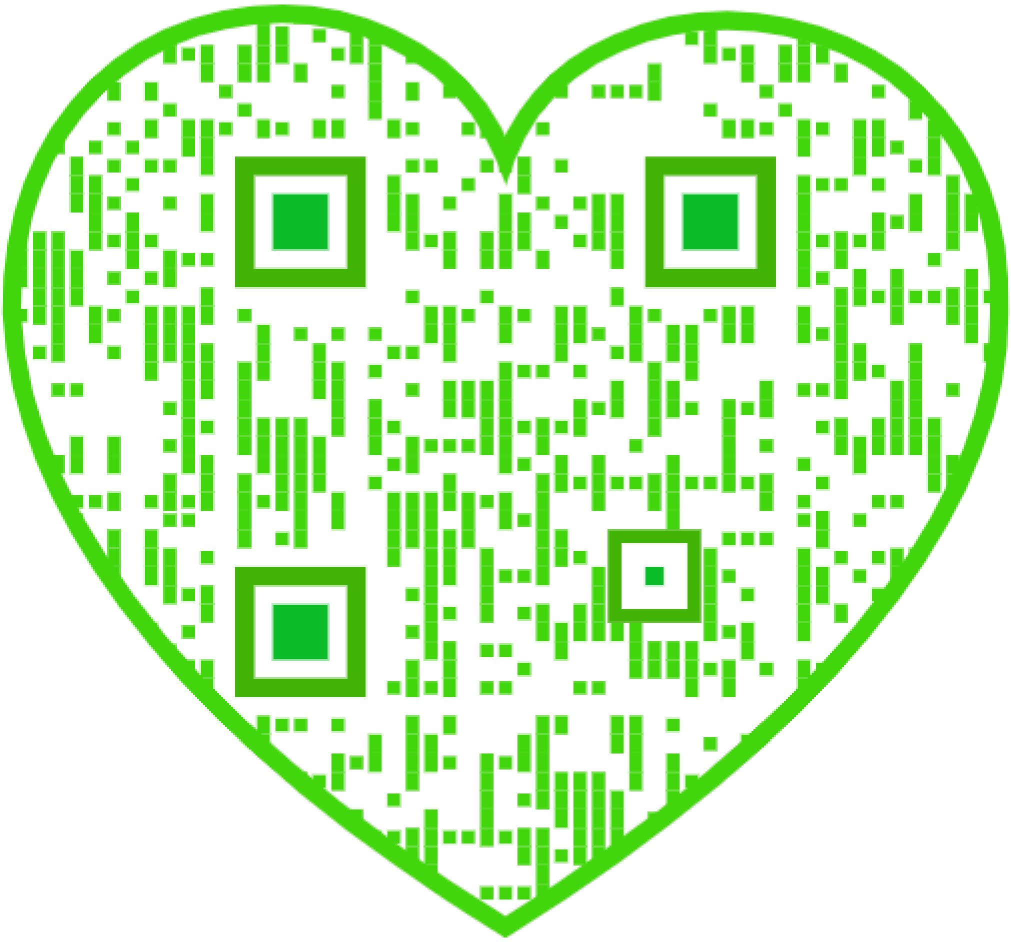
Bzzlletin. Jaargang 14

bron
Bzzlletin. Jaargang 14. BZZTôh, Den Haag 1985-1986

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001198501_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 128]

Tom Pauka
Lente voor beginners
Voorpublicatie

Tom Pauka, foto M. v.d. Hoeven.

1.

Op de tweede kerstdag precies om elf uur in de avond, net op het moment dat Dilia de deur achter de vertrekkende visite wilde dichtdoen, kwam een elegant geklede man haar tuinpad op. 'Mevrouw Van der Klugt,' zei hij, 'hartelijk gefeliciteerd en nog vele jaren.'

Later realiseerde Dilia zich dat ze voorafgaande aan die woorden al enkele ongerijmdheden had waargenomen. Op het moment dat ze de visite uitliet, stapte de betreffende man uit een auto die onverlicht en met stilstaande motor aan de stoeprand stond. Toen haar bezoek en de man elkaar in de buurt van het tuinhek tegenkwamen, wendden beide partijen het hoofd af alsof ze een reden hadden om elkaar niet te willen zien.

De man had een bos rozen achter zijn rug die hij haar overhandigde. 'Mag ik binnenkomen?' zei hij. Dilia keek langs hem heen naar haar collega's die bezig waren in twee auto's te stappen. 'Eh natuurlijk,' zei ze; 'maar eh... ik ben even kwijt wie u ook weer bent.' De man knikte en volgde haar de gang in. Toen ze de deur achter hem dicht had gedaan gaf hij haar een hand en zei: 'Ik heet Olof Okker maar u kan mij niet hoor. Ik ben hier besteld door hunnie.' Hij maakte een hoofdbeweging naar de deur.

'O ja,' zei Dilia. 'Nee ik geloof niet dat ik het begrijp.'

'Nee?' zei de man. Het licht van de ganglamp viel op zijn dikke donkere haar dat aan de slapen een zilveren glans had. Hij gebruikte haarvet, dacht Dilia.

'Moest u deze bloemen afgeven?' zei ze.

'Nee dat niet,' zei de man. 'Kan ik hier me jas ophangen?' Hij draaide Dilia half de rug toe. Ze zag nog net dat hij zijn bovenlip in zijn mond zoog en er op beet. 'Die bloemen komen van mijn eigen,' zei hij. 'Maar waar hunnie u mee wouwen verrassen....' langzaam hing hij zijn jas op, '... dat was ik dus.'

Hij wendde zijn gezicht weer naar Dilia en keek over haar heen. Hij had een wat gekreukeld gezicht maar een jeugdig lichaam dat opvallend soepel bewoog. Hij droeg een smoking. Een onberispelijke nieuwe of net gestoomde smoking.

'Zij wilden mij verrassen,' zei Dilia. 'Met u. Ik begrijp het niet.' Ze voelde het vermoeden opkomen dat ze de hoofdzaak van wat er te begrijpen viel zojuist zelf gezegd had. 'Ik begrijp het niet,' zei ze.

'Begrijpt u het niet?'

'Nee ik begrijp het niet.'

De man schepte adem, maar voordat hij iets kon zeggen sprak Dilia alweer, wie hij was, hoezo verrassing, waar hij vandaan kwam.

Toen de man had geantwoord knikte Dilia, bewoog haar mond en maakte een gebaar naar de deur. 'Eh dat eh...' fluisterde ze, 'dat eh..., is een misverstand denk ik.' Ze drukte de man de bos rozen tegen de borst en pakte tegelijk zijn jas van de kapstok. 'Oh gaat u alsublieft weg,' zei ze. Daarop bracht ze haar hand naar haar mond alsof ze dreigde te gaan overgeven. 'Ho ho,' zei de man, 'was er dan totaal nooit over gesproken?' Dillia schudde haar hoofd. 'Ik vind het zo walgelijk,' zei ze achter haar hand. 'Gaat u alstublieft weg.' Ze reikte om de man heen en deed de deur open. Met de rozen in de ene arm en zijn jas in de andere stapte hij naar buiten. 'Goedenavond,' bromde hij. Dilia knikte en deed de deur dicht.

Ze bleef staan luisteren naar zijn voetstappen en het piepen van het tuinhek. Toen bracht ze langzaam haar andere hand naar haar gezicht. John Stiens, dacht ze, een idee van John Stiens. Ik weet iets om Dilia een plezier mee te doen, had hij gezegd, kom mensen denk eens na, waar doe je een juffrouw die veertig wordt nou een plezier mee! Sh sh sh. God ja en dan vieren we het deze keer niet op kantoor maar dan gaan we naar haar huis, kunnen we ons kado ook nog zien arriveren! Dilia leunde tegen de muur. Er werd een heel speciaal geluid gemaakt bij een onderwerp als dit, net alsof de collega's eigenlijk liever niet zouden hebben gelachen. Dilia drukte haar handen harder tegen haar gezicht en liet zich op de paraplubak zakken. Ze kwam na de kerst niet terug. Ze meldde zich ziek. Ze schaamde zich omdat er blijkbaar een reden was waardoor mensen ten aanzien van haar op een idee als dit kon komen. Hoe had ze hier aanleiding toe gegeven.

Met toenemende snelheid liep ze de afgelopen dagen en weken door en zag hoe alles zowel iets als niets konden betekenen, zodat ze inderdaad niet vanzelfsprekend vrijgepleit werd. Met name had ze een paar dagen geleden weer gedaan alsof ze een bepaalde mop niet had gehoord, waarna ze wel was gaan blozen toen daarna iedereen naar haar keek. Ze begon te huilen.

Veertig, dacht ze.

Ze nam zich definitief voor om ziek te worden. Als de dokter vraagt wat er is, dan vertel ik alles.

Toen hoorde ze tussen twee snikken buiten luid ruzie-achtig gepraat. Ze stond op, veegde haar gezicht af en keek door het glas van het getraliede deurraampje. De beide auto's van haar collega's stonden er nog en de man met de bloemen praatte luid door het geopende portier van de Volkswagen. 'Vuile kankerlijers,' zei hij. 'Hebben jullie 't allemaal goed kunnen zien? Was het een beetje naar wens zoals ik afgezeken werd?' De man reikte door het portier naar binnen.

Dilia deed voorzichtig, zonder geluid te maken, het deurraampje open. Koude nachtlucht streek langs haar gezicht. Uit de auto klonk het geluid van scheurende stof. Langzaam rees het hoofd van John Stiens uit de Volkswagen. De man had hem met de linkerhand bij de borst. In zijn rechterhand hield hij nog steeds de rozen vast. 'Zo puistenkop,' zei de man, 'smerige kippeneuker, weet je wat jij nou 's gaat doen? Nee dat weet je niet?' De man sloeg John met de rozen om de oren. 'Kom gatenkaas, wat gaan we nou 's leuk doen?'

De deur aan de andere kant van de Volkswagen ging ook open en de inzittenden stapten uit. Verderop in de straat reed de tweede auto weg zonder zijn lichten aan te doen.

'Wat zei je?' De man bracht zijn hoofd naast dat van John. 'Sorry zei je? Pardon zei je? Geile rukker! Dat moet je toch niet tegen mij zeggen? Dat moet je tegen die dame gaan zeggen!' Op dat moment begon het te sneeuwen.

De man dreef John voor zich uit over het tuinpad. Hij hield de bloemen klaar om er zo nodig weer een klap mee te geven. Bij het tuinhek stonden de andere inzittenden van de Volkswagen. Dilia veegde haar gezicht nog eens extra af en deed de deur open. 'Wilt u niet zo'n herrie maken alstublieft en allemaal naar huis gaan,' zei ze.

'Oké mevrouw Van der Klugt,' zei de man. Hij beet weer op zijn lip en keek over Dilia heen. 'Vooruit lummel,' zei hij tegen John, 'bied je excuus aan of ik schop je je kloten in je keel.'

'Zachtjes alstublieft,' zei Dilia.

John prevelde een excuus terwijl Dilia vanaf haar stoepje op hem neerkeek. Gatenkaas, dacht ze. Wie dit woord in verband met John gehoord had, zou het niet makkelijk weer vergeten. 'Zo en ga nu maar weg,' zei de man.

John draaide zich om en verdween met zijn intussen besneeuwde gezelschap. Nog voordat de deuren van de Volkswagen dicht waren liep de motor al.

'En u ook pardon,' zei de man. Hij keek ernstig en stak Dilia met een onhandig gebaar de verfomfraaide rozen toe. 'Ik dank u wel,' zei ze. Het geluid van de auto stierf weg en het werd zo stil als het in de stad alleen is tijdens sneeuwval. 'Kan ik u nog wat vragen?' zei de man. 'Toen u zei walgelijk, was dat over hunnie, of eh... waar was dat over?'

'Dat weet ik niet meer,' zei Dilia. 'Mag ik u ook iets vragen? Ik zit namelijk steeds te denken hoe u ook weer heet.' De man stelde zich nog eens voor. 'Wilt u misschien nog even binnenkomen om iets te gebruiken?' vroeg Dilia. 'Nee hoor dank u zeer,' zei de man. 'Ze hebben met kerst altijd controles.' Hij maakte een soort buiging waarbij een glimlach op zijn verkreukelde hoofd verscheen. Hoewel dit de enige keer was tijdens de gehele gebeurtenis dat hij had geglimlacht, bleef hij met deze gelaatsuitdrukking in de herinnering van Dilia bewaard.

2.

Een half uur nadat Dilia in slaap was gevallen werd ze weer wakker en begon toen te denken wat ze de volgende morgen tegen haar collega's zou zeggen. De eerste mogelijkheid was dat ze er geen woord aan vuil maakte en overal boven zou staan. Het voordeel hiervan was dat Dilia er ervaring mee had. Ze zag zich enkele keren het kantoor betreden met een opgeheven hoofd en een enigszins starende blik en de gedachte dat iedereen in zijn of haar vet kon gaarsmoren. Toen ze dit een paar keer had geoefend viel ze in slaap. Kort daarna werd ze opnieuw met een schok wakker. Ze had over het hoofd gezien dat de dames en heren gegroet moesten worden. 'Mò-he.' Ze lag op haar zij met haar ogen dicht en bewoog haar lippen. Het was moeilijk om 'mò-he' te zeggen en tegelijk telepatisch onaangenaam te zijn. Hoe had ze dat bij eerdere gelegenheden gedaan?

Opeens bedacht ze dat het hele probleem niet bestond als ze extra vroeg naar kantoor ging. Dan zat zij er zelf als eerste en... o ja, nee dat maakte niet veel uit. Ze veegde het hele probleem nu nog eens bij elkaar en bedacht dat de volmaakte

manier om ze de lol van de grap te ontnemen natuurlijk was om op geen enkele manier te reageren, dus totalement gewoon te doen, inclusief goedenmorgen, want zo demonstreerde ze dat ze zelfs de gedachte dat ze mochten gaarsmoren nog teveel voor hen achtte. Dit vond ze zo hatelijk en steengoed dat haar hart krachtig en tevreden begon te slaan, waarna ze in slaap viel. Kort daarna werd ze wakker uit een droom die ze zich niet herinnerde en nu kwamen, gejaagd alsof ze elkaar op de hielen zaten, korte dialogen in haar gedachten. ‘John waren je excuses gemeend, dat moest ik even informeren van die meneer Okker, die zou het vervelend vinden als je je gedwongen had gevoeld, zegt u dat maar tegen meneer gatenkaas, zei hij. Dilia drukte haar vuist tegen haar mond tot haar tanden pijn begonnen te doen. Ze richtte haar conversatie nu op het buro tegenover dat van John Stiens. ‘Fleur, of was het ideetje eigenlijk van jou?’ Dilia sloeg de dekens terug en ging op haar rug liggen. Ze was natuurlijk niet van plan om wat dan ook tegen John Stiens te zeggen en al helemaal niet tegen Fleur, want die zou haar op zo'n moment misschien wel in bescherming nemen of haar raad geven of wat ze in haar kortzichtige eenvoud nog meer bedacht. Fleur was twee jaar ouder dan Dilia en had een beetje grappige, spijtige manier om over de liefde te praten. Aan haar schrijfburo hing een krantenknipsel over intimiteiten op de werkplek en naast haar stoel was met correctielak een miniscuul vierkantje getekend zijnde de werkplek waarop de intimiteiten ongewenst waren. ‘Verder kunnen wij op onze leeftijd toch eigenlijk niets afslaan, of wel Dilia?’ Fleur had blonde krullen en blauwe ogen en deed Dilia wel eens denken aan een pop zoals je die op de kermis kunt winnen. Ze was altijd in de weer met diëten, het laten staan van drank en het nemen van meer lichaamsbeweging. ‘Dilia wat zou ik graag zo dun zijn als jij, weet je wat mij tegenwoordig gebeurt, dat ik mee uit eten gevraagd word en dat zo'n man dan echt eten bedoelt. Ik ga er steeds meer uitzien als iemand waar je lekker mee kan eten.’ Sh sh sh. ‘Bij Dilia,’ zei John Stiens tijdens dit gesprek, ‘zal de vergissing volgens mij eerder zijn dat iemand zijn auto bij haar neerzet en dan een gulden in haar doet.’ Het was koud in de slaapkamer, maar niettemin had Dilia het te warm om zelfs maar een laken te verdragen. Ik meld me ziek, dacht ze.

Hierna overwoog ze weer verschillende manieren van binnenkomen, van Nou reuze bedankt voor het sturen van die enige man, tot het indienen van een formeel overplaatsingsverzoek van alle personen op haar afdeling behalve zijzelf.

Ze deed het licht aan en keek op de wekker. Kwart over een. De tijd verliep vertraagd, zoals vlak voor een belangrijke gebeurtenis. Ik ga morgen niet, dacht Dilia. Ze deed het licht weer uit en begon te huilen.

Pas hierna groeide langzaam het voornemen om daadwerkelijk niet meer naar kantoor te gaan. Er was geen enkele manier waarop ze zich weer tussen die mensen kon voegen. Niks laten merken ging in dit geval niet, ze zouden net zo lang naar haar blijven kijken tot ze iets uit haar handen liet vallen of ging blozen of, het ergst denkbare, ging huilen. En als ze er wel over begon, zou ze meteen na de repliek in de verdediging gedrongen worden. Ze had ofwel geen gevoel voor humor of ze was preuts maar waarschijnlijk beide, plus dat zij hier altijd de stemming bedierf. Een dikke kans dat ze dan ook zou moeten huilen. Ze was niet preuts en ze had genoeg gevoel voor humor om bijvoorbeeld het woord gatenkaas te waarderen, en dat zij de stemming altijd bedierf was absoluut niet waar want meestal merkten ze haar helemaal niet op, maar dit waren allemaal geen dingen die ze naar voren kon brengen.

Overigens had ze zichzelf inmiddels arbeidsongeschikt gehuild. Als ze een tijdje huilde zwollen haar oogleden op en die deden er ongeveer twaalf uur over om weer tot een toonbare staat terug te keren. Als ze met dit gezicht op kantoor verscheen zou ze van postloper tot koffiejuffrouw moeten uitleggen wat er met haar was. Ze huilde nog een poosje voort en zag er inderdaad op de morgen van de 27e december uit als iemand die een hele nacht gehuild had.

‘Ik ben overspannen,’ zei Dilia.

Haar huisarts knikte. ‘U bent erg gespannen ja,’ zei hij. Hij krabde met een briefopener op zijn hoofd. ‘Bent u erg gevoelig op het punt van dergelijke grapjes?’

Dilia deed haar haar achter haar oor en knikte.

‘Beetje erg gevoelig?’

‘Ja misschien wel ja.’

De dokter keek naar een wit puntje aan het einde van de briefopener en zei dat er zijns inziens meer sprake was van een konflikt dan van een klacht. ‘Maar gezien de slapeloze nacht die u achter de rug heeft zou ik zeggen, doet u het vandaag nog kalm aan en neemt u vanavond voor het naar bed gaan een glas warme melk met een lepel honing.’

3.

‘Ik ben mevrouw Van der Klugt,’ zei Dilia,‘en neemt u me niet kwalijk dat ik opbel maar ik wilde vragen of u mij ergens mee zou willen helpen.’ Ze wachtte even. ‘Of stoor ik erg, laat ik dat eerst even vragen.’

‘Nee zegt u 't maar.’

Dilia schepte adem.

'O ja nou hoor ik 't,' zei de mannenstem. 'Ja ja, gisteravond met die leuke mensen voor de deur.'

'Ja,' zei Dilia.

'U was jarig.'

'Ja... ik wou u trouwens nog bedanken voor de bloemen, ik geloof dat ze nog wel bijtrekken, maar waar ik over bel is dat ik van die hele kwestie een beetje werk ben gaan maken want ik wilde dit eigenlijk niet nemen.'

'Ja u vond het walgelijk.'

Dilia sloot haar ogen en zei: 'Nou is de kwestie dat die mensen van mijn afdeling het niet willen toegeven. Ik heb alles aan onze personeelschef verteld en die vindt ook dat het absoluut niet kan, maar hij zegt dat het mijn woord is tegen het hunne.'

'Ook een slijmbal.'

'Nou eh...,' zei Dilia, '... Ik weet niet, hij moet natuurlijk objectief zijn.'

'Oh. En?'

'Als u een klein briefje zou willen...'

'Ha! Mag ik even lachen ja?'

Er viel een korte stilte. Toen zei Dilia op een sussende toon dat de personeelschef de zaak hoogst ernstig nam en graag maatregelen zou nemen want voor dergelijke grappen kon je een heel hoog ziekteverzuim bij de betrokken vrouwen krijgen en hij wilde gráág een voorbeeld stellen, maar hij moest meer hebben dan alleen een mondelinge verklaring. 'In dat briefje hoeft alleen maar te staan...'

'Ik schrijf nooit briefjes.' De stem klonk even hard en beslist als de vorige avond bij de Volkswagen. 'Nèver dat ik een briefje schrijf.' Na een nieuwe pauze waarin Dilia naar een snuivende ademhaling luisterde zei de stem, rustiger: 'Mevrouw Van der Klugt, u moet u geen oor laten aannaaien want die chef van u weet heel goed dat je op de hele wereld geen escort vindt die briefjes geeft.'

'Oh?' zei Dilia. 'Dat wist ik niet.'

'Never. Belasting enzovoort. Eh... maar ik wil die lummel bijvoorbeeld wel opbellen.'

'Dat is heel aardig van u,' zei Dilia met een klein stemmetje, 'maar hij heeft speciaal nog gezegd dat hij niets kan beginnen met een telefoontje.'

'Mmmm. Ja ja.'

'Maar ik dacht... misschien zou u even tijd kunnen vinden om met mij samen in persoon met de personeelschef te praten, dus even bij hem langs te gaan, misschien dat dat...' Ze bracht de telefoonhoorn naar de rechterkant van haar hoofd en maakte haar linkeroor vrij.

'Dat kan natuurlijk altijd.'

'Meent u dat?'

Na een korte pauze zei Olof Okker: 'U moet wel weten dat ik gewoon door het buro geboekt moet worden als u me ergens naar toe bestelt.'

'Ja ja,' zei Dilia. 'U bedoelt dat het betaald moet worden, dat is eh... dat lijkt mij geen bezwaar.'

'Als ik namelijk zomaar weg ben dan kan het buro denken dat ik voor me eigen werk.'

'Ik begrijp het,' zei Dilia, 'zegt u maar wanneer u beschikbaar bent.' Voor het eerst sinds gisteravond elf uur, voelde ze zich weer meester van de situatie. 'Kunt u misschien vanmiddag nog?' Olof Okker zei, nog steeds een beetje gereserveerd, dat hij die avond bezet was maar die middag nog wel kon. Ze spraken af in de hal van Dilia's kantoorgebouw. 'En hoe gaat het verder met betalen enzovoort?' zei Dilia. 'Belt u maar even met het buro,' zei Olof. Hij gaf haar het nummer. 'Tot straks

dan,' zei Dilia, 'en alvast heel erg bedankt.' Okker antwoordde: 'Totaal geen dank, de klant is koning.'

Nu doorgaan, dacht Dilia.

'Escortboys goeden... ja middag.'

'Dag meneer.'

Dilia noemde haar naam en zei dat ze een afspraak had gemaakt met de heer Okker om samen naar haar kantoor te gaan om iets te regelen.

'Akkoord mevrouwtje, Okker is voor u geboekt voor vanmiddag, u regelt het verder zelf?'

'Ja we gaan naar mijn kantoor en...'

'O ja dat is prima hoor, we blijven er buiten wat u doet en waar, dat is een zaak tussen u en Okker.'

'Ja maar het punt is dit,' zei Dilia, 'dat het alleen maar een kwestie is van iets uitleggen. Dus ik bedoel dat ik de heer Okker alleen nodig heb om iets recht te zetten, dat is alles.'

'Aha,' zei de stem aan de andere kant, 'nou dat zal wel lukken denk ik. Is het bedrag afgesproken?'

Dilia had een snor van zweetdruppels. 'Nee dat moest ik met u doen zei de heer Okker.'

'Dan is het 't minimum denk ik,' zei de man. 'Honderd gulden, liefst gewoon kontant geld, of anders een betaalkaart, maar in ieder geval niet achteraf gireren of overmaken. U mag het aan Okker geven of u mag het ook hier komen brengen, maar dan wel vooraf. Weet u waar we zitten?'

Dilia liet het zich uitleggen. Het was niet van praktisch belang want ze had geen tijd meer om voorafgaande aan haar afspraak met Okker nog de stad in te gaan maar ze wilde niet nog een keer de procedure doorbreken. Sommige dames komen altijd hier omdat ze het niet prettig vinden om af te rekenen met hun escort, dus kijkt u maar wat u doet, eventueel kunt u later ook vooraf aan het kantoor gireren, maar dat vertelt Okker u wel.'

'O maar dat is absoluut niet de bedoeling...' zei Dilia, en ze had al spijt van wat ze nog ging zeggen, 'dat het een tweede keer gaat gebeuren, het is absoluut eenmalig begrijpt u wel?'

De man aan de andere kant lachte. 'Nou dat hopen we eigenlijk niet, maar als het zo mocht zijn dan is het zo.'

'Ja het is absoluut zo,' zei Dilia en veegde een nieuw opgekomen snor weg. 'Ik geef het geld wel aan de heer Okker en eh... ja dank u.'

Olof wachtte op haar in de grote hal van het kantoorgebouw. Hij droeg nu een lichtbruin jek met gebreide mouwen en een ribfluwelen broek in dezelfde kleur. 'O mooi dat u er al bent,' zei Dilia. Hoewel ze zelf vrij groot was, keek Olof als hij zijn blik horizontaal hield, gemakkelijk over haar heen. 'Laten we even gaan zitten om het door te praten,' zei ze. Hij knikte en volgde haar naar een zitje. Hij is erg groot, dacht ze eerst en meteen daarna bedacht ze dat dit niettemin toch geen reden hoefde te zijn om over haar heen te kijken.

'Ik wou even met u bespreken,' zei Dilia, 'hoe u denkt dat u reageert als de personeelsman John Stiens er bij haalt, en als die dan alles ontkent.'

Olof Okker knikte. Hij keek naar de punten van zijn schoenen. 'U vond mij een beetje grof zeker gisteravond,' zei hij.

'Nou om eerlijk te zijn,' zei Dilia, 'heb ik het ontzettend gewaardeerd dat u hem zo door elkaar rammelde en volgens mij is er ook nog iets gescheurd van zijn kleren, en het woord gatenkaas, daar heb ik later nog om zitten lachen, dus dat wel.'

Voor de tweede keer sinds ze Olof kende trok er een glimlach over zijn gezicht.

'Maar als u het niet erg vindt dan wilde ik straks op dat kantoor liever zelf het woord doen. Je moet een beetje weten hoe je die dingen hier moet brengen.' Dilia bloosde. 'Als de heer Stiens het ontkent is daar verder niets aan te doen. Dan laten

we een voor een de anderen komen en uiteindelijk zal er wel iemand zijn die het toegeeft, ik denk een van de dames.'

'Olof knikte zonder haar aan te kijken. 'Oké,' zei hij.

'Goed,' zei Dilia.

Ze stonden op en gingen naar de balie waar Dilia haar bezoek liet aankondigen. Daarna stapten ze met enkele andere mensen samen in een lift.

'Dacht u,' zei Olof, 'dat ik altijd meteen met godvers klaar sta en aan mensen hun kleren begin te trekken?'

'God nee,' zei Dilia, 'ik bedoelde alleen maar... Ik dacht alleen, als u kwaad wordt, dat het dan...' Ze rekte haar woorden tot de lift stopte en de deuren open gingen. 'Deze kant op. Nee ik bedoelde alleen dat u niet driftig moet worden als u kwaad wordt, en dat ik daarom misschien zelf het beste het woord kan doen. Is dat goed?'

'U zegt het maar,' zei Olof.

Ze meldden zich bij een secretaresse en moesten nog even blijven wachten in een tussenkamer.

'Uw ogen staan een beetje vreemd,' zei Olof.

'O dat is erger dan het lijkt,' zei Dilia. 'Ach wat zeg ik, ik bedoel het omgekeerde.' Ze lachte. 'Ik hoef maar één traan te laten en ik heb meteen zo'n opgezwollen gezicht.' Op hetzelfde moment sprongen er weer tranen in haar ogen. Olof keek langs haar heen en zei: 'Ik ben niet driftig. Ik ben vijftien jaar beroeps-bokser geweest. Wie heeft er wel eens gehoord van een driftige bokser.'

Dilia snoot haar neus en schudde haar hoofd.

'U dacht ook eerder dat ik zou gaan schelden met neukwoorden en alles,' zei Okker, 'en dat u zich dan schaamt dat u er bij zit.' Dilia stopte met een resoluut gebaar haar zakdoek weg. 'Maar zo gaat het helemaal niet gebeuren,' zei Okker, 'want als dat meneertje mij ziet dan ontkent hij het niet. Trouwens de chef laat hem misschien geeneens komen.'

'Nee denkt u?' zei Dilia.

'Nee,' zei Okker. 'Kijk, want ik heb hier van die gladiool een girokaart met zijn naam er op.'

Als Dilia zich probeerde voor te stellen hoe verbaasd haar collega's zouden zijn wanneer ze haar nu in de weer zagen, klemde zich aan dat beeld ook een lichte verwondering van haarzelf vast. Men kan als het ware altijd van mening zijn geweest dat men niet preuts is en er toch van opkijken als dit in de praktijk ook niet zo blijkt te zijn. Of misschien lag het een beetje anders, en leek het alsof zij het niet helemaal zelf was die nu in een kleine cafébar een sherryglas hief en converseerde met een man die... met een man als Olof. Ze had voor verschillende aktiviteiten geen woorden klaarliggen. Ze herkende deze woorden natuurlijk wel als ze ze zag of hoorde maar ze had ze nooit zelf gezegd. Als ze de loop van haar gedachten volgde van het onderwerp preutsheid tot het onderwerp Olof, dan was er onderweg een omtrekkende beweging die op zichzelf min of meer aangaf wat zich daar moest bevinden, ongeveer zoals uit de koersverandering van schaatsers opgemaakt kan worden waar het wak is.

'Drinkt u nooit sterke drank?' zei Dilia.

'Nee nooit,' zei Olof. 'Nooit gedaan ook. Ook nooit gerookt. Altijd alles laten staan voor de sport.'

'Tjee,' zei Dilia.

Ze wist niet op hoeveel tijd ze beslag mocht leggen. Het was niet haar bedoeling Olof persé zo lang mogelijk vast te houden, maar ze wilde hem ook niet de indruk geven dat ze zo snel mogelijk van hem af wilde.

'Ik doe nog iedere dag tien kilometer plus krachttraining plus dat ik altijd nog één avond ga sparren.' Hij maakte een kleine boksbeweging links en rechts van zijn jus d'orange. 'Ja u bent heel sterk,' zei Dilia, 'het leek net of u gisteravond de heer Stiens zo uit zijn auto tilde.' Ze nam een slok en zei: 'Toen ik u trouwens daarna vroeg of u nog iets wilde gebruiken, zei u nee want er zijn controles, dus ik dacht eigenlijk dat u wel dronk.'

'O ja dat is een va[...]e prik van mij.'

'Hoe bedoelt u?'

'De meesten,' zei Olof, 'willen hebben dat er gedronken wordt. Dat is een kriem voor mij. Zowat iedereen komt meteen met een fles aandraven, eerst eentje voor de gezelligheid, dan eentje tegen de zenuwen, dan nog even eentje om bij te komen en dan nog eentje om het af te leren.'

Dilia knikte. Ze had de grootste moeite om haar gedachten bij het onderwerp drank te houden. 'Gezelligheid hoeft heus niet altijd uit een fles te komen,' zei ze.

'Maar je kan dus ontzettend gezeik krijgen,' ze Olof, 'als je zegt dat je niet wil drinken, dus zodoende dat ik altijd over controles praat.'

'Wat u gelijk heeft.'

Dilia wist niet of het op haar of op Olofs weg lag om een volgend drankje te bestellen. Uiteraard zou zij het betalen. Maar kon zij ook de ober laten komen? Café's kenden een wirwar van regels en tekens die gemaakt leken om mensen zoals zij buiten de deur te houden. Als ze in de stad iets ging gebruiken, deed ze dat altijd in de coffeeshop van een warenhuis. Waar was hier de ober eigenlijk? Bij

hun binnenkomst was hij vanzelf naar hen toegekomen, maar dat deed hij natuurlijk niet nog een keer. Ze keek om zich heen.

'Wou u nog iets bestellen?' zei Olof.

'Ja, eerlijk gezegd wel,' zei Dilia. 'Ik wil het even vieren hoe dat op kantoor daarstraks gegaan is.'

'Tsjip!' zei Olof zonder veel stemverheffing, en uit het niets rees de ober op.

De werking van sherry begon bij Dilia nooit eerder dan met het tweede glas, en met het derde hield haar behoefte aan drank altijd op. Ze kon in feite al voorzien, dat ze na dit tweede glas trek zou hebben in een derde en dat ze daarna weg zou willen. De vraag kwam opnieuw op hoeveel tijd ze eigenlijk nog tegoed had. 'Je hebt er bij,' zei Olof, 'die al blind van de drank zijn als ze binnenkomen.'

De ober. 'Een sherrietje voor mevrouw en een jus voor oh oh.' 'Hij zei oh oh,' zei Dilia. Olof glimlachte en tikte tegen zijn hoofd. 'Even koppie d'r bij.' Een van de raadsels van een café. 'Ach wat leuk!' zei ze toen. 'O.O!' Ze nam een slok en was tevreden over zichzelf. 'Dus u bent erg bekend hier.' Olof knikte. 'Dit is mijn vaste afstap voor 'smiddags.' Vaste afstap. Even later bedacht Dilia wat waarschijnlijk de konsekwentie hiervan was voor de wijze waarop zij door de andere cafébezoekers werd gezien.

'Ik wou u nog dit zeggen,' zei ze terwijl ze rechtop ging zitten, 'dat ik het vreselijk op prijs heb gesteld zoals u mij hebt geholpen.' Het klonk definitief, zoals ze het ook bedoeld had. Ze hief haar glas. Olof nam ook zijn glas op. 'Zonder uw medewerking,' zei ze, 'had ik het niet klaargespeeld. Daar ben ik zeker van.' Olof keek langs haar heen het café in. 'Hebt u klachten zeg het ons, bent u tevreden zegt het anderen,' zei hij. Dilia deed haar haar achter haar oor. 'Wat is er,' zei Olof, 'Wou u opbreken?'

'Nee nee helemaal niet,' zei Dilia. 'Ik dacht alleen... Eh... komt u bijvoorbeeld ook wel eens hier met uw zuster of zo, ik noem maar iets.' Ze leegde in twee slokken haar glas en zei: 'Ik wil er nog wel een.' Olof stak zijn hand op. 'Tsjip,' zei hij, 'nog een sherrietje voor me zus.'

'Wat denkt u nou,' zij Dilia even later.

'Denken?' zei Olof. 'Hoe gaat dat, gesneden of aan een stukje?' Hij keek over haar heen en zei zacht: 'Als je niet echt voor gek wilt staan moet je nou geen u en meneer meer tegen mij zeggen.'

'Ah ja,' zei Dilia.

Een tijdlang dacht ze ingespannen na over hoe het gesprek zou kunnen voortgaan. Toen zei ze: 'Wilt... wil je misschien nog iets gebruiken? Een portie kip of zo?'

'Een wàt?'

'Een portie kip.'

Olof begon te lachen. Hij kneep zijn ogen bijna helemaal dicht en lachte met zijn mond wijd open. De rimpels in zijn gezicht kregen nu opeens een soort bedoeling, ze waren de bedding waarlangs de vrolijkheid zich verspreidde. Dilia had het vermoeden dat ze om een of andere reden werd uitgelachen.

'Bedoel je kips?' zei Olof.

'Kips?' zei Dilia. 'Wat zijn kips?'

Olof wees naar haar en schoot opnieuw in de lach. 'Wat zijn kips,' zei hij, 'jezus ik lach me een bult om jou.' Dilia bloosde. Als iemand naar haar wees steeg vanzelf het bloed naar haar hoofd. John Stiens deed het wel als er een mop verteld was, wijzen en tegelijk 'Gloeiwormpje' zingen. 'Kips,' zei Olof, 'zijn leverworst.' Hij lachte weer en Dilia ging door met blozen. Zelden had ze in een openbare gelegenheid zoveel aandacht getrokken als nu maar vreemd genoeg voelde ze zich niet zo ongelukkig als ze zelf logisch had gevonden in de gegeven omstandigheden. Met een hoofd als een biet in een compromitterende situatie, en toch eigenlijk nauwelijks gegeneerd. De kwestie met cafébezoek was misschien niet zozeer dat je de code moest kennen, maar dat je in het juiste gezelschap moest zijn.

‘Nee goed,’ zei Dilia kordaat. ‘Maar nu even terzake, wil je iets? We waren dus ons succes aan het vieren.’

Olof bestelde een portie pinda's en liet zich uitleggen waaruit het succes precies had bestaan. Personeelszaken nam kwesties als deze hoog op, mede omdat er in de nieuwe cao iets over was geregeld. ‘Oh?’ zei Olof. Nu ja niet precies hierover, maar over... Dilia probeerde de begrippen seksistisch gedrag en ongewenste intimiteiten te omschrijven, waarbij ze opnieuw begon te blozen. ‘Oké oké,’ zei Olof, ‘plus dat die peer zich natuurlijk voor schut voelde, omdat hun eerst alles ontkend hadden.’ Dat speelde ook een rol, inderdaad, en er zou dus een schorsing gevolgd zijn, ware het niet dat het hier om een hele afdeling ging.

‘Ah ja en toen?’

‘En toen kreeg ik in plaats daarvan een soort vakantie.’

Olof beet op zijn bovenlip. ‘Daar heb ik bijgezeten,’ zei hij, ‘en dat is dus allemaal gezegd wat jij daar vertelt?’

‘Ja maar met andere woorden.’

‘Het was godver erger dan Den Haag vandaag, urgente dit urgente dat.’

Dilia werd betaald via de Interne Verlofregeling Urgente Bijscholing, maar ze legde uit dat dit niets betekende, ze kreeg

gewoon vakantie. ‘Voordeliger voor het bedrijf dan zo'n schorsing, begrijp je? En die mensen krijgen nu alleen maar een berisping, wat betekent...’

‘Ik weet wat berisping betekent hoor.’

‘Pardon.’

‘Drie berispingen is een waarschuwing en bij drie waarschuwingen ga je de ring uit.’ Olof zweeg en keek naar het tafelblad alsof hem iets te binnen schoot. ‘Wat is er eigenlijk dat je zo narrig praat,’ zei hij, ‘Je had twee weken gekregen, had je langer gewild?’

‘Nee,’ zei Dilia. ‘Nee hoor twee weken is prima.’ Ze leegde haar glas. ‘Ik heb alleen nog geen idee wat ik zal gaan doen.’

Ze zwegen een tijdje. Olof stak in een gestaag tempo pinda-helften in zijn mond. Hij keek op zijn horloge en ging weer door met eten. Dilia had haar derde sherrie op en inderdaad had ze geen trek in een vierde.

‘Zullen we afrekenen?’ zei ze.

‘Wat je wil,’ zei Olof. Hij stak zijn hand op en wees naar Dilia. Toen ze betaald had bleef ze nog even zitten met haar portefeuille op tafel. Ze probeerde manieren te bedenken om Olof op een discrete manier zijn geld te geven. Bijvoorbeeld tussen twee bierviltjes. Of eerst iets zeggen zoals o ja je had mij geld geleend, dat zal ik je nu teruggeven. Maar er schoot haar niets bruikbaars te binnen. Ze haalde een honderdje te voorschijn en stak het Olof toe.

‘Merci,’ zei deze. Ze stonden op. ‘Een kleinigheidje,’ zei Dilia, ‘maar je zei dat je nooit tegen iemand zegt dat je niet drinkt. Dat je altijd zegt dat je nog moet rijden.’ Olof knikte: ‘Ja? Wat dan?’ Ze liepen in de richting van de deur. ‘Nou tegen mij zei je vandaag gewoon dat je niet dronk.’ Olof lachte en hield de deur open. Buiten zette hij zijn kraag op en zei: ‘Toen je dat vroeg dacht ik bij me eigen, waarom zal ik bij haar een smoes maken.’ Hij legde zijn hand op haar schouder en zei: ‘Jij bent een geval apart, of niet dan?’

‘Zeker Olof.’ Hierna namen ze afscheid. Op weg naar huis dacht Dilia erover na of ‘zeker Olof’ in alle opzichten een goed antwoord was geweest.

Richter Roegholt
Gedicht

Lot

Moet wat ik zeg, ik doe doorzichtig zijn?
Altijd ben ik onzeker van mijn lot.
Richtingen sla ik in, vervolg ik, tot
ikzelf aan 't eind als spiegelbeeld verschijn.

Juist balancerend langs gebod, verbod,
kies ik het smalle pad, dat niet voor pijn
en rampen veilig is. Het moet zo zijn:
pas laat - hoe laat? - bezegelt zich mijn lot.

Kon, wat doorzichtig was, bestendig zijn?
Reeds is het weggevaagd. Ik bleef alleen
en speur wat komt en ben van schrik vervuld.

Uitersten mijd ik nu, ik toon geduld,
zoals toen alles nog eenvoudig scheen

en ik nog vrij was van verdriet en pijn.

August Hans den Boef

Ziekte, liefde en identiteit
Het proza van Tom Pauka

Tom Pauka is een laatbloeier. Na een grillige carrière van judo-leraar, bokser, journalist bij VN en de VARA, Nieuw-linkser in de PvdA en organisatie-adviseur, debuteerde hij in 1980, zesenveertig jaar oud, met de verhalenbundel *Een moeilijke eter*. Toch niet geheel onverwacht: sinds jaar en dag heeft Pauka een column in het Welzijnsweekblad die meestal de vorm van een mini-verhaal aanneemt. Bijzondere situaties uit het dagelijks leven benadert hij daar vanuit een eigenzinnige invalshoek en met een verrassend gevoel voor details. Eigenschappen die we ook in Pauka's boeken terugvinden - de hoofdpersonen bijvoorbeeld vormen in dit kader een hoogst interessant gezelschap. Die uit het titelverhaal in *Een moeilijke eter* is een jongetje met besmettingsangst, Hans. Dit alter ego van Pauka is in de roman *De meidenziekte* (1983) opgegroeid tot een puber met annorexia nervosa. De hoofdpersonen in de romans *Winnifred onttrekt zich aan het oog* (1981) en *Een ongewenst verlangen* (1982) zijn respectievelijk een vrouw van middelbare leeftijd die onder meer bang is bespiedt te worden en een multiple sclerose-patiënt die op een onorthodoxe en ontroerende manier vecht voor zijn zelfstandigheid. Deze opmerkelijke personages worden, evenals andere, op een even opmerkelijke manier door Pauka benaderd. In het vervolg wil ik op deze dingen per boek ingaan en zoveel mogelijk ook de ontwikkeling binnen Pauka's schrijverschap - ook in technisch opzicht - hierbij betrekken.

Een moeilijke eter

We beginnen met *Een moeilijke eter*. Door het hele boek heen loopt een boeiende verzameling verknipte figuren en allen worden ze met een zekere gelijkmoedigheid door de verteller tegemoetgetreden. Of hij - meestal heet hij Hans - nu als een jeugdig ziekenverpleger te maken krijgt met een lijder aan Christuswaan, of als zakenman een verhouding met een masochistische vrouw begint, nooit plaatst hij zich in de positie van superieure beschouwer. Veel eerder laat hij zich door zijn interesse en betrokkenheid meeslepen. Zelf leed Hans aan besmettingsangst, zoals gezegd. Vooral nadat zijn Joodse grootouders door de Duitsers zijn weggehaald, krijgt hij een dwangmatige weerstand tegen voedsel, bestek en aardewerk dat in contact met anderen geweest kan zijn (in het titelverhaal). Hiermee verbonden is zijn overgevoeligheid voor de lichaamsgeuren van de mensen om hem heen. Deze angst, heel gedetailleerd beschreven en daardoor nogal overtuigend, komt in de rest van de bundel terug. Al is het dan niet als hoofdthema, maar meer de vreemde, eigenzinnige invalshoek waarmee de verteller zijn herinneringen kan weergeven. Juist hierdoor ontstaat een spanning tussen de persoonlijke geschiedenis van Hans en het oorlogsgebeuren, iets wat bij andere schrijvers dan Pauka meestal in het anecdotische blijft steken. De manier waarop hij met anecdotiek omspringt is tekenend voor Pauka. Soms denk je dat er een anecdote aankomt - in een kort verhaal waar de dochter van de oude socialist Frank van der Goes optreedt - maar voor je er erg in hebt is het al afgelopen en blijkt de pointe van het verhaal op iets heel anders betrekking te hebben. Meer dan eens verspringt de aandacht plotseling van de ene figuur naar de andere of naar jeugdherinneringen van Hans.

Het aardigst is ‘Twaalf manieren om de tijd te doden’, twaalf korte verhaaltjes met telkens een andere hoofdrolspeler. Iemand die eerst terloops wordt genoemd, kan

even verder promoveren tot belangrijkste personage en omgekeerd. Een paar verhalen zijn wat traditioneler verteld - met kop, staart en middenstuk. Die vind ik minder boeiend. De zakenman en de masochiste, de overspelige man die met zijn aan de drank verslaafde vrouw een tripje naar Denemarken maakt: niet zo opvallend, al zorgt de instelling van Pauka ervoor dat het niet de kant van Mensje van Keulen of Heere Heeresma uitgaat.

Winnifred onttrekt zich aan het oog

Een jaar later kwam Pauka met een eerste roman: *Winnifred onttrekt zich aan het oog*. Een interessant sub-thema snijdt hij hier aan: de noodzaak van budgettering voor de moderne huisvrouw. Als interim-directeur in dienst van een soort super-uitzendbureau moet Winnifred de Wolf binnen korte tijd een reorganisatieplan ontwikkelen om een budgetteringsstichting te redden. Zij constateert al gauw dat die overbodig is. Temeer omdat het werk ‘beter wordt gedaan door twee consumentenorganisaties, twee vakorganisaties, de Nederlandse Vereniging van Huisvrouwen, de Bond van Plattelandsvrouwen, de Nederlandse Christelijke Vrouwenbond, het Katholieke Vrouwengilde, talloze plaatselijke vrouwenraden en honderden huishoudscholen’. Die overbodigheid meldt Winnifred dan ook aan haar ‘baas’, maar deze vindt dat zij haar operatie moet voortzetten. Dit meningsverschil is nogal vervelend voor Winnifred omdat ze er een paar jaar uit is geweest en met dit project moet bewijzen dat ze nog capabel genoeg is. Los daarvan is haar werk toch al niet makkelijk: de employées van de bedreigde stichting proberen haar tegen te werken waar zij ook maar kunnen.

Oppervlakkig gezien is dit een roman als zoveel, een beetje onuitgewerkt verhaal over een vrouwelijke manager in de overgangsjaren. Maar nu komen de typische Pauka-trekjes naar voren: de fobieën en andere persoonlijke eigenaardigheden van zijn personages. Bij Winnifred is dat de gewoonte om Pavlov-achtig te kwijlen als iets haar begeerte opwekt. Verder wordt ze op toiletten overvallen door besmettingsangst en wat nog veel grotere problemen oplevert: zij is bang dat ze bespied wordt. Deze laatste angst leidt ertoe dat zij zich op gezette tijden terugtrekt in de nogal ruim uitgevallen wastafelkast van haar werkkamer.

Wanneer ze het idee opvat dat zij in die kast ‘gezien’ wordt, laat zij dit toevluchtsoord varen en zet zij haar zinnen op de kelder die zij onder haar huis aan het uitgraven is. Ook dit graven verliest zijn functie en tenslotte vlucht zij naar de beslotenheid van haar kampeerwagen. Winnifreds behoefte aan een eigen ruimte is zo groot dat zij die op andere mensen projecteert, bijvoorbeeld op haar dochter Heleen. Omdat Pauka niets vertelt over de oorzaak waarvan Winnifred een paar jaar niet heeft gewerkt, krijg je de indruk dat de relatie met haar dochter verstoord is (die met haar echtgenoot is duidelijk onbevredigend). De springvloed van relatie-problemen, psychische problemen, gecombineerd met de moeilijkheden rond haar werk zorgen ervoor dat Winnifred uiteindelijk op een parkeerplaats in Den Haag beland, in haar kampeerwagen ‘volledig aan het oog onttrokken’. Je hebt in het boek het hele proces stap voor stap kunnen volgen, vertekening na vertekening van de werkelijkheid om haar heen kunnen zien.

De obsessies van Winnifred weet Pauka soms heel voelbaar te maken. Er is een scène waarin zij voor het eerst een maaltijd in haar camper klaarmaakt. Door de uitgebreide beschrijving van hoe ze dat precies doet wordt het dwangmatige karakter van haar bezigheid sterk benadrukt.

Een ongewenst verlangen

Een ongewenst verlangen is een boek met een onderwerp waar het gevaar voor anecdotiek en melodrama wel heel sterk op de loer ligt. Wat gebeurt er als een multiple-sclerose patiënt, die zich slechts per rolstoel kan verplaatsen, verliefd wordt op zijn wijkverpleegster? De manier waarop Pauka die invalide neerzet, verdient weer alle lof: sentimentaliteit is ver-

meden, nergens wordt de drang tot zelfstandigheid van de hoofdpersoon, Robert, belachelijk gemaakt. De beschrijving wordt nooit gênant (bijvoorbeeld zelfs niet wanneer Robert zijn intiemste wens kenbaar maakt).

Tom Pauka, foto M. v.d. Hoeven.

In elk opzicht is Robert het tegendeel van de zielige invalide. Alles heeft hij in zijn aangepaste woning bij de hand en zijn leven verloopt perfect georganiseerd. Hij ziet zelf kans om via de telefoon als een echte regelneef à la Kees van Kooten harde practical jokes uit te halen. Met zijn vriend Frans, die niet invalide is, haalt hij allerlei streken uit. Het meest onschuldige is nog wel het met opzet betreden van voor invaliden moeilijk toegankelijke uitgaansgelegenheden (waarbij de exploitant flink gepest wordt). Naast zijn medewerking hieraan is Frans heel belangrijk voor Robert omdat Frans tamelijk eerlijk tegen hem is, soms op het cynische af, juist omdat hij Roberts recht op zelfstandigheid respecteert.

Robert had het nog jarenlang prima kunnen redden, mits hij zich in acht zou hebben genomen. Zijn verliefdheid op Jeanne, de verpleegster, doorkruist dit. Vooral wanneer zij na een auto-ongeluk in het ziekenhuis wordt opgenomen is Robert niet meer te houden (ik denk omdat zij dan voor het eerst op een met dat van hem vergelijkbaar niveau van onafhankelijkheid verkeert). Ook wordt Robert zich door zijn verliefdheid bewust van het feit dat zijn leventje helemaal niet zo perfect is: ‘Er was maar één vrijheid, de vrijheid namelijk om te gaan en staan waar je wilde. Er bestond geen aparte vrijheid voor lammen en blinden.’ Dit beseffend waagt Robert een avontuur dat al zijn vorige in de schaduw zal stellen, zo krankzinnig dat hij de hulp van zijn vriend Frans niet eens kan inroepen. Hij wil namelijk in zijn voor gebruik binnenshuis bestemde rolstoel tien kilometer dwars door Amsterdam rijden, van Tuindorp naar het Zuiderziekenhuis. Het lukt hem, maar de gevolgen hiervan zijn niet mis, hij is eraan het eind van het boek slechter aan toe dan ooit.

De tocht naar het Zuiden is buitengewoon spannend, vooral de passage waar Robert met zijn kwetsbare en moeilijk bestuurbare karretje de autotunnel onder het IJ neemt. Er zijn ook mooie observaties, zoals Roberts constatering dat mensen jaloers worden als zij invaliden zien dartelen en de reactie van de politieman die er rotsvast van overtuigd is dat Roberts tunneltocht een demonstratie is. Jammer is wel dat de andere personen, net als in *Winnifred onttrekt zich aan het oog* niet voldoende uit de verf komen. Juist in dit wat meer substantiële boek merk je dat Pauka iemand is met rake observaties, met onorthodoxe typetjes, maar niet echt goed een roman lang de aandacht van de lezer kan vasthouden. Eigenlijk bestaan de twee romans uit boeiende verhaalfragementen waartussen je vermoeid moet worstelen naar een volgend. Misschien dat ik Pauka's verhalenbundel, die hieraan niet leed, ook beter vind vanwege het feit dat hij in de beste verhalen de ik-vorm

gebruikt, terwijl de romans in de hij-vorm zijn geschreven. In de ik-vorm is het namelijk minder hinderlijk dat de andere figuren onderbelicht blijven.

De meidenziekte

In 1982 leverde Pauka weer een roman af, *De meidenziekte*, waarin de ik-vorm en de moeilijke eter uit de verhalen terugkomen. De jongen, Hans, is intussen zestien jaar geworden en hij blijkt aan anorexia nervosa te lijden. Hierdoor is hij niet alleen broodmager geworden en moet hij op onverwachte momenten braken, maar soms slaat hij zonder te weten waarom aan het zwerven. Als het boek begint is Hans in het ziekenhuis opgenomen, waar de behandelende arts hem vertelt dat hij eigenlijk een ‘meidenziekte’ heeft.

Het boek bestaat uit twee episoden. De eerste is het ziekenhuisverblijf, de tijd dat Hans de oudere neger Monsanto helpt. Deze magazijnbediende levert een ongelijke strijd tegen het grote aantal diefstallen waaraan het magazijn blootstaat. Tot groot verdriet van Hans wordt hij uit het ziekenhuis ontslagen voordat Monsanto en hij de dief hebben gevat.

Weer slaat de jongen aan het zwerven en hij heeft - nu ze hem in het ziekenhuis hebben leren eten - buien van onverzadigbare honger. Hij komt in een weekendhuisje terecht dat door de week bewoond wordt door Vera, een twaalfjarig meidje. Hans sluit vriendschap met haar en ze maken haar moeder, die 's avonds thuiskomt wijs dat hij een oudere schoolkennis is die Vera met haar huiswerk komt helpen. Omdat hij de laatste bus heeft gemist, mag hij in het huisje blijven slapen. Wanneer Vera al naar bed is maken haar moeder en Hans een nachtelijke tocht per roeiboot. Er ontstaat een erotische spanning tussen hen beiden die tot een (anti) climax komt.

Na deze tweede episode gaat Hans terug naar het ziekenhuis, maar Monsanto vindt hij niet. De oude man zit in de bak nadat er in zijn huis een privémagazijn was aangetroffen. Tegen beter weten in (want Hans had ons zelf de clou verteld) blijft de jongen in Monsanto's onschuld geloven. De wereld van de vol-

wassenen heeft hem weer eens te pakken gehad. Niet voor het eerst overigens, vooral in de oorlog moest hij het al ontgelden. Regelmatig wisselt Hans zijn verhaal over wat hij nu meemaakt af met herinneringen uit die tijd. In 'Een moeilijke eter' hadden die herinneringen te maken met de jodenvervolging, in *De meidenziekte* hebben ze meestal betrekking op erotiek. De spanningen die hij voelt, veroorzaken dat Hans die dingen uit de oorlog herinnert. Met een enorme woordenstroom probeert hij alles weg te fantaseren. Urenlang kletst hij Vera en haar moeder de oren van het hoofd met een mengsel van waarheid en verzinsels. Dat was hij gewend, maar deze keer heeft hij een vreemde gewaarwording. Hij merkt namelijk dat hij nu niet alleen eerlijker is over de dingen die hij heeft meegemaakt, maar ook dat hij van een afstand, samen met Vera's moeder, op zijn verleden kan terugkijken. Heel indringend wordt hier zichtbaar hoe hij tussen de fase van kind en volwassene verkeert. Langzamerhand begint Pauka iets van de romantechniek onder controle te krijgen, hoewel er ook in *De meidenziekte* langdradige stukken te vinden zijn. Nota bene de belangrijkste scène van het boek behoort hiertoe. Middenin de nacht bevrijdt Hans een enorme vis uit een fuik. Plotseling laat Vera's moeder zich naakt uit de boot in het water zakken om de vis aan te raken. Spanning, symboliek te over. Toch valt de lezer bijna in slaap. Een ander bezwaar tegen deze roman is dat de grote indruk die het jongentje Hans in 'Een moeilijke eter' maakte, hier niet wordt overtroffen. De mogelijkheden van de Hans-figuur zijn kennelijk beperkt.

Gedroomde kansen

Dat dit laatste volstrekt niet het geval is laat Pauka met *Gedroomde kansen* zien, de roman die hij eind 1984 deed verschijnen. Oppervlakkig gezien bevat het boek dezelfde nadelen als de vorige romans: zoals gezegd, het de lezer laten worstelen van het ene boeiende fragment naar het volgende. In versterkte mate, want het boek is nog dikker dan de andere, 327 pagina's. Met andere woorden, het probleem van de niet volgehouden spanning zou met een meetkundige reeks kunnen worden vermenigvuldigd. Het merkwaardige is dat *Gedroomde kansen* desondanks alle vorige boeken van Pauka in de schaduw stelt. Er zijn hiervoor verschillende oorzaken aan te wijzen en één daarvan is het bijzondere verhaal. Laat ik daarmee beginnen.

Hans Helming (hij heeft nu ook een achternaam) voert samen met zijn vriendin Lisa (die ook verre familie van hem is) een clubje bejaarden door Griekenland. Tijd van handelen is het eind van de jaren vijftig, toen nog slechts weinige Nederlanders richting Hellas gingen, dus een erg makkelijke taak hebben Hans en Lisa niet. Bovendien moet alles op een koopje en het is werkelijk ongelooflijk wat voor trucjes Hans weet te bedenken om de oudjes voordelig van onderdak en maaltijden te voorzien en gratis naar toeristische bezienswaardigheden te laten kijken. In Epidavuros bijvoorbeeld meldt hij zijn clubje aan voor een jeugd (!) festival als het Hollandse zangkoor 'Piet Hein' en speelt hij de opperste verbazing als er bij de organisatie niets over deze Hollandse bijdrage bekend is. De Grieken zijn ook niet te beroerd: de oudjes mogen zingen, krijgen gratis onderdaken maaltijden en ze hebben de dag van hun leven. De grote slag slaat Hans in Skoutari, een dorpje in het Zuiden van de Pelopponesos. Met slechts de naam van twee vage familieleden op een briefje, weet hij deze, de Poldi's, te localiseren en gedaan te krijgen dat het reisgezelschap in een verlaten kerk mag bivakkeren. In de dagen die volgen blijkt Hans' schelmengedrag te zijn overgeslagen op het clubje. De bejaarden willen graag iets terugdoen voor de gastvrije en goedgeefse Grieken en helpen hen daarom bij

het zoeken naar sierdistels en zeldzame stenen, een van de manieren waarop in Skoutari in het levensonderhoud werd voorzien, want in de kerk logeert ook een jonge Zweedse toerist, Leif Kretschmar, die van de autochtone bevolking dit soort spullen koopt en daarmee in zijn land van herkomst goede zaken doet. Na een tijdje slaan de bejaarden los en gaan ze voor eigen rekening op lucratiever projecten over. Leegstaande kerken en verlaten begraafplaatsen worden door hen van kostbaarheden ontdaan, waarbij ze de begrippen leeg en verlaten zeer ruim interpreteren. De arme Hans moet hen per bus van de ene strooptocht naar de andere vervoeren. Behalve de greep op zijn gezelschap verliest hij ook die op Lisa. Er is namelijk intussen iets gegroeid tussen haar en Leif en als Hans gaat kijken wat zij uitvoeren wordt hij door een verdwaalde kogel getroffen. In de streek wordt nogal druk gejaagd met wapens die uit de burgeroorlog zijn overgebleven.

Op dit moment is het eerste deel, dat meer dan de helft van het boek beslaat, afgelopen. We weten nu niet alleen het een en ander over het ongewone reisgezelschap, maar ook veel over Hans zelf. Over zijn ouders die voor de oorlog uit Midden-europa zijn gevlucht. Zijn moeder behoort tot de Joodse familie van de Volks, die gekenmerkt wordt door sterke vrouwen met zwakke mannen aan hun zijde. Bij de Poldi's constateert Hans naast het uiterlijke kenmerk van de Volks - een puntje aan het linkeroor - ook hetzelfde relatiepatroon. De enige uitzondering op dit patroon zou zijn relatie met Lisa zijn, heeft hij zich altijd voorgehouden. Aanvankelijk was dat niet moeilijk: toen hun verhouding, tien jaar geleden, begon was Hans vijftien en Lisa twaalf. Nu heeft hij echter zijn twijfels. Is Lisa niet altijd handiger en sterker geweest dan hij en heeft zij dat omwille van hun relatie verborgen gehouden? Zijn zij niet door hun familie samengedreven en betekent dit voor hem niet een totale onvrijheid? Graag zou hij worden zoals Leif: cynisch, ironisch en van niemand afhankelijk. Lisa vindt dit onzin, aanvankelijk mocht ze Leif ook helemaal niet. Met veel moeite weet Hans haar over te halen om met de Zweed aan te pappen. Ze vermoeden dat hij de in de burgeroorlog verdwenen zoon van de Poldi's is en willen zekerheid over de vermeende familieverwantschap.

Tweede deel

In het tweede deel van *Gedroomde kansen* wordt door Pauka zeer veel overhoop gehaald. Het is duidelijk zwakker dan het eerste en pas na zo'n honderd bladzijden krijgt het weer de strakke lijnen van het begin. Hans geneest in het ziekenhuis van zijn kogelwond en begrijpt al spoedig dat Lisa met het gezelschap is teruggekeerd naar Nederland. Tegen het doktersadvies in vertrekt hij naar Skoutari, waar hij getuige is van een soort progrom. De plaatselijke bevolking is er achtergekomen waar de grafschenners hun basis hadden en Leif en de Poldi's moeten het ontgelden. Huis en kerk worden in de as gelegd, de Poldi's moeten voor de zoveelste keer in hun leven vluchten en Leif vindt de dood. Terug in Amsterdam treft Hans geen Lisa aan, in plaats daarvan raakt hij betrokken bij een politieke rel. De bejaardenvakantie was een gemeenteproject, waaraan de betrokken wethouder zich persoonlijk had verbonden. Het draait er op uit dat Hans als bejaardenwerker wordt geschorst en er zich een protestantse en katholieke zuil van het bejaardenwerk afscheiden.

Pauka beschrijft de politieke verwikkelingen raak en grappig. Ze wijzen vooruit naar het latere Nieuw-links in de PvdA en Pauka geeft ‘van te voren’ al het latere échec van deze beweging aan. Die verwikkelingen zorgen wel voor een grote stijlbreuk in het boek. Als decor voor het begin van Hans' speurtocht naar Lisa zijn ze te opdringerig en verder stellen ze de lijn van de bejaarden uit het begin tezeer op de achtergrond. Het verhaal komt pas weer op gang als één van die oudjes, meneer Schoonhoven, Hans het voorstel doet om samen met hem en Lisa een reis

door Europa te maken om naar een rustige begraafplaats te zoeken. Schoonhoven verkeert namelijk in het laatste stadium van kankeren hij is bereid om alle kosten voor zijn rekening te nemen. Dit met behulp van de creditcards die hij te pakken heeft gekregen zonder dat zijn nabestaanden daar iets van weten. Hans accepteert het aanbod en ze vertrekken naar Parijs: hij had gehoord dat Lisa naar haar moeder was gegaan die daar woont. Intussen blijkt Lisa richting Zweden te zijn vertrokken en Hans reist haar met Schoonhoven achterna. Wanneer hij op weg is naar het huis van Leifs ouders, bij wie Lisa ongetwijfeld verblijft, eindigt het boek.

Misschien zijn er lezers die dit slot onbevredigend vinden. Je komt immers niet te weten hoe de confrontatie tussen Hans en Lisa verloopt. Het is echter de vraag of die informatie nu zo belangrijk is: wat jein *Gedroomde kansen* hebt gevolgd is een proces waarin Hans gaandeweg zijn beeld van Lisa bijstelt. Ik heb het hierboven al gehad over de twijfels omtrent hun relatie. De tweede verschuiving ontstaat tijdens het laatste gesprek dat Hans met Leif heeft, vlak voor de woedende Grieken de kerk aansteken. Leif vertelt hoe zijn verhouding met Lisa was, hoezeer zij zich door hem liet vernederen, hoe ze de

Zweed ook een veel minder positief beeld ophing van de omstandigheden waaronder haar verhouding met Hans ooit is begonnen. Vlak voor het eind van het boek doet de oude Schoonhoven de suggestie dat Lisa het kind van Hans' vader is - niet onmogelijk in het licht van andere gegevens in het verhaal. Met deze verschuivingen verandert niet alleen Hans' beeld van Lisa, ook voor de lezer komt een serie gebeurtenissen telkens in een heel ander lichtte staan. Dit maakt het lezen van *Gedroomde kansen* zo enerverend.

Identificatie

Eén van de sterke kanten van dit boek is de manier waarop Pauka de verschillende personages en Hans' visie vorm weet te geven door te spelen met het principe van de identificatie. De Volks die behalve uiterlijke kenmerken ook hun relatiepatroon gemeen hebben. Leif die tòch geen familie blijkt te zijn, de fysieke overeenkomst tussen Hans en Lisa (die bovendien door de familie 'Hansnlisa' worden genoemd) en Lisa's moeder die in alle opzichten een net iets mooiere uitvoering van die van Hans is. Veelzeggend in dit kader is ook een Parijse prostituëe die zich telkens net zo noemt als haar (potentiële) klanten. Aan Hans stelt zij zich dan ook voor als Hans en later vertelt ze hem waarom ze dat doet. Deze schijnbare spiegeling heeft als enige doel dat haar eigen identiteit voor haar klanten verborgen blijft en dat zij nooit hun namen hoeft te onthouden. Het verwijst naar Hans' verlangen om volkomen onafhankelijk van anderen te zijn.

De mooiste identificatie wordt helemaal in het begin van het boek ingezet, in de paar bladzijden die aan het eerste deel voorafgaan en 'Kronieken' worden genoemd. Op de dag dat de vader van Hans is overleden vertelt een docent hem de Sage van Gunnar Helming. Een Viking die duizend jaar geleden verbannen werd van het hof en onderdak vindt bij de priesteres (en echtgenote) van de God Frey. Uiteindelijk weet Gunnar de god te doden wanneer hij de nieuwerwetse godsdienst van het Christendom tot de zijne maakt en vanaf dat moment wordt hijzelf als god vereert. Volgens de leraar is Gunnar de eerste held die niet sneuvelt, maar thuis is in de kunst van het overleven. Later in *Gedroomde kansen* worden parallellen duidelijk tussen Gunnar-Frey en Hans-Leif. Doch in de werkelijkheid van het boek is het Hans, de gezel van Lisa, die uiteindelijk blijft leven en niet de indringer.

Bijna zou ik nog vergeten erop te wijzen dat ook in deze roman weer de typische Pauka-elementen voorkomen. Dezelfde combinatie van gelijkmoedigheid en fascinatie die we uit ouder werk kennen, kenmerkt Hans' houding tegenover de bejaarden. Ondanks al hun ziekten, kwalen en hebbelijkheden blijft hij hen serieus nemen. Het meest duidelijk komt dit tot uiting in zijn reis met de oude meneer Schoonhoven.

Na vier jaar - toch niet zo'n lange leertijd - is Pauka er in geslaagd om binnen het kader van de romanvorm, door middel van een interessant verhaalgegeven, door de manier waarop hij zijn stof heeft verwerkt tot een spannende constructie en door het spel met identificaties, een zeer overtuigend product af te leveren. Hiermee en met de verschillende locaties (Griekenland, Amsterdam, Parijs, Zweden) en perioden (Hans' jeugd, puberteit, adolescentie) krijgt *Gedroomde kansen* de contouren van de 'grote Nederlandse roman' die ooit zou moeten wedijveren met het werk van buitenlande auteurs als Bellow en Grass. Waarin de protagonist temidden van een jungle van Pauka relaties en gebeurissen op zoek is naar zijn identiteit. De *contouren*, want ook Pauka is er niet honderd procent in geslaagd, evenmin als Judicus

Verstegen met *Legt uw hart daarop* (1967), een roman met een vergelijkbare aanpak in thematiek en situering. Overtuigend, alleen die titel, *Gedroomde kansen*. Ook na de zoveelste lezing weet ik nog steeds niet wat Pauka daarmee nu precies bedoelt.

Noot

Behalve het bovengenoemde proza is van Pauka in boekvorm verschenen het verhaal 'Is er iets?' en wel in: J. Eijkelboom e.a., *September* (1982). Wat secundaire literatuur over zijn werk aangaat, verwijs ik naast de recensies in dag- en weekbladen naar de volgende artikelen. André Demedts, in: Dietsche Warande & Belfort (1981); P.G.M. Oberndorff, in: Appèl (1983); Fons Vandergraessen, in: Dietsche Warande & Belfort (1983); Boris Rousseeuw, in: Tmuzet (1983).

Pim Lukkenaer

Hoe ver voert innerlijke vaart
Awater en gros et en détail

Nijhoffs *Awater*, veel becommentarieerd[1.] sinds het in 1934 voor het eerst verscheen als slotgedicht van de bundel *Nieuwe Gedichten*, is begin 1985 in De Nieuwe Taalgids andermaal geanalyseerd door A.L. Sötemann[2.]. Deze ontleding vormt het uitgangspunt van de hier volgende beschouwingen. In de eerste paragraaf zal ik in Sötemanns artikel enkele vooronderstellingen signaleren en kritiseren, die, deel uitmakend van zijn literatuuropvatting (LO[3.]), het resultaat van die analyse hebben beïnvloed. Mijn doel hierbij is: het expliciteren van mijn eigen vooronderstellingen. In de tweede paragraaf som ik de voorstellen op, die Sötemann doet om passages van het gedicht op een bepaalde manier te interpreteren. Niet alleen lever ik op die leesvoorstellen commentaar, ik voeg ook de problemen toe, die een groep Leidse lezers in het najaar van 1984 met de tekst had[4.], en doe hier en daar voorstellen om die problemen op te lossen. In de derde en laatste paragraaf bespreek ik eerst de wijze, waarop Sötemann het gedicht als geheel leest, om daar voorstellen mijnerzijds tegenover te stellen.

Ik citeer de tekst naar de zevende druk van de *Verzamelde Gedichten*, Den Haag 1978, p. 214 t/m 223. *Awater* telt acht strofen van ongelijke lengte. De in totaal 272 versregels hebben alle, uitgaande van de versbouw van het Roelantslied[5.], tien à elf lettergrepen. Dit is zo'n strikt gevolgde regelmaat, dat enkele niet onbelangrijke uitzonderingen mijns inziens als elisies moeten worden beschouwd en gelezen. Alle regels van dezelfde strofe hebben assonerend eindrijm. De volgorde van de assonantie-klinkers is ee-aa-oo-ei-oe-ie-au-uu, een volgorde waarin ik geen betekenis heb kunnen vinden.

I

1. De eerste vooronderstelling van Siitemann is, dat we met een episch gedicht te maken hebben. Hij noemt het immers ‘een van de fascinerendste epische verzen die in deze eeuw in het Nederlands geschreven zijn’ (p. 52). Deze genre-toedeling wordt niet meteen toegelicht. Verderop echter wordt het de lezer duidelijk, dat de gedachten van de auteur twee kanten uitgaan: het betreft hier geen lyrisch gedicht, en de tekst is verhalend. Tot Sötemanns LO behoort blijkbaar, dat de klassieke genre-indeling ook voor een gedicht uit de jaren dertig van de twintigste eeuw scheidende waarde heeft: dat een gedicht uit onze tijd niet bijvoorbeeld episch en lyrisch tegelijk kan zijn, of kenmerken vertonen van beide genres, of bij gedeelten episch, bij andere gedeelten lyrisch blijken.

Uit de vooronderstelling, dat *Awater* een episch gedicht is, volgt verderop in Sötemanns betoog, dat aan de beschreven gebeurtenissen, hoewel fictioneel, de eis van realisme mag worden gesteld: ze kunnen worden getoetst aan wat buiten de fictie mogelijk/waarschijnlijk is. Zie hierover paragraaf III.

2. Een tweede vooronderstelling is, dat gedichten, en met name *Awater*, immuun zijn voor vivisectie door lezers: ‘na alle commentaar is er altijd weer het gedicht zelf, dat onaangetast zijn fascinatie uitstraalt’ (p. 52). Ik meen dat in deze formulering de interpretatie als historisch proces, dus als proces van verandering, wordt onderschat en het ‘Immergleiche’ van poëzie overschat.

3. Een derde vooronderstelling houdt in, dat er door dit gedicht een draad loopt, die door een lezer kan worden gevonden en vastgehouden. Dat is namelijk wat Sötemann zich voorstelt. Hij doet een 'poging om de draad te vinden en vast te houden die door het gedicht loopt' (p. 52). Mocht *Awater* zijn ontworpen als een 'labyrint zonder uitweg', dan zal deze interpreet verloren lopen.

4. Een vierde vooronderstelling betreft de relatie dichter-gedicht. Sötemann besteedt hier veel aandacht aan, omdat zijn voorgangers in de uitlegkunde volgens hem niet voorzichtig genoeg zijn geweest met 'uitspraken die Nijhoff elders, al dan niet met directe betrekking tot "Awater", heeft openbaar gemaakt' (p. 53). Ze trappen daardoor in allerlei 'valkuilen'. Onnodig, vindt Sötemann. Nijhoff heeft immers 'vastgesteld dat een gedicht een - in zijn ogen nauwelijks relatief - zelfstandig geheel is, en dat de maker van het vers misschien best weet wat hij gewild heeft, maar moeilijk kan beoordelen of hij dat ook tot uitdrukking heeft gebracht'. Neemt Sötemann, die eerst tot voorzichtig gebruik van 'Nijhoffs uitspraken elders' maande, hier zelf Nijhoffs 'vaststelling' niet te makkelijk voor waar aan, aldus in de zelf gesignaleerde 'valkuil' lopend? Nog riskanter zou dit zijn, als waar is wat Sötemann ons voorts meedeelt: dat Nijhoff 'een enthousiast mystificator' was. Voorzichtig met Nijhoffs uitspraken is Sötemann bepaald niet. Zodra ze hem voorkomen overeen te stemmen, kent hij dezelfde waarde toe aan 1. Nijhoffs uitspraken over het gedicht binnen het gedicht; 2. Nijhoffs praktisch bezig zijn bij het schrijven van het gedicht en 3. Nijhoffs opvattingen als verwoord buiten zijn poëzie. Dit blijkt waar hij (p.54) de eerste strofe bespreekt: voor Nijhoff, zegt hij, is er 'een dúbbele reden om het anders te doen dan *geheel een vorige eeuw*: zijn vers wil niet *zingen*, geen lyrische belijdenis zijn, omdat dit alleen maar het directe emotionele resultaat is van een ontstoken, kloppende wond, en bovendien: het *puin* van het verleden is bruikbaar als bouwmateriaal voor het nieuwe, waarvan de allereerste grondslag ternauwernood is gelegd. Elke (ook verbale) daad brengt een nieuwe toestand teweeg, en, plaatsvindend in die veranderde situatie heeft zij haar eigen, enige en oorspronkelijke zin en waarde. Evenals in het mythische verleden worden ook nu telkens weer handelingen verricht, woorden gesproken, tot behoud'. Deze opvattingen, Sötemanns interpretatie van een deel van strofe I, kunnen volgens hem blijkbaar uit het gedicht worden gehaald om dienst te doen als opvattingen van Nijhoff, die bovendien ook diens schrijfwijze in het gedicht zouden bepalen. Op de status van Sötemanns interpretatie van de versregels in kwestie kom ik onder 6. terug. Eerst

5. Evenmin als uitspraken van Nijhoff elders mogen 'de biografische gegevens omtrent de dichter' worden gehanteerd als 'verklaringsgronden voor zijn poëzie'. Nijhoff immers 'schreef geen autobiografie maar fictie'.

6. In het citaat onder 4. valt op, dat Sötemann Nijhoffs poëtica beschrijft aan de hand van een parafrase van een deel van de eerste strofe van Awater. Blijkbaar gaat hij ervan uit, dat deze parafrase in zijn betoog de plaats kan innemen van Nijhoffs eigen tekst. Inhoudelijk zal ik parafrase en tekst vergelijken in paragraaf II. Dat hij meent in deze parafrase Nijhoffs dicht-theorie te hebben achterhaald, blijkt uit de zin die hij erop laat volgen: 'Dit is een poëticaal credo in termen van het vers'...

Ik vat de zes vooronderstellingen van Sötemann kort samen, om er ogenblikkelijk de mijne tegenover te stellen.

1. *Awater* is een episch gedicht; dat houdt in dat verwacht kan worden, dat de lezer realisme als maatstaf kan hanteren.

Commentaar: Voor- of vroegtijdige bepaling van het genre of subgenre waartoe een tekst behoort is: jezelf oogkleppen opzetten tegen verwarrende andere mogelijkheden. Een auteur heeft zeker in onze eeuw mogelijkheden ter beschikking die van de klassieke afwijken. De lezer, en dus ook de onderzoeker (slechts een betere lezer die gemotiveerd verslag uitbrengt van zijn lezen en zijn medelezers leesvoorstellen doet) kan bij teksten die afwijkingen (zouden kunnen) vertonen ten

opzichte van strenge tradities op het gebied van vorm en/of inhoud slechts omzichtig tot een voorlopige genrebepaling komen; gaat hij overhaast te werk, dan is de kans groot dat hij aantoonbaar niet-adequaat leest.

Awater

A

1 WEES hier aanwezig, allereerste geest,
die over wateren van aanvang zweeft.
Uw goede oog moet zich dit werk toe keren,
het is gelijk de wereld woest en leeg.
Het wil niet, als geheel een vorige eeuw,
puinhopen zien en zingen van mooi weer,
want zingen is slechts hartstocht van een zweer
en nimmer is, wat ook, ooit puin geweest.
Een eerste steen ligt nauwelijks terneer.
Elk woord vernieuwt de stilte die het breekt.
Al wat geschiedt geschiedt nog voor het eerst.
Geprezen! Noach bouwt, maar geen ark meer.
En Jonas preekt, maar niet te Ninive.

B

14 Ik heb een man gezien. Hij heeft geen naam.
Geef hem ons aller vóórnaam bij elkaar.
Hij is de zoon van een vrouw en een vader.
Zodra de rode zon is opgegaan
gaat hij de stad in. Hij komt langs mijn raam.
De avond blauwt, hij komt er weer vandaan.
Hij werkt op een kantoor, heet daar Awater.
Zie hem. Hij is bekleed met kemelhaar
geregen door een naald. Zijn lijf is mager
gespijsd met wilde honig en sprinkhanen.
Niemand heeft ooit hetgeen hij roept verstaan.
Het is woestijn waar hij gebaren maakt.
Hij heeft iets van een monnik, een soldaat,
maar er wordt niet gebeden, niet geblazen,
wanneer men op kantoor het boek opslaat.
Men zit als in een tempel aan een tafel.
Men schrijft Arabisch schrift met Italiaans.
In cijfers, dwarrelend als as omlaag,
rijzen kolommen van orakeltaal.
Het wordt stil, het wordt warmer in de zaal.
Steeds zilter waait dun ratelend metaal.
De schrijfmachine mijmert gekkepraat.
Lees maar, er staat niet wat er staat. Er staat:
'O moeder, nooit zult gij de bontjas dragen
waarvoor elk dubbeltje werd omgedraaid,
en niet meer ga ik op mijn vrije dagen
met een paar bloemen naar het hospitaal,
maar breng de rozen naar de Kerkhoflaan...'
Dit staat er, en Awater's strak gelaat
geeft roerloos zijn ontroering te verstaan.
Hoe laat is het? Awater's hoofd voelt zwaar.
De telefoon slaapt op de lesenaar.
De theekopjes worden teruggehaald.
De klok tikt, tikt, slaat, tikt tot half-zes slaat.
De groene lampen worden uitgedraaid.

C

49 Vandaag, toen ik voor 't raam de bloemen goot,
is het voornemen in mij opgekomen,
Awater te gaan halen van kantoor.
Ik heb sinds mijn broer stierf geen reisgenoot.
Als men een vriend zoekt, is het doodgewoon
dat men eerst ziet of men bij hem kan horen.
Vanavond volg ik dus Awater's spoor,
ik kijk de kat, zo men zegt, uit de boom,
en morgen, gaat het goed, stel ik mij voor.
Zo sta ik bij de hoge stoep. Ik schroom.
Het slaat half-zes. De tijd wordt eindeloos.
De straat wordt door voorbijgangers doorstroomd
In elke schaduw wordt een licht ontstoken,
makend, al dwalend, omtrekken in rook.
O broeder in den hemel, wees hier ook.
Bescherm mij, dat mijn schim geen licht vertoont.
Bewaar mij ongezien en ongehoord. -
Opeens Awater. Van een overloop
zie ik hem komen, knipperend met 't oog,
Geen sterveling, geen stad, geen avondrood
bestaat voor hem. Hij komt gesneld van boven,
zandstenen trappen af langs slangen koper.
Hij ziet, schijnt het, een horizon, een zoom
waaruit ononderbroken weerlicht gloort.
Het is alsof hij hoort waarvan hij droomt
en de plek ziet waar hij te vinden hoopt,
zo snelt hij langs me, en ik voel mij doorboord.
Hij loopt haastig de vestibule door.
Hij hangt een sleutel op het sleutelboord.
Een droge distel doet zich aan hem voor,
hij grijpt zijn stok, hij wandelt fluitend voort.
Hij dekt zich, ik echter ontbloot het hoofd:
Wees hier, nogmaals, gij die op hoogten woont
zo onbewoonbaar als Cavario.

D

83 De straten zijn met asfalt geplaveid.
Ik merk dat de echo, die mij uitgeleide
deed door de hall met tegels, buiten zwijgt.
De stad verleent de voet geluidloosheid.
Een rij auto's glijdt karavaansgewijs
met zacht gekraak van leer aan ons voorbij.
Awater is mij reeds vooruitgeijld.
Ja, ja, 't schijnt waar te zijn, hij wil op reis.
Hij staat stil voor het modemagazijn.
Ik zie dat hij naar een gezelschap kijkt
van poppen die met plaids en verrekijkers
legeren aan de oever van de Nijl
gelijk uit pyramide en palmboom blijkt.
O Awater, ik weet waarvan gij peinst,

iets verder, bij de plaat der scheepvaartlijn
waarop een Bedouin in de woestijn
een schip begroet dat over zee verschijnt,
en, weer iets verder, bij het bankpaleis
waar ‘vreemd geld’ genoteerd staat in de lijst.
Zo gaan wij samen langs de winkelschijnsels
Eensklaps is hij verdwenen in een zijstraat.
Een deurbel klinkt. Daar moet hij binnen zijn.
Er staat geschreven: scheren en haarsnijden.
Het klein vertrek met kasten aan weerszij
lijkt door de sterke geur van allerlei
parfumerie-artikelen nog kleiner.
Awater - ik moet zeggen, ik ben blij
dat ik hem zie, ik was hem bijna kwijt, -
zit in een mantel van gesteven lijnwaad
voor de wastafel van wit porcelein.
De kapper doet zijn werk, en ik zet mij
als wie zijn beurt wacht, op een stoel terzijde.
Nooit zag ik Awater zo van nabij
als thans, via de spiegel; nooit scheen hij
zo nimmer te bereiken tegelijk.
Tussen de flessen, glinsterend verbrijzeld,
verrijst hij in de spiegel als een ijsberg
waarlangs de gladde schaar zijn snavel strijkt.
Maar het wordt lente, en terwijl wijd en zijd
de damp hangt van een bui die overdrijft
ploegt door het woelend haar de kam de scheiding.
Dan neemt Awater van de kapper afscheid
en ik volg hem op straat, werktuigelijk.

E

126 Het toeval neemt een binnenweg naar 't doel.
Moest het, dat Awater belanden moest
in het café waar ik kwam met mijn broer?
Het moest, en hij zit zelfs in onze hoek.
Ik zet mij ergens anders. Plaats genoeg.
De kelner kent me. Hij weet wat ik voel.
Hij heeft mijn tafeltje al tweemaal gepoetst.
Hij blijft, met in zijn hand de witte doek,
geruime tijd staan zwijgen naast mijn stoel.
‘De tijden’ zegt hij ‘zijn niet meer als vroeger.’
Ik weet dat hij ook aan mijn broer denkt, hoe
met zijn hond aan de ketting en zijn hoed
iets achterover op, hij binnenwoei
en 't hele zaaltje vulde met rumoer.
Hier ligt hetzelfde zand nog op de vloer,
dezelfde duif koert in zijn kooi als toen.
Oei, zei de wind, voort, voort! Zo is het goed.
Wie is dat? zeg ik daar 'k iets zeggen moet.
En hij, wetend terstond op wien ik doel:
‘Iemand die voor het eerst de zaak bezoekt.’
Dan trekt hij van 't buffet het hekje toe.
In 't water worden glazen omgespoeld. -
Wat is 't dat in zijn zak Awater zoekt?
Het is een boekje van marocco groen.

Het is een schaakspel nu hij 't opendoet.
Awater's ogen kijken koel en stroef.
Zijn hand, op tafel trommelend, schenkt moed
aan het visioen dat door zijn voorhoofd woelt.
Een sneeuwvlok dwarrelt tussen droppen bloed.
Het spel wordt tot een nieuw figuur gevoegd.
Zijn glas, vóór hem, beslaat onaangeroerd.
De cigaret die in de asbak gloeit
maakt een stokroos die langs 't plafond ontbloeit.
Hij zit volstrekt alleen en ongemoeid.
Hij heeft wat een planeet heeft en een bloem,
een innerlijke vaart die diep vervoert.
Nu drinkt hij het glas leeg en sluit het boek.
Hij krijgt, nu hij stil voor zich kijkt, iets droevigs.
Hij kijkt mijn kant uit, zodat ik vermoed
dat hij mij roept als hij de kelner roept.
Maar neen, hij rekent af, ik ook, en spoedig
gaan wij weer samen door het straatgewoel.

F

168 Elektrisch licht dat langs de gevel schiet
schrijft ieder ogenblik de naam opnieuw
van 't restaurant, en een dubbele file
mensen gaat in en uit langs de portier
die de toegang van draaiend glas bedient.
Terwijl wij binnentreden klinkt muziek,
Awater blijkt bekendheid te genieten.
Waar hij langs komt wordt naar hem omgezien.
‘Wat?’ zegt iemand ‘kent u Awater niet?
Ik meen, hij is accountant of zo iets.
Ik ken hem, maar ik ken hem niet intiem.
Sommigen zeggen, 's avonds leest hij Grieks,
maar anderen beweren het is Iers.’ -
Er is intussen iets zeer vreemds geschied.
Een heer die zich op 't podium verhief
zegt dat hij Awater zijn plaats aanbiedt.
‘Ik spreek’ zegt hij ‘uit naam van allen hier.
Wij hebben tussen ons een groot artiest.’
Awater, met gebaren naar 't servies,
wil zeggen dat hij van de eer afziet
en liever had dat men hem eten het
In de biljardzaal staakt men een serie.
Het wordt doodstil. Boven schaart men nieuwsgierig
zich langs de balustrade der verdieping
Het schroefblad van de ventilator wiekt.
Dan staat Awater op en zingt zijn lied.
- Steeds troostte ze, steeds heeft zij als ik sliep
mij met haar liefelijke komst bezield,
de aanbedene; thans kwam ze en heeft vernield
de laatste steun die mijn verlies zich schiep.
Zij was, toen 'k haar ontwaren ging, in diep
met schrik vermengd verdriet terneergeknield;
ik hoorde dat zij mij geloof voorhield
maar zonder dat het hoop of vreugde opriep.
‘Herinnert ge u dien laatsten avond niet’

sprak ze ‘toen ik uw tranen heb ontzien
en zonder meer de wereld achterliet?
Ik kon, noch wilde ik, melden u sindsdien
hetgeen ik thans u te verstaan gebied:
niet hopen mij op aarde ooit weer te zien’
Awater zwijgt. Hij verstijft tot graniet.
Men applaudiseert. werpt met serpentines.
Awater, als een pop, als een pop die
te zwaar is voor zijn eigen mechaniek,
waggelt den uitgang toe dwars door 't publiek.
Er wappert nog een smalle strook papier
hem langs de rug. Ik volg hem op de hielen

G

215 Ik zorg - want het is stil en de straat nauw -
gelijke tred met Awater te houden.
Zo hoort hij niet dat iemand hem bijhoudt.
Mijn bezorgdheden worden menigvoud:
er ligt post thuis, ik heb aan de werkvrouw
nog niet gezegd dat ik op reis gaan zou,
mijn raam staat aan, er brandt vuur in de schouw,
ik heb niets bij me, wat doe ik uberhaupt
op reis te gaan. - De vlieger aan zijn touw
tuimelt en stijgt: telkens slaat mijn benauwdheid
in vaster blijdschap om: wat zou 't!
Zo voer ik, het hoofd diep gebogen houdend,
met mijzelf het beslissend onderhoud.
De straat wordt breder Uit bomen druipt dauw.
Recht voor ons uit ligt het stationsgebouw.
Zou men hier middernacht een meeting houden?
't Is stampvol op het plein. Tussen flambouwen
staat op een ruw getimmerte van hout
in haar heils-uniform, een jonge vrouw.
Toeristen met rugzakken op de schouders,
kinderen, vrouwen, arbeiders, hun blauw
werkpak nog aan, staan onder de toeschouwers.
‘Wij leven’ zegt zij ‘heel ons leven fout.’
Awater, die de pas heeft ingehouden,
kijkt naar mij om als kent hij mij van ouds.
Maar waar? in een tram? in een schouwburgpauze?
zo. vraagt de blik waarmee hij mij beschouwt,
terwil hij - want het waait - zijn hoed vasthoudt.
Wind, spelend met haar haar, legt langs de mouw
der heilssoldaat een losse knoop van goud.
‘Liefde’ zegt zij, ‘wordt nooit vergeefs vertrouwd.’
Awater blijft, ik loop door, en zo gauw
of ik de trein zag die ik halen wou.

H

248 De stoker werpt steenkolen op het vuur.
De machinist staat leunend uit te turen.

Buiten de kap, boven de rails-figuren,
beginnen de signalen hun prelude.
De klok verspringt van minuut naar minuut.
Weer roept zij, de locomotief; voortdurend
roept zij, roepend dat het te lang reeds duurt.
Haar zuil van zuchten wordt een wolkenkluwen.
Maar denk niet, dat zij zich bekreunt om u,
de Oriënt Express; nog minder deelt ze uw jubel
als gij plaatsnamen ziet in een schriftuur
die de eerste klank is van het avontuur.
Zij kent in haar reisvaardigheid geen rücksicht.
Wat voor hoop gij ook koestert of wegduwt,
nogmaals, het deert haar niet; zelfs voor de illusie
een reisgenoot te hebben is ze immuun.
Dat gij, geheel alleen, u in haar luxe
beklemd voelt, 't raampje neerlaat, en zelfs nu
't perron nog afblikt; of dat gij het puurst
geluk smaakt dat voor het individu
is weggelegd: te weten, 'k werd bestuurd,
't is niet om niet geweest, ik was geen dupe, -
geprezen! - 't laat haar koud. Zij ziet azuur.
Van schakels is haar klinkende ceintuur.
Zij zingt, zij tilt een knie, door stoom omstuwd.
Zij vertrekt op het voorgeschreven uur.

2. Er bestaat zoiets als 'het gedicht zelf', dat weerstand zou bieden aan interpretaties.

Commentaar: Het autonomisme moge zijn goede kanten hebben - binnen die stroming is per slot de onmisbare methode van het 'close reading' ontwikkeld - het gaat te ver als een gedicht tot fascinerend, en door gebruik onaantastbaar, voorwerp wordt geproclameerd, of dat nu door Nijhoff of door Sötemann gebeurt. Hoe relatief zelfstandig ook: historisch gezien (en de historische zienswijze is de enig juiste, ook waar het buitenhistorische categorieën betreft) is het literaire kunstwerk boodschap in een communicatieproces. Er wordt door iemand iets aan anderen meegedeeld 'op de wijze van het kunstwerk'; de meestal beoogde contemporaine lezer is in het voordeel, omdat hij de 'wereld' en de 'woorden' van de auteur deelt - helaas echter benut hij vaak dat voordeel niet voldoende; wij lateren staan vaak voor grote raadsels, en moeten alle buitentekstuele gegevens, die we hebben achterhaald, tijdens het lezen in ons achterhoofd zien te houden. Eerdere lezers kunnen ons op ideeën brengen, waar zij mogelijkheden van teksten openbaren die wij niet hadden gezien, of onmogelijkheden ad absurdum voeren. De tekst is, dat blijkt ook bij *Awater*, slechts relatief vastliggend signaal voor een veelheid van interpretaties, die in de historische lezers-ervaring geleidelijk worden gerealiseerd, al zal dat, door de dichter eens gegeven, signaal de grenzen van een adequate receptie blijven beperken.

3. *Awater* kan niet zijn opgezet als een (bijvoorbeeld surrealistisch) labyrint zonder uitweg: er loopt een rode draad door, en die kan door de lezer/onderzoeker worden gevonden. Naar een ander constructieprincipe hoeft dus niet eens te worden gezocht.

Commentaar: Ook de stroming waartoe een werk behoort kan slechts omzichtig worden vastgesteld. Daarbij kunnen opmerkingen van de auteur de lezer op een spoor zetten (dus als hypothese dienstdoen). Is de schrijfwijze van T.S. Eliot in *The Waste Land* voor *Awater*-lezers minder interessant dan de schrijfwijze van James Joyce in *Ulysses*?

4. Met uitspraken van de auteur binnen en buiten het gedicht moet voorzichtig worden omgesprongen. Toch kan men er iets mee doen, wanneer er namelijk overeenstemming bestaat tussen de verschillende poëtica's:

a. de interne expliciet;
b. de interne impliciet;
c. de externe specifiek, en
d. de externe algemeen.

Overigens moet er rekening mee worden gehouden, dat Nijhoff zijn interpreten graag om de tuin leidt.

Commentaar: De zogenaamde 'immanente poëtica', het uit een tekst isoleren van expliciete opvattingen over het schrijven van onder meer diezelfde tekst, is een hachelijke zaak. Het doet er niet toe waar men zijn hypotheses over een tekst vandaanhaalt; men is dus gerechtigd, door een dichter in zijn tekst verwerkte uitspraken als hypothese te gebruiken. Het zal echter steeds nodig zijn, hun mogelijke betekenis binnen die tekst nauwkeurig vast te stellen. Of Sötemann aan die eis voldoet, zal ik in paragraaf II onderzoeken. Vervolgens moet een zo ontwikkelde hypothese aan de tekst worden getoetst. Het is niet genoeg, te stellen dat de schrijfwijze van de tekst met de opgestelde hypothese overeenstemt - het moet worden aangetoond (voor lezers aannemelijk worden gemaakt, aan de hand van tekstgegevens). Voor schrijversuitspraken buiten de tekst geldt dit laatste evenzeer.

5. *Awater* mag niet worden kortgesloten op de biografie van zijn auteur.

Commentaar: Daar ben ik het geheel mee eens.

6. De parafrase van een gedicht of van een gedeelte ervan door de lezer/onderzoeker kan worden gebruikt als een juiste weergave van dat gedicht; zij

hoeft geenszins als hypothese, als lees*voorstel* te worden geopperd, maar kan zelf de basis vormen van de interpretatie.

Commentaar: Voor parafrases geldt eveneens het in mijn commentaar op vooronderstelling 4 geponeerde: ook een parafrase is niet meer dan een hypothese, die rhetorisch in de discussie kan worden ingebracht. Overtuigingskracht kan slechts worden ontleend aan de tekst, die door de parafrase in de ogen van lezers moet worden verhelderd, verhelderd echter slechts *indien en inzoverre die tekst zich voor verheldering leent*: er zijn ook met opzet duistere teksten.

II

De interpretatievoorstellen van Sötemann, mijn commentaar daarop en de problemen, die wij in onze werkgroep (zie noot 4) met de tekst hadden zijn in het volgende geordend naar de versregels waarop ze betrekking hebben. Voor de overzichtelijkheid is een onderverdeling per strofe gemaakt.

Strofe A

S.vs. 5 t/m 11 De in de eerste paragraaf geciteerde parafrase betrof een deel van de eerste strofe van *Awater*, nl. van vs. 5 t/m 11: '*Het* [= dit werk] *wil niet, als geheel een vorige eeuw,/puinhopen zien en zingen van mooi weer,/want zingen is slechts hartstocht van een zweer/en nimmer is, wat ook, ooit puin geweest./Een eerste steen ligt nauwelijks terneer./Elk woord vernieuwt de stilte die het breekt./Al wat geschiedt geschiedt nog voor het eerst*.'

Men vergelijke de parafrase van Sötemann. Er is voor Nijhoff, zegt hij, 'een dúbbele reden om het anders te doen dan *geheel een vorige eeuw*: zijn vers wil niet *zingen*, geen lyrische belijdenis zijn, omdat dit alleen maar het directe emotionele resultaat is van een ontstoken, kloppende wond, en bovendien: het *puin* van het verleden is bruikbaar als bouwmateriaal voor het nieuwe, waarvan de allereerste grondslag ternauwernood is gelegd. Elke (ook verbale) daad brengt een nieuwe toestand teweeg, en, plaatsvindend in die veranderde situatie heeft zij haar eigen, enige en

oorspronkelijke zin en waarde. Evenals in het mythische verleden worden ook nu telkens weer handelingen verricht, woorden gesproken, tot behoud.'

In de parafrase is *hartstocht (vs. 7) vervangen door 'het directe emotionele resultaat', en zweer* (eveneens vs. 7) door 'ontstoken, kloppende wond'; *zingen* (vs. 6 en ook 7) wordt gelijkgesteld met 'lyrische belijdenis zijn'. Gecompliceerder, niet louter kiezend uit woordenboekbetekenissen (dat is overigens ook al: interpreterend) is de rest van de parafrase. Bij Nijhoff wordt met de tweede vermelding van *puin* (in vs. 8) mijns inziens voortgeborduurd op de *puinhopen* uit vs. 6 - Sötemann omschrijft *puin* als 'verval en verwording' - welke ziende 'dit werk' niet wil 'zingen van mooi weer' als (het werk van?) 'geheel een vorige eeuw'. Reëel puin dus (binnen de fictie, wel te verstaan). Dit *puin* nu wordt in Nijhoffs vs. 8 ontkend: *nimmer is, wat ook, ooit puin geweest*, zodat het vervolg van de parafrase van Sötemann verbaast: dat nietbestaande puin immers duidt hij aan als 'het puin van het verleden' en hij acht het bruikbaar als bouwmateriaal voor 'het nieuwe'. Dat 'nieuwe' parafraseert hij uit Nijhoffs zin: *Een eerste steen ligt nauwelijks terneer*. Sötemann bouwt uit 'verval en verwording', door Nijhoff ontkend, iets nieuws, iets waarvan volgens hem 'de allereerste grondslag ternauwernood is gelegd'. (Hier heeft. Sötemann een keuze gedaan: *Een eerste steen ligt nauwelijks terneer* zou volgens mij ook kunnen betekenen, dat van puinhopen nog geen sprake kan zijn, omdat van bestaande bouwwerken nauwelijks een steen ter aarde is gevallen en daar nu dus ligt; die bestaande bouwwerken zouden in de voorafgaande regel kunnen voorkomen als *wat ook.*) *Elk woord vernieuwt de stilte die het breekt./Al wat geschiedt geschiedt nog voor het eerst (vs. 10-11)* is in de parafrase gemetamorfoseerd tot 'Elke (ook verbale) daad brengt een nieuwe toestand teweeg, en, plaatsvindend in die veranderde situatie heeft zij haar eigen, enige en oorspronkelijke zin en waarde'. Daarin vertegenwoordigt 'Elke (ook verbale) daad' Nijhoffs *Elk woord* en *Al wat geschiedt*.

Diens *vernieuwt de stilte die het breekt* en *geschiedt nog voor het eerst* heeft de rest van Sötemanns zin gegenereerd, helemaal, van 'brengt' tot en met 'waarde': vruchtbare dichtregels! Noach en Jonas, die bij Nijhoff nog preken en bouwen (vs. 12 en 13), worden in Sötemanns parafrase ontpersoonlijkt: er 'worden ook nu telkens weer handelingen verricht, woorden gesproken, tot behoud'. Heel de concrete verwijzing naar de bijbel is vervaagd tot 'Evenals in het mythische verleden'. Bij Nijhoff wordt bovendien een verschil in Noachs en Jonas' activiteiten toen en nu aangeduid, dat we in de parafrase niet terugvinden.

Drie bijbelse voorstellingen met de dood- en het wedergeboortemotief.

Op deze parafrase laat Sötemann volgen: 'Dit is een poëticaal credo in termen van het vers, met zijn proclamatie van de eminente zin en betekenis der poëzie, die tegelijkertijd nieuw moet zijn en in de traditie staan'.

Dit 'eminent belang' van 'de' poëzie, waar vinden we dit in de geciteerde regels van Nijhoff geproclameerd? En over de traditie vind ik in de eerste strofe slechts negatieve opmerkingen. Die zong immers van mooi weer bij het zien van puinhopen? De 'verteller' gelooft niet in puinhopen; reageerde bovendien *geheel een vorige eeuw* volgens hem niet verkeerd op de puinhopen die die eeuw wel meende te zien - door te *zingen van mooi weer*? Ik lees in de eerste strofe dat die 'verteller', de *allereerste geest* oproepend, verklaart dat de wereld weer, net als in Genesis, nieuw is en ontkent dat er al puin zou zijn van een verleden.

Wat is nu, vraag ik mij af, de verhouding tussen de bijbelse gebeurtenissen, waarmee handelingen in de eerste strofe van *Awater* worden vergeleken, en de twintigste eeuw? Voor wie weet, dat *Awater* in 1934 voor het eerst verscheen, 'speelt' het gedicht in de jaren dertig. Het doet dit 'neo-bijbels'. Nijhoff poneert een 'Genesis' in crisistijd, en hij doet dat in oppositie tot *geheel een vorige eeuw*. Ik lees *een vorige eeuw* als 'een jaar of honderd voor 1934, dus ongeveer sinds de oprichting van De Gids, het tijdschrift van Romantiek en Liberalisme in Nederland.

Als *dit werk* het gedicht is dat gaat volgen - over een andere mogelijkheid zie paragraaf III - dan kan de eerste strofe aan dat gedicht zijn toegevoegd als 'muze-aanroeping' tot een soort Heilige Geest[6]. Met die Muze-Geest zou het veelvuldig waaien in *Awater* kunnen samenhangen: wind als teken uit een andere wereld, als inspiratie.

Vs. 6 Puinhopen zien en zingen van mooi weer kan op twee manieren worden gelezen: als 'ondanks het zien van puinhopen over mooi weer zingen' en als 'enerzijds puinhopen zien, anderzijds zingen van mooi weer'. Ik zou voor de tweede leeswijze willen kiezen, en wel met het volgende argument: de versregel staat niet los; hij wordt voorafgegaan door onder meer de woorden *Het wil niet*, die evenals de twee vólgende versregels tot dezelfde zin behoren. De door mij voorgestelde leeswijze houdt in, dat het werk beide dingen niet wil: het wil geen puinhopen zien, en het wil niet zingen van mooi weer. Dat zou goed te rijmen zijn met vs. 7 en 8,

waarin, chiastisch, zingen zeer negatief wordt omschreven als *slechts hartstocht van een zweer* en het bestaan van puin in heden en verleden wordt ontkend.

vs. 10 Elk woord vernieuwt de stilte die het breekt. Is deze regel nu minder raadselachtig dan vs. 36 *er staat niet wat er staat. Er staat?* Veel van Nijhoffs versregels in *Awater* klinken zo fraai dichterlijk-vanzelfsprekend. Slechts bij automatische consumptie echter zijn het geen hersenbrekers.

vs. 12-13 Is het voor de interpretatie van het gedicht als geheel van belang, dat juist Noach en Jonas worden opgevoerd, en heeft hun 'neo-bijbelse' optreden iets van doen met de boodschap van de *heils*soldate: *We leven*( ) heel ons leven fout (vs. 237), gevolgd door *Liefde wordt nooit vergeefs vertrouwd* (vs. 245)? Wat doet al dat moralisme in een twintigste-eeuws gedicht?

Strofe B

Op deze strofe berust Sötemanns globale interpretatie van het gedicht, waaraan ik in paragraaf III aandacht zal schenken. Daarnaast interpreteert hij ook losse passages.

S.vs. 14 geen naam. Hierover schrijft Sötemann (p. 56): 'Dat hij *geen naam* heeft kan moeilijk letterlijk bedoeld zijn als die naam zes regels verder wordt genoemd. Het moet daarom inhouden dat hij niet iemand is die zich een bijzondere reputatie verworven heeft, die "naam gemaakt" heeft'.

Commentaar: Wordt in vs. 20 wel dé naam van de in vs. 14 als naamloos aangeduide man genoemd? Er staat alleen, dat de man op kantoor Awater héét, dat hij daar zo wordt genoemd. De naamloze (anonieme) wordt door de naam Awater, waaronder hij op kantoor werkt en ook in het restaurant bekendstaat (vs. 176) niet minder naamloos. Hij kan ook anders worden benoemd, bijvoorbeeld met *ons aller vóórnaam bij elkaar* (vs. 15).

S.vs. 15 ons aller vóórnaam bij elkaar: 'Als de lezers worden aangespoord hem, mèt de "ik", *ons aller vóórnaam bij elkaar* te geven, kan dat () geen uitnodiging zijn om hem Adam te noemen'... 'Geven wij iemand allemaal onze eigen voornaam, dan identificeren wij ons stuk voorstuk met hem. Wij worden dus uitgenodigd allen in hem onze dubbelganger te zien' (Sötemann p. 56).

Commentaar: Geven wij de man ons aller voornaam, dan heeft hij een heel vreemde naam, waarin al die voornamen samenvallen tot één naam ('het' individu als abstractum dat staat voor

alle individuën?)

Iemand je eigen voornaam geven wil geenszins zeggen: je met hem identificeren, in hem je dubbelganger zien. Doet een vader dat als hij zijn zoon zijn eigen voornaam geeft? Nee, die werkt hoogstens aan een wat monotone stamboom.

S.vs. 16 Hij is de zoon van een vrouw en een vader. Dit, meent Sötemann (p. 56) ‘kan moeilijk iets anders betekenen dan “hij is een gewoon mens”, of “gewoon een mens”. Waarom dat zó geformuleerd wordt, is mij niet duidelijk, of het moest zijn om verwarring met de maagd die toch moeder werd te voorkomen’.

Commentaar: Dat de maagd Maria zou zijn buitengesloten lijkt me onwaarschijnlijk; Awater wordt in de volgende regels van deze strofe immers niet met Jezus vergeleken, maar met diens voorloper Johannes. Wat Sötemann niet in zijn overwegingen betrekt is, dat Nijhoffs *Awater*-verzen steeds proberen tien à elf lettergrepen te hebben. Waar dit niet is gelukt, moet zoals gezegd met elisies worden gelezen. Het kan zijn dat vrouw is gekozen, omdat moeder niet goed tot moer kon worden samengetrokken.

S.vs. 21-25 Zie hem. Hij is bekleed met kemelhaar/geregen door een naald. Zijn lijf is mager/gespijsd met wilde honing en sprinkhanen./Niemand heeft ooit hetgeen hij roept verstaan./Het is woestijn waar hij gebaren maakt. Dit is volgens Sötemann (p. 56) ‘wat de “ik” (veronder)stelt dat zijn ware gedaante is’... ‘een soort Johannes de Doper-figuur (), een asceet die in de woestijn van het hedendaagse stadsleven () getuigt van een komende verlossing, bevrijding, zingeving’.

Commentaar: Sötemann wijst niet op het vergeefse van Awaters communicatiepogingen. Dat Awater wordt toegerust met eigenschappen van een ‘neo-bijbelse’ Johannes de Doper, houdt dat in dat de lezer hem moet zien als de voorloper van een messiasfiguur?

De woestijn, die hier voor het eerst wordt genoemd, krijgt later (auto-)karavanen (vs.87), de Nijl (vs.94) en een Bedouïn (vs. 98) als vervolg; ook de Mozes-allusies vanaf vs. 69 kunnen hierbij horen. Toch is het voor mij de vraag, of er sprake is van een doorgaande lijn (met een te destilleren ‘realistische’ dan wel ‘logische’ betekenis). Lezen we *Awater* als een surrealistisch gedicht, dan zou heel deze woestijnbeeldspraak het gevolg kunnen zijn van een bewust niet-coherente, de lezer op dwaalsporen lokkende, constructiewijze. Overeen andere mogelijkheid: paragraaf III.

S.vs. 26 Hij heeft iets van een monnik, een soldaat... Hierover zegt Sötemann (p. 56): ‘Vervolgens worden hem eigenschappen van *een monnik* en *een soldaat* toegekend - leden van eveneens ascetische, strikt gedisciplineerde gemeenschappen, die zich onderschikken aan het gemeenschapsbelang, op gezag van “hogerhand”.’

Commentaar: Ik heb nooit een ascetische soldaat ontmoet. Voor mij is naast gehoorzaamheid (hiërarchie) ook uniformiteit (samengaand met een zekere mate van anonymiteit, onpersoonlijkheid) kenmerkend voor de begrippen ‘monnik’ en ‘soldaat’.

S.vs. 29-31 Men zit als in een tempel aan een tafel./Men schrijft Arabisch schrift met Italiaans./In cijfers dwarrelend als as omlaag,/rijzen kolommen van orakeltaal. Sötemann (p. 57): ‘Op het eerste gezicht is het curieus dat het kantoor met *een tempel* wordt vergeleken, waar men *aan een tafel* zit. Het beeld moet wel berusten op een omkering van Johannes 2, waar de wisselaars aan hun *tafels* de *tempel* tot een “huis van koophandel” hebben gemaakt; het handelskantoor is in een niet ongebruikelijke beeldspraak ook een tempel waar men de mammon dient. En het hart van een handelskantoor is inderdaad de boekhouding (Arabische cijfers met Italiaanse boekhoudtermen). In de kasboeken dwarrelen, visueel, de *cijfers* [...] *als*

as omlaag, en voor de buitenstaander vormen de *kolommen* een ondoorgrondelijke *orakeltaal*, in het beeld fraai ondersteund door de taalverwarring en het sacrale element in *orakel*'.

Commentaar: Waaróm wordt de bijbel omgekeerd - waaróm wordt in Nijhoffs tekst niet als in de bijbel een tempel tot een handelskantoor, maar een handelskantoor tot een tempel? Het enige dat er staat is overigens, dat men op Awaters kantoor zo zit als in een tempel. Als beeld is daarmee natuurlijk de tempel in het gedicht wel degelik aanwezig, en dat iets van dat beeld het woord orakel kan hebben gegenereerd, komt ook mij niet onwaarschijnlijk voor. Maar is een orakel naast een sacraal element ook 'taalverwarring'? En wordt die as, zoals Sötemann meent, voldoende verklaard door de grijszwarte kleur van cijfers en letters? As is nu eenmaal ook geassocieerd met vuur, en het omlaagdwarrelen keert in het gedicht terug in vs. 154, waar *Een sneeuwvlok dwarrelt tussen droppen bloed* (ook daar zal ik een omkering van het traditionele beeld constateren. Houden die twee passages verband?)

Eenmaal de mogelijkheid van surrealistische intenties bij de auteur geopperd, kan *orakeltaal* (vs. 32) iets te maken hebben met automatisch schrift? Valt zo de schrijfmachine te verklaren die gekkepraat mijmert (vs. 35)?

Denken we een andere kant op, kunnen we dan niet stellen dat in vs. 37 e.v. de 'gekkepraat', die de schrijfmachine mijmert, net als bij een echt orakel (b.v. dat van Delphi) wordt omgeduid (*Lees maar, er staat niet wat er staat*, vs. 36) tot een exegese volgend op de woorden *Er staat?*

S.vs. 34 Steeds zilter waait dun ratelend metaal. Sötemann p. 57: 'Het *dun ratelend metaal* kan niet anders zijn dan de ratelende type-armen' [S. verwerpt op geluidsgronden de gedachte, dat het om een ventilator zou gaan] - 'met de kwalificatie "zilt" heb ik enige moeite. Is het "fris" - een zilte (zee)wind in de warme zaal, of verwekt het zout "dorst van de ziel" naar wat buiten de duffe kantoorroutine ligt?'

Commentaar: In het restaurant (vs. 192) draait wèl een ventilator (bewijzen doet dat niets ten aanzien van vs. 34, maar herhaling van gegevens is binnen *Awater* geen uitzondering). Op het wellicht antiek-muzische of bijbels-christelijke karakter van al het gewaai in *Awater* wees ik al.

vs. 37-41 Heeft de dode moeder uit de geïnterpreteerde gekkepraat iets gemeen met de (eveneens dode?) aanbedene uit het sonnet-lied (vs. 194-207)? En met de levende heilssoldate uit vs. 233 e.v.?

vs. 47 De klok tikt, tikt, slaat, tikt tot half-zes slaat. Hoe is het verband tussen deze versregel en vs. 59: *Het slaat half-zes. De tijd wordt eindeloos?*

Strofe C

vs. 58 Ik schroom.: Waarom schroomt de ik? Om redenen van assonantie? Of wil hij hier al, als in vs. 65, onzichtbaar en onhoorbaar zijn? Bevindt hij zich op verboden, of gevaarlijk, terrein? Of schaamt hij zich voor zijn 'gluurdersrol'?

vs. 59 e.v. Het slaat half-zes. De tijd wordt eindeloos. Dit 'eindeloos worden van de tijd' lijkt de (fictieve) werkelijkheid, als we daarvan in dit gedicht kunnen spreken, nogal te veranderen. Zozeer, dat de ik de bescherming van zijn 'vereeuwigde' broer afsmeekt. Die moet de *schim* van de ik onzichtbaar en onhoorbaar maken op een moment waarop *In elke schaduw () een licht* [wordt] *ontstoken,/makend, al dwalend, omtrekken in rook*. (vs. 61-62). Dwaallichtjes, schaduwen en een schim die onzichtbaar en onhoorbaar wil blijven. In het schimmenrijk, waarheen hij zich als levende (Orpheus, Dante) heeft begeven? Om een 'levende dode' te bespieden? Bevindt Awater zich vanaf vs. 68 in een, of de, andere wereld? *Geen sterveling,*

geen stad, geen avondrood/bestaat voor hem (vs. 68-69). *Hij ziet, schijnt het, een horizon, een zoom/waaruit ononderbroken weerlicht gloort./Het is alsof hij hoort waarvan hij droomt/en de plek ziet waar hij te vinden hoopt,/zo snelt hij langs mij, en ik voel mij doorboord*. Wat geldt Awaters queeste, zijn gestorven moeder of de vruchtbaar makende (tot leven wekkende) Graal? Hoe kan de ik zich doorboord voelen door iemand die lángs hem snelt? Loopt Awater als een kruisridder met een lans rond?

S.vs. 66-67, 69-70, 80 Opeens Awater. Van een overloop/zie ik hem komen [...] *Hij komt gesneld van boven,/zandstenen trappen af langs slangen koper*. [...] *Hij dekt zich* - Dit citaat van Sötemann omzeilt de problemen die ik bij vs. 59 e.v. heb aangegeven. Over wat hij wèl citeert merkt hij op: de ik 'ziet () Awater verschijnen binnen het gebouw, dus bijvoorbeeld door een glazen gevel (gedeelte)'. Overeenkomstig zijn globale interpretatie van het gedicht, die ik in paragraaf III zal samenvatten, beschouwt Sötemann Awater als een gewone figuur, die door de ik 'getransformeerd wordt tot een Mozes die op de berg God aanschouwd heeft'. Sötemann acht de verwijzing naar Mozes onweerlegbaar door het *van boven* komen, de *slangen koper* en *hij dekt zich*, en verwijst daartoe naar Exodus 34 en Numeri 21.

Commentaar: Wat is nu toch de werkelijke status van al die bijbelse zinspelingen in *Awater*? Vormen ze een logisch coherente 'dieptestructuur' achter het oppervlakte-'verhaal', of suggereren ze alleen een geheimzinnige diepte en mystificeren ze zo de lezer? Awater, zàg die als Mozes God, vóór de regels waarin hij, als Mozes van de berg, de trappen afdaalde van zijn kantoor, omlaagliep langs de koperen trapleunig en zijn hoed opzette?

S.vs. 81-82 Wees hier, nogmaals, gij die op hoogten woont/zo onbewoonbaar als Calvario. Volgens Sötemann is dit schietgebedje 'wel opnieuw gericht tot de overleden broer', en niet tot de *allereerste geest* uit vs. 1. '*Gij die op hoogten woont/zo onbewoonbaar als Calvario* () moet wel een ander beeld zijn voor *in den hemel*, [vs. 63: *O broeder in den hemel, wees hier ook*.]'... 'de hoogten van de hemel onbewoonbaar als Golgotha' (p. 59). De vorm *Calvario* zou berusten op assonantiedwang.

Commentaar: Voor het eerst en het laatst ontleent Sötemann hier een argument aan een poëtische eigenschap van Nijhoffs tekst - aan het assoneren.

Strofe D

vs. 100 bij het bankpaleis. Wordt hier de bank evenzo tot een paleis 'verhoogd' als in vs. 29 het kantoor tot een tempel? Is 'verhoging van het alledaagse' in dit gedicht een vaste kunstgreep?

vs. 104-124 De kappersscène. *Awater* () *zit in een mantel van gesteven lijnwaad*: vgl. Matth. 27:59: 'En Jozef |van Arimathéa|, het lichaam nemende, wond hetzelve in een zuiver fijn lijnwaad'. Neo-bijbels wordt hier, als we de toespeling serieus nemen, een dode Awater begraven. Beelden als dit, die doen denken aan 'via de dood naar een nieuw leven', verwijzen onder meer naar de bijbel, naar de dood en opstanding van Jezus. Als we de verklarende noten van Eliots *Waste Land* erbij betrekken (Nijhoff verwijst naar Eliot in zijn lezing *Over eigen werk*), dan zou iets als een 'dood-en-wederopstandings'-motief mede afkomstig kunnen zijn uit daar genoemde bronnen: Frasers *Golden Bough* en Westons *From Ritual to Romance*.[7.] Dit laatste boek heeft de Graalsage als onderwerp, als belangrijke figuur de 'Fisher King', een zwager van de zojuist genoemde Jozef van Arimathea. Moeten we deze 'indirecte bronnen' ook voor *Awater* aanboren - Karel Meeuwesse heeft dit wat Weston betreft gedaan[8.] - dan kan dit misschien wat licht werpen op de beeldspraak in het gedicht, die anders, bedoeld of niet, duister blijft. Ook zou *Awater* dan makkelijker als leerdicht te lezen zijn: volgens Weston hebben Jozef en zijn zwager het moreel gehalte van hun volgelingen getoetst met behulp van de Graal, Jezus' avondmaalsbeker, en een vis.

Is bijvoorbeeld de kappersscène gestoffeerd met een reeks surrealistische, discontinuë associaties, of zit er een lijn in? *Awater verrijst* () *als een ijsberg* (vs. 119), een starre, winterse 'verrijzenis', die twee verzen verder wegsmelt tot *het wordt lente*. Doet de *snavel* van *de gladde schaar* (vs. 120) aan een vogel denken die het nieuwe seizoen aankondigt (maar ook aan de duif die Noach het herleven van de aarde kwam melden - vgl. vs. 12), in vs. 122 blijkt Awaters tot ijs verstijfde figuur te worden gevolgd door water in een andere aggregatietoestand: de *damp* () *van een bui die overdrijft*. Dit verwijst naar een toestand van vruchtbaarheid - vgl. Genesis 1:5 en 6, maar vgl. ook Weston over de zieke dan wel gewonde koning in de Graalsage, wiens verwonding zijn voortplantingsvermogen zou hebben aangetast, en door wiens toestand ook het land 'waste', *woest en leeg* (vs. 4) was. Nu de cyclus

der natuur het harde zo heeft vervluchtigd, kan er worden geploegd (vs. 123) en gezaaid (maar zover komt het in het gedicht niet).[9.]

Intussen is Awater ook geknipt en gekamd, waarbij hij voor de ik in de spiegel verscheen, nabijer dan ooit en tegelijk schijnbaar *zo nimmer te bereiken* (vs. 115-117). Bevindt Awater zich nog altijd in de andere wereld van vs. 68 e.v.?

vs. 125 Ik volg hem op straat, werktuigelijk: betekent dit 'als een werktuig, bestuurd', vgl. vs. 268, of 'mechanisch, automatisch'? (vgl. de robotachtige pop die Awater in vs. 210-211 zal worden, na het zingen van zijn lied - zoals hij na de herinnering aan zijn moeder strak, roerloos en zwaar werd (vs. 42-44); ook na het zingen zal hij trouwens tot graniet verstijven.

Strofe E

vs. 126 Het toeval neemt een binnenweg naar 't doel. Wat betekent dit nu precies? Is er verband tussen dit toeval dat het doel langs een binnenweg (wat is dat?) bereikt en de verzekering van een lotsbeschikking in de volgende regels, met driemaal het woord *moest*? Wordt Awater hier inderdaad *bestuurd* (door de ik, door het toeval, door het lot, door de voorzienigheid)?

vs. 131 De kelner kent me. De ik is hier blijkbaar zichtbaar.

vs. 135 e.v. De ik en de kelner 'flashen back' naar het verleden, toen de broer van de ik nog *binnenwoei* (vs. 138). Nu waait de broer niet meer. Waaien = leven?[10.] Zand (woestijn?) en duif (= H. Geest = wind = leven, of weer Noachs duif met het levensteken?) zijn in het café gebleven. Vormen zand en duif een tegenstelling die de ambiance geschikt maakt voor de tweestrijd van Awater - zijn schaakspelen tegen zichzelf?

vs. 142 De mijmering van de ik en de kelner wordt onderbroken met de aan Andersens sprookje ontleende[11.] woorden *Oei, zei de wind, voort voort!*, die zouden kunnen betekenen dat heden en toekomst moeten prevaleren boven het dode verleden (vgl. Laat de doden hun doden begraven, Lucas 9:60). De sprookjeswoorden worden gevolgd door *Zo is het goed*. Heeft hier een scheppingsproces plaats, waarin net als in Genesis 1:31 kan worden geconstateerd dat het goed is?

vs. 148-155 De schaakscène. Awater speelt tegen zichzelf. Is hij zoals ik zojuist veronderstelde innerlijk in tweestrijd (zoals later de ik in tweestrijd zal zijn: vs. 218 e.v.)?

In ieder geval loopt Awaters spel, waarbij zijn *ogen* () *koel en stroef* kijken, uit op een *visioen*, dat wordt beschreven met de wooren *Een sneeuwvlok dwarrelt tussen droppen bloed*. De allusie op Perceval is interessant.[12.] W. Spillebeen heeft er echter terecht op gewezen, dat Nijhoff het beeld dat we in Perceval aantreffen omkeert.[13.] Het is weer, als in de beeldspraak van de kappersscène, koud bevroren tegenover warm vloeibaar, maar ook: wit tegenover rood, anorganisch tegenover organisch - vgl. de planeet en de bloem - dus dood tegenover levend. De sneeuw dwarrelt. Zijn de droppen bloed wel statisch, of vallen ook zij? Het bloed, het leven schijnt de overhand te krijgen.[14.] Maar: nog in de vorm van een visioen, nog niet in de realiteit.

S. vs. 157-158 De cigaret die in de asbak gloeit/maakt een stokroos die langs 't plafond ontbloeit. Sötemann: 'Het beroemde beeld van de stokroos is, als ik zo schoolmeesterachtig mag wezen, niet helemaal juist'. Nijhoff bedoelt volgens hem een stamroos.

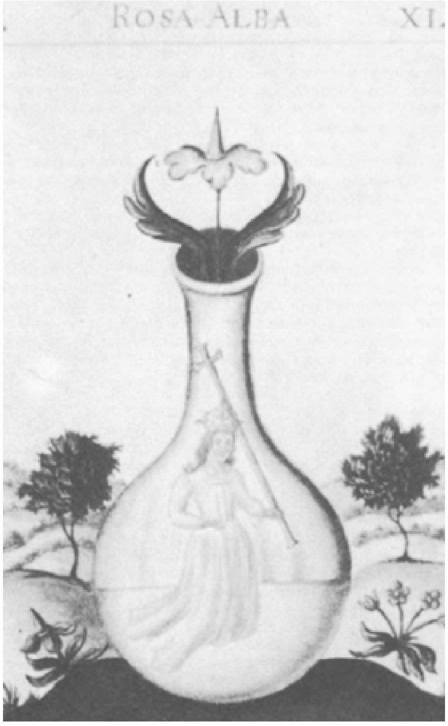
Commentaar: Had Sötemann, heel schoolmeesterachtig, een woordenboek geraadpleegd, dan had hij gevonden dat 'stamroos' daar wordt opgegeven als een van de betekenissen van het woord stokroos. Een vraag die hier te stellen is: Heeft

stok door zijn klank of door het beeld dat het bij de lezer oproept (en dat zou kunnen ‘beeld-rijmen’ met de stok die een droge distel is uit vs. 78 en 79) een extra dimensie als men het vergelijkt met het door Nijhoff niet gekozen *stam*? Waren er al te veel aa's en a's in vs. 157-158? Of heeft Nijhoff gekozen voor de k's in asbak en stok?

De versregels in kwestie zijn te vergelijken met vs. 31, *de cijfers, dwarrelend als as omlaag*. De beweging is omgekeerd; ditmaal wordt met as openlijk vuur in verband gebracht, namelijk in *gloeit*. Het zaad lijkt toch gezaaid: *ontbloeit* is een paar stappen verder dan *ploegt* (vs. 123). Rozen zagen we al eerder: Awater bracht immers rozen naar zijn moeders graf (liefde aan dood geoffreerd), de opstijgende rook maakt een stokroos; die rook, en dus de roos, is niet rood maar wit. Valt het verschijnen van deze witte roos te verklaren? Wordt in het opbloeien uit gloeiende as de Phoenix-symboliek (‘via de dood tot nieuw leven’, dood-en-wederopstanding), die in het gedicht schuil lijkt te gaan, voortgezet?

vs. 160-161 De op zichzelf teruggetrokken Awater *heeft wat een planeet heeft en een bloem,/een innerlijke vaart die diep vervoert*. Aan wezens uit drie Rijken der Natuur wordt hier dezelfde innerlijke vaart toegekend: aan een levenloze planeet, een levende maar aan zijn plek gebonden bloem en de zittende visionnair Awater. Is *innerlijke vaart* te definiëren? Het is een vaart *die diep vervoert*. Vervoering is onder meer een mystiek begrip. Het innerlijke van de vaart en het diepe van de vervoering kan aan introverte mystiek doen denken, aan een streven (queeste) naar de Goddelijke vonk, evenzeerte vinden in Awa-

ter als in bloemen en planeten. Of wordt iemand anders door Awaters innerlijke vaart in vervoering gebracht, die ik bijvoorbeeld?



De witte roos.

Strofe F

vs. 174-175 Awater blijkt bekendheid te genieten./Waar hij fangs komt wordt naar hem omgezien. Men kent hem dus in deze restaurantscène, maar uit de onmiddellijk volgende versregels blijkt dat kennen en kennen twee is. Eerst heet hij accountant te zijn en Grieks dan wel Iers te lezen 's avonds, dan wordt hij op het podium gevraagd als *een groot artiest* (vs. 185). Bij de keuze door de dichter van Grieks, Iers en artiest hebben de assonerende ie-klanken invloed gehad. Maar die klanken voeren ook betekenissen mee. Er is onzekerheid over, of Awater Grieks dan wel Iers leest. Iers kan evengoed verwijzen naar verhalen over de Graal als naar James Joyce. In de uitlegkunde geniet Joyce tot dusver de voorkeur, maar dat kan verkeren. Grieks kan via Joyce op Homerus slaan, maar ook op de Bijbel (dood-en-verrijzenis van Jezus, Jozef van Arimathéa, de Graal).

S.vs. 194-207 Luc. Wenseleers heeft verklapt, wat Sötemann hém verklapt heeft, nadat het aan Sötemann was verklapt door een vriendin van Nijhoff die het van de dichter zelf had: dat Awater een tekst zingt, die is gebaseerd op Petrarca's 250ste sonnet.[15.] Sötemann constateert twee afwijkingen tussen dit sonnet en de incorporatie ervan in *Awater*. Volgens mij kan over deze incorporatie nog wat meer worden gezegd. Allereerst de vorm. Bij Petrarca hebben alle versregels op twee na elf lettergrepen, de twee overige tien (de elflettergrepige eindigen ‘slepend’, de tienlettergrepige ‘staande’). Per regel kunnen echter alleen dán de genoemde aantallen lettergrepen worden geteld, als vele elisies worden ‘ingelezen’. Nijhoff heeft alle regels tot tien lettergrepen kunnen terugbrengen door ze ‘staand’ te laten

eindigen. Ook hij zag zich gedwongen tot elisies. Komen er in de rest van *Awater* slechts vier elisies voor (vs. 5, 257, 259 en 263), in het sonnet-lied zijn het er zeven, waarvan twee in vs. 196, telkens één in vs. 198, 201, 202, 205 en 207.

Inhoudelijk kan bij het geïncorporeerde Petrarcasonnet worden gevraagd: Wat stond er in het origineel en wat staat er in Nijhoffs metamorfose? Heeft een Nederlandse vertaling een bemiddelende rol gespeeld? Vinden de veranderingen hun verklaring in de nieuwe contekst? Hoe wordt het sonnet-lied geïnterpreteerd door lezers die niet op de hoogte zijn van de ontlening?

Wat de laatste twee vragen betreft: binnen *Awater* valt een parallel op tussen deze passage en de eerdere op kantoor, zeker als we aannemen dat in vs. 34 evenzeer van een ventilator sprake is als in vs. 192. Beide scènes beginnen dan met wind (als de type-armen van een schrijfmachine 'waaien', zullen ze niet noemenswaard wind veroorzaken), expliciteren vervolgens Awaters relatie met (vermoedelijk beiden - als ze al niet samenvallen) gestorven vrouwen, zijn moeder en zijn aanbedene (vs.37 e.v., resp. vs. 194 e.v.). In beide gevallen tenslotte blijft hij meer dood dan levend achter: *strak, roerloos, zwaar* (vs. 42-44), *verstijft tot graniet, als een pop die te zwaar is voor zijn eigen mechaniek* (vs. 208-211). Zal zijn derde contact met een vrouw hem uit deze droeve toestand redden? Zal hij zelf nog herleven of blijft hij gevangen in zijn zombie-achtige toestand?

D. van Tol heeft als enige Petrarca's sonnet 250 vertaald.[16.] Die vertaling kwam in 1942 uit, en een van de versregels vinden we letterlijk ook bij Nijhoff.[17.] Als Tol in het geheim was, kan dit een hommage van hem aan Nijhoff zijn geweest. Maar deze regel kan volgens mij ook door puur toeval gelijk zijn uitgevallen.

Ik zal de drie teksten per strofe vergelijken. Aan die van Petrarca voeg ik een proza-vertaling toe, die ik voor een betere zou geven.

Eerste kwatrijn: Petrarca: *Solea lontana in sonno consolarme/-con quella dolce angelica sua vista/madonna; or mi spaventa e mi contrista,/né di duol né die téma posso aitarme*; (Zij was gewoon van ver mij in de slaap te troosten met dat zoete engelachtige gezicht van haar, mijn vrouwe; nu maakt zij mij bevreesd en bedroefd, van smart noch van vrees kan ik mij bevrijden;).

Tol: *Zij deed van ver me in dromen troost ervaren,/met engel-zoet gelaat schonk zij mijn hart/weer moet; nú voel ik mij verschrikt, verward,/daar bange vrees en droefheid mij bezwaren. Nijhoff: Steeds troostte ze, steeds heeft zij als ik sliep/mij met haar liefelijke komst bezield,/de aanbedene; thans kwam ze en heeft vernield/de laatste steun die mijn verlies zich schiep*.

Vergelijking: Tol maakt van slaap dromen; hij verdubbelt de troost tot troost en moed, en vertaalt vista met gezicht - in de tweede strofe zal hij vólto eveneens met gezicht vertalen. In de derde regel is bij hem niet meer duidelijk, dat de vrouwe de ik bevreesd en bedroefd máákt.

Nijhoff is niet zoals Tol van slaap op dromen overgestapt. Opvallend is, dat hij heel het zoete engelachtige gezicht niet vermeldt - kan men daarvan bij de *aanbedene* in Awaters lied, die Petrarca's madonna vervangt, niet spreken? Bij Nijhoff is de actieve rol van de verschijning accurater weergegeven dan bij Tol; dat 'scheppen van een laatste steun door het verlies zelf' echter is, indien we de incorporatie lezen als een vertaling van een gedicht van Petrarca, een Nijhoviaanse psychologisering - dromen niet als verschijningen van buiten, maar als compenserende projecties van binnen. Echter: wie zegt ons dat we Awaters lied als een Petrarca-vertéling moeten lezen?

Tweede kwatrijn: Petrarca: *ché spesso nel suo vólto veder parme/vera pietá con grave dolor mista/,et udir cose, onde'l cor fede acquista/,che di gioia e di speme si disarme*. (want dikwijls leek ik op haar gelaat een mengsel te zien van ware vroomheid en droefenis en dingen te horen, waardoor mijn hart ervan overtuigd raakte dat het vreugde en hoop moest opgeven).

Tol: *Want dikwijls schijnt op haar gezicht te ontwaren/waarachtige deernis en diepe smart,/en 'k meen te horen dingen die mijn hart/beduiden: Laat nu hoop en vreugde varen*.

Nijhoff: *Zij was, toen 'k haar onwaren ging, in diep/met schrik vermengd verdriet terneergeknield; ik hoorde dat zij mij geloof*

voorhield/maar zonder dat het hoop of vreugde opriep:

Vergelijking: Tol en Nijhoff draaien beiden vreugde en hoop om, verder verschillen ze ingrijpend. Tol blijft dicht bij de tekst van Petrarca. Bij Nijhoff ontbreekt ook nu weer het gelaat van de aanbedene; bij hem alleen ligt deze geknield. De schrik die bij Petrarca door de ik werd gevoeld, wordt bij Nijhoff een emotie van de vrouw. De schijn, bij Petrarca wellicht inherent aan droomgezichten, ontbreekt bij Nijhoff. Het is bij hem allemaal wat stelliger. Zo is er ook geen sprake van, dat de ik van Awaters lied zijn aanbedene *schijnt* te horen. Nijhoff voegt, zonder dat daar bij Petrarca iets van staat, een, vreugde-loos en hoop-loos geloof toe (een geloof zonder heden en toekomst?).

Eerste terzet: Petrarca: - Non ti sovèn di quella ultima sera/-dice ella - chi'i' lasciai li occhi tuoi molli/e sforzata dal tempo me n'andai? (Herinner je je niet van die laatste avond - zegt ze - dat ik je vochtige ogen verliet en gedwongen door de tijd wegging?)

Tol: *'Herinnert ge u dien laatsten avond niet?'/zegt ze,' 'k zag dat uw ogen vochtig waren,/toen ik moest gaan, door 't late uur genoopt.*

Nijhoff: *'Herinnert ge u dien laatsten avond niet'/sprak ze 'toen ik uw tranen heb ontzien/en zonder meer de wereld achterliet?* Vergelijking: Is Tol weer vrij letterlijk, bij Nijhoff staat hier ongeveer het omgekeerde van wat we bij Petrarca lazen: ontzien is in de plaats gekomen van verlaten, in de steek laten - zij het noodgedwongen. En wat de aanbedene bij Awater doet, zonder meerde wereld achterlaten, dat dééd Laura ook nog niet in de laatste ontmoeting die Petrarca lontana - in Avignon - beschrijft.

Tweede terzet: Petrarca: *I'non tel potei dir, allor, né volli;/or tel dico per cosa esperta e ver a:/non sperar di vedermi in terra mai.* - (Ik kon het je toen niet zeggen, noch wilde ik het; nu zeg ik het je als een zeker en waar feit: niet te hopen mij op aarde nog ooit te zien. -)

Tol: *Ik kon noch wilde tóen u openbaren/dat gij me nooit op aarde wederziet;/maar 'k zeg u nú, dat gij vergeefs dit hoopt'.* Nijhoff: *Ik kon, noch wilde ik, melden u sindsdien/hetgeen ik thans u te verstaan gebied:/niet hopen mij op aarde ooit weer te zien.'*

Vergelijking: In tegenstelling tot Tol verwisselt Nijhoff de beide laatste verzen niet. Hij brengt wel een belangrijke verandering aan, waar hij *toen* (allor) vervangt door *sindsdien*. Volgens mij heeft Awater het niet, als Petrarca, over een jonge geliefde, van wie hij, of althans de ik figuur van zijn lied, afscheid heeft genomen om vervolgens op een verre reis - naar Avignon - te gaan. Eerder komt het mij waarschijnlijk voor, dat Nijhoff het sonnet van Petrarca heeft aangepast aan de situatie van Awater, wiens aanbeden moeder is gestorven (de wereld achterliet). Awater, die rozen bleef brengen naar haar graf en door haar in zijn dromen werd getroost, krijgt in de nachtelijke ontmoeting die hij in zijn lied beschrijft bevél, alle hoop op haar herleving te laten varen. Als reactie op zijn relaas hiervan in het lied verstart hij tot een mechanische pop (eerder waren er in het gedicht poppen te zien aan de oever van de Nijl, in Egypte, het dodenland bij uitstek (vs. 93 en 94). 'Verpopt' Awater?

Strofe G

vs. 221 er brandt vuur in de schouw: Is het zo koud dat de ik de hele dag zijn openhaard heeft laten branden, dan zijn de zomers aandoende toeristen met hun rugzakken in vs. 234 opvallend.

vs. 223-224 Het beeld dat volgt: *De vlieger aan zijn touw/tuimelt en stijgt*, met het verklarende vervolg: *telkens slaat mijn benauwdheid/in vaster blijdschap om: wat zou 't, wat zou 't!* verwoordt een proces in de ik, dat hem via een reeks rijzende en dalende bewegingen, van benauwdheid (vgl. *beklemd*, vs. 265) naar een telkens stelliger, *vaster* blijdschap brengt. Dit proces leidt tot een onverschilligheid voor het alledaagse en het achter hem liggende, die me verwant voorkomt aan de habitus van de trein die de ik zal vervoeren (geen rücksicht, geen omzien, en immuun zijn voor de illusie een reisgenoot te hebben). Hierbij ben ik ervan uitgegaan, dat de ik wel degelijk met de Oriënt Express op reis gaat. Dat is geenszins een algemeen aanvaarde opvatting. Daartegen zou namelijk in vs. 246 en 247 de formulering pleiten: *ik loop door, en zo gauw/of ik de trein zag die ik halen wou*. Ik meen dat deze regels te lezen zijn als: de ik haast zich net als iemand die een trein ziet (op het puntte vertrekken) die hij wil halen (met klemtoon in Nijhoffs regel op *zag*). De ik echter, wiens blik wordt belemmerd door het stationsgebouw, ziet zijn trein, de Oriënt Express, nog niet. Een ander bezwaar zou zijn, dat in de laatste strofe, door velen als epiloog gezien, de ik-figuur niet meer zou voorkomen. Hierover bij strofe H.

vs. 242-243 Hier vinden we weer *waait* en *wind*. De wind (van de Geest?) speelt met het haar van de heilssoldate en legt het langs haar mouw *in een losse knoop van goud*. Heeft dit goud een diepere betekenis?

S.vs. 246 Awater blijft, ik loop door. Sötemann: de ik laat Awater achter omdat diens lied en de heilstijding onderling tegenstrijdig zijn.

Commentaar: Waarom blijft Awater achter bij deze heilssoldate die staat te preken tegen een foute manier van leven en vóór vertrouwen in de liefde? Mijn idee hierover is, dat hij zich afwendt van zijn verleden, van zijn gestorven moeder, en in de heilssoldate een hem evenwaardige partner volgt. Leek Awater niet op *een monnik, een soldaat* (vs. 26)? Die combinatie zit ook in *heils-soldate*!

Strofe H

vs. 256 Het eerste probleem van deze strofe is de personificatie van de trein als vrouw. Het is een geslachtsaanduiding die wel van toepassing is op de locomotief, maar niet op de Oriënt Express.[18.]

Even belangrijk is de al aangeduide kwestie van de afwezigheid van de ik. *Gij* en *u* zijn de persoonlijke voornaamwoorden waarin de *ik* lijkt te zijn overgegaan. Dit kán echter schijn zijn. Het is niet met stelligheid te zeggen, of hier het lezerspubliek, een *men*, wordt toegesproken, of, tweede mogelijkheid, in de richting van een 'Elckerlyc' wordt gegeneraliseerd, dan wel, derde mogelijkheid, de ik uit de vorige strofen nu een 'innere Monolog' voert, daarin zichzelf met *gij* en *u* aansprekend. De laatste mogelijkheid kan bovendien de beide andere insluiten: met deze vormverandering van de ik kan een veralgemenend effect op 'men', de lezer, beoogd zijn.

Het beschrevene lijkt op een aanstaande wedergeboorte. In een vrouw, die een koele blauwe stalen trein is, is de ik, of de mens, op weg naar de Oriënt. De emoties van de passagier doen niet terzake, of ze nu negatief zijn (*beklemd*) of positief (*te weten ik werd bestuurd*, wat zou zijn *het puurst geluk () dat voor het individu is weggelegd*). Ook de trein wordt trouwens bestuurd - door een bestuurder, door de rails en de signalen, door de spoorwegmaatschappij die de dienstregeling heeft opgesteld. Het geheel van het menselijke treinwezen of Goddelijke voorzienigheid? In ieder geval geldt de houding van de trein, of men haar situatie nu al dan niet symbolisch wil duiden, aan het slot van het gedicht *Awater* als voorbeeldig.

S.vs. 270-271 Zij ziet azuur./Van schakels is haar klinkende ceintuur. Volgens Sötemann ziet de locomotief slechts azuurblauwe oneindigheid. In de schakels leest hij de opeenvolgende generaties.

Commentaar: *Zij ziet azuur* kan ook betekenen: zij is blauw, of zij ziet er blauw uit (vgl. hij ziet groen en geel van angst). Het ‘omlezen’ van *schakels* tot generaties gaat mij wat te ver.

III

In deze paragraaf zal ik eerst de globale interpretatie samenvatten en bespreken, die Sötemann van *Awater* geeft, en in aansluiting daarop mijn eigen leesvoorstel formuleren.

De leeswijze van Sötemann gaat uit van het motto ‘*Ik zoek een reisgenoot*’: ‘Het motto () is afkomstig () uit een advertentie () waarin een reisgenoot wordt gezocht voor een vakantiereis. De plaatsing als motto boven het gedicht maakt het evenwel waarschijnlijk dat het () gaat () om het zoeken van een gezel voor de levensreis’... De gecompliceerdheid van het reismotief in motto en gedicht wordt door Sötemann aangeduid door er op te wijzen ‘dat Nijhoff zijn ik-figuur vervolgens ook nog () ten onrechte () aan Awater reële reisplannen laat toedichten’; dat in ‘de epiloog - die alleen door “beeldrijm” met het voorafgaande is verbonden - de levensreis zich nu ook nog eens in een buitengewoon plastisch verbeelde trein voltrekt’; ‘Daarenboven functioneert de avondlijke tocht in Awaters kielzog vanzelfsprekend als een geestelijke ontdekkingsreis, nog af-

gezien van het feit dat deze tocht zelf óók al een 'reisje' is; en 'tenslotte wordt Awater in de derde "laisse" geproclameerd tot een soort Mozes, die veertig jaar ( ) door de woestijn reisde, op weg naar het Beloofde Land.'

Commentaar: Ik vind 'levensreis' wat te algemeen uitgedrukt, evenals 'geestelijke ontdekkingsreis'. Zelf zal ik proberen het karakter van de expeditie in *A water* wat concreter aan te duiden. Wat Mozes betreft: meer dan een *toespeling* op deze bijbelse figuur zie ik niet, en het verband met Johannes de Doper is me niet helder. Bijbelallusies in Awater moeten volgens mij ook 'neo-bijbels' te interpreteren zijn: Sötemann doet dit met de woestijn en het heilige land van Mozes niet.

Sötemanns genrebepaling 'episch vers' met het eraan gekoppelde 'fictionele realisme' blijkt consequenties te hebben voor zijn interpretatie van de tweede strofe (in tegenstelling tot de latere min de laatste). Die tweede strofe staat in zijn ogen apart, omdat Awater ons daar 'van binnen uit' wordt getoond. In strofe C t/m G neemt de ik 'in persoon deel aan de handeling', met als gevolg, 'dat hij gebonden is aan normale menselijke beperkingen: het is ons niet gegeven te weten wat zich in de geest van iemand anders afspeelt'.

Nu ziet Sötemann wat strofe B betreft twee mogelijkheden: de eerste: 'Nijhoff kende het abc van de verteltechniek niet en "deed maar wat".' Deze veronderstelling noemt hij 'gewoonweg onzinnig': 'Niet alleen zou Nijhoff de beginselen van het vertelperspectief niet beheersen, maar waarom zou iemand in het begin van een verhaal vanuit zijn vertellers-alwetendheid de lezer vast verklappen hoe een personage in elkaar zit, en ( ) vervolgens uitvoerig verslag gaan doen van zijn pogingen om er achter te komen hóe dat personage nu in elkaar zit?'

Als tweede mogelijkheid oppert Sötemann: 'de beschijving van Awater heeft - binnen het kader van de fictie - geen reële status'... 'niet Awater wordt van binnen uit getoond maar we krijgen hier te zien hoe de "ik" zich hem voorstelt; hij projecteert in Awater dus de eigenschappen van de gezochte reisgenoot'. De strofen C t/m G dienen volgens Sötemann ter verificatie van die projecterende veronderstellingen van de ik.

Sötemann kiest vóór de tweede mogelijkheid en tegen de eerste. Een derde mogelijkheid die hij, *Awater* lezend als realistisch episch verhaal, over het hoofd ziet is, dat Nijhoff - de wetten van het realistische proza kennend, maar geen realistisch proza schrijvend - die wetten aan zijn laars zou kunnen lappen. Iedereen die niet voor zijn tweede mogelijkheid kiest heeft in Sötemanns ogen ongelijk. Hij noemt het 'een simpele kwestie' en besteedt er naar zijn zeggen alleen zoveel woorden aan 'omdat het overgrote deel van de auteurs over Awater van deze curieuze misvatting uitgaat en dus tot onhoudbare gevolgtrekkingen komt'.

Sötemann geeft ook een verklaring voor het ontstaan van deze 'curieuze misvatting': 'Hoewel Nijhoffs "ik" de lezer waarschuwt, door de beschrijving van Awater te laten voorafgaan door de woorden *Zie hem*, is voor de toenmalige lezer, die er niet aan gewend was dat psychische en fysieke realiteit verteltechnisch op dezelfde voet worden gepresenteerd, de "feitelijk" aandoende wijze van beschrijven ongetwijfeld verwarrend geweest.'

Al vind ik, dat hier alle lezers sinds 1934 wat lichtvaardig op één hoop van 'toenmaligen' worden gegooid, de hypothese van Sötemann is er niet minder aardig om. In het vervolg van zijn artikel zal hij er nog enige malen op terugkomen: (p.57) '"ik" stelt zich de situatie op kantoor voor, en denkt zich in hoe de Awater-uit-zijn-verbeelding zich daarin voelt'. En weer parafraserend (interpreterend en aanvullend) stelt hij even verder 'dat Awaters gedachten - naar ik's idee! - afdwalen van zijn bezigheden: voor zijn geestesoog (het gaat hier om een visioen-binnen-een-visioen!) staat er niet de tekst van een zakenbrief, maar datgene

wat hem ten diepste bezighoudt. De psychische realiteit overdekt de fysische werkelijkheid, en prevaleert'... Een veronderstelde psychische werkelijkheid binnen een veronderstelde psychische werkelijkheid overdekt dus de fysische werkelijkheid, die overigens ook weer een door de ik veronderstelde fysische werkelijkheid moet zijn. Hier begint het mij als lezer van Sötemanns betoog te duizelen.

Het vervolg vind ik *niet* aardig: '“ik” hoopt, verwacht, veronderstelt, dat ook Awater een diep-ingrijpend persoonlijk verlies zal hebben geleden, net als hijzelf, zoals tien regels verder zal blijken' [*Ik heb sinds mijn broer stierf geen reisgenoot*]. Wel een meedogenloze 'ik', die een ander zo iets verdrietigs toewenst.

Vervolgens: uit *Hij ziet, schijnt het* (vs. 71), *Het is alsof hij* (vs. 73) en *Ja, ja, 't schijnt waar te zijn* (vs. 90) blijkt volgens Sötemann, dat de ik Awaters doen en laten interpreteert. In de vierde strofe staat zelfs *ik weet waarvan gij peinst* (vs. 96), en daaruit concludeert Sötemann: 'Hij voelt zich steeds zekerder van zijn zaak, zozeer dat hij méént te weten waarnaar Awaters gedachten uitgaan'... (p. 59; met dat 'méént' gaat S. buiten de tekst van Awater).

Men ziet intussen, dat de projectieneigingen van de ik volgens Sötemann niet tot de tweede strofe beperkt blijven. Ook op p. 62, naar aanleiding van de schaakscène, die overigens voor Sötemann evenmin raadsels bevat als de kappersscène, schrijft hij: 'De “ik” slaat ook nu weer aan het interpreteren', maar, aldus Sötemann, 'zelfs in de ogen van de “ik” kan deze scène alleen maar over schaken gaan' en 'Daarom kan ook de metafoor over *sneeuw* en *bloed* niet zinvol een tweede interpretatie in diepzinnige richting krijgen'. Even verder stelt Sötemann: 'De rest van de scène levert naar ik geloof geen interpretatieproblemen op, ook niet het naar mijn gevoel fraaie beeld van *de planeet* en de *bloem*. Graag deelde ik Sötemanns 'geloof' en 'gevoel' - hij heeft mij echter niet kunnen overtuigen.

Begin ik na al het voorgaande Nijhoffs gedicht *A water* te herlezen, dan stel ik bij vs. 14, *Ik heb een man gezien*, en vs. 21, *Zie hem*, de volgende vraag: Wordt in deze regels soms het *zien* bedoeld van de ziener, die al dichtend een visioen schept dat hij, in zijn gedicht, aan anderen toont?[19.] in dat geval is Awater nog afhankelijker van de ik dan Sötemann veronderstelt: dan wordt hij aan het begin van strofe B gemaakt, geschapen, mét zijn stadswoestijn-omgeving, mét zijn neo-bijbels Johannes de Doper-karakter.

De ik (eenzaam door het sterven van zijn broer) schept zich een mikrokosmos, die de grote wereld spiegelt en die wordt vervaardigd met behulp van het *goede* oog van God (het omgekeerde van Gods boze oog?). Hij, de ik, is een nieuwe Noach[20.], die bouwt, zij het geen ark, een Jonas die preekt, maar niet in Ninive. Wat hij wel bouwt, de Awater-mikrokosmos, heeft net als wat Jonas preekte een didactische bedoeling.

Gezien = geschapen wordt, in dit neo-Genesisch scheppingsuur, een naamloze man (een nieuwe Adam, die nog moet worden benoemd). Deze man, die de ik zich schept 'naar zijn beeld en gelijkenis' als mogelijke reisgenoot (een illusie wordt dit tenslotte genoemd), sleept evenals de ik een loden last van verleden mee: Awater kan zich niet losmaken van zijn gestorven moeder, hij blijft liefdesrozen offeren op haar graf. Door deze preoccupatie met de gestorvene is hij zelf meer een dode dan een levende: levend gaat hij in het gedicht door de dood heen. Hij begint als een onvruchtbare, leeft in het dode verleden (de onderwereld), evenals zijn schepper, de ik. Om hen heen is het land *woest en leeg* (The Waste Land). Bij de kapper ontdooit Awater - en ook de ik, die in zijn voetstappen treedt. Het bevroren water wordt damp (vgl. Gen. 1, 5 en 6). De wind (Goddelijke Geest) zegt dat het goed is (vgl. Gen. 1,31).

De beeldspraak in de schaakscène doet mij denken aan een alchemistisch proces, dat wel zou passen binnen de dood-en-wederopstandingsmetaforiek van *Awater*

(Daarmee zou *dit werk* uit vs. 3 een andere connotatie krijgen: die van het 'opus' der alchemisten). In het schaakspel (het boekje is in tegenstelling tot 'normaal' marokijns leer groen en niet zwart) dwarrelt nog een sneeuwvlok (wit, koud, dood) omlaag, maar er vallen ook druppels bloed (rood, warm, leven). Dan bloeit de witte roos op tegen het plafond: traditioneel een beeld voor de alchemistische koningin. Awater is nog bedroefd. Pas in zijn lied geeft hij blijk van het inzicht dat hij de aanbedene, zijn moeder, hier op aarde niet zal terugzien.[21.] Dat maakt de weg vrij voor het vinden van de (eveneens door de ik geschapen, vgl. Gen. 1, 27) jonge vrouw met het gouden haar (vgl. het goud der alchemisten), zijn nieuwe Eva, de heilssoldate.

De ik haast zich naar zijn trein 'alsof hij die ziet'. Einde Awaterverhaal - het 'opus' is tot een goed eind gebracht. Maar: de alchemistische metafoor kan worden doorgetrokken naar de alchemist zelf, i.c. de ik. Doel van het alchemistisch proces is

een veredeling van de experimentator, parallel aan wat hij in zijn kolf tot stand brengt (het chemisch huwelijk Awater-heilssoldate). De parallel zit in de relatie van de ik tot de vrouwelijke trein, warin ik een aanstaande wedergeboorte lees. De onverschilligheid die hier wordt aangeprezen, kan in de taal van de mystiek 'apatheia' worden genoemd. De ik heeft mét zijn schepping Awater het noviciaat in de woestijn achter de rug, hij echter kiest (vlieger-metafoor, in zijn stijgende en tuimelende beweging een alchemistisch proces, een proces van 'solve et coagula', in het klein) voor het kluizenaarschap, om alleen (gemeenschap is illusie) het geluk te vinden.

Eindnoten:

1. Dat commentaar werd goeddeels gebundeld in: *Nooit zag ik Awater zo van nabij. Interpretaties van een gedicht.* Ed. D. Kroon. Den Haag 1981.
2. A.L. Sötemann: 'Awater' na vijftig jaar. Ntg 78 (1985), p. 52-68.
3. J.J. Oversteegen: *Beperkingen. Methodologische recepten en andere vooronderstellingen en vooroordelen in de moderne literatuurwetenschap.* Utrecht, 1982.
4. Een door mij begeleide kandidatenwerkgroep van studenten Nederlands. Door de discussies in deze groep ben ik op tal van ideeën gebracht. Voor de inhoud en formulering van wat volgt ben ik alleen aansprakelijk.
5. Zie het Nawoord bij de vertaling van het Roelantslied door Arjaan van Nimwegen, Utrecht 1980, p. 135.
6. Vgl. Homerus voor de muze, *Van Sente Brandane* (ed. Bonebakker) voor de H. Geest (ook deze Ierse heilige bouwt trouwens zijn schip 'als Noë').
7. James Frazer: *The Golden Bough* (drie, telkens uitgebreide, drukken, tussen 1890 en 1915). Jessie Weston: *From Ritual to Romance* (1920).
8. K. Meeuwesse: *Aantekeningen bij Awater*, ed. Kroon p. 159-160.
9. Iets van deze opvatting vindt men bij W. Spillebeen in *Awater. Aanvaarding van de Evolutie en de Geschiedenis.* Ed. Kroon p. 291-292.
10. Vgl. T.S. Eliot: *The Waste Land*, vs. 117-120. Bij Eliot is de wind geen teken van leven, maar van een spokende dode.
11. Aangetoond door M.H. Schenkeveld: *De achtervolging voortgezet*, ed. Kroon p. 200.
12. Chrétien de Troyes: *Perceval of het verhaal van de Graal*, Vertaald door E.V. Stuip, Utrecht 1979, p. 66.
13. Vgl. het in noot 9 aangehaalde werk, p. 294.
14. Volgens Spillebeen rekent Awater af met zijn verleden o.c. p. 296.
15. Zie L. Wenseleers: *Naschrift*, ed. Kroon p. 147.
16. Petrarcavertalers vóór 1934 waren Ten Kate, Verwey en Van Suchtelen. Bij hen vindt men sonnet 250 niet.
17. ed. Kroon p. 382 (zetfout *door* i.p.v. *daar*).
18. Spillebeen, ed. Kroon p. 320, wijst op deze abnormale vrouwelijkheid, maar geeft er een andere verklaring voor.
19. Vgl. Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Paris 1972, p. 251: 'Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*'. Zie ook Willy Spillebeen in resp. *Awater: aanvaarding van Evolutie en Geschiedenis* en *Wat staat er nu eigenlijk wel? Nog maar eens over Awater*: 'de figuur van Awater zelf is een schepping van de ik' (ed. Kroon p. 267) en: 'zien betekent m.i. ook visionair zien () in deze betekenis wordt de man een schepping van de ik-persoon'. In Eliots *The Waste Land* komt de blinde ziener Tiresias voor.
20. Noach bouwde zijn ark om het rechtvaardige deel van de mensheid te redden van de dood door verdrinking (na het verblijf in de ark worden hij en de zijnen tot vruchtbaarheid gemaand met de woorden: Gaat en vermenigvuldigt u). Die dood door verdrinking vinden we ook in Eliots gedicht. Ook Jonas wordt van de dood door verdrinking gered, en wel door een vis, symbool van leven. Zijn verblijf in dat dier geldt tevens als vooraanduiding van het verblijf van Jezus in het duister tussen dood en verrijzenis. De ark kan door Nijhoff in een parallelle betekenis zijn gebruikt.
21. Vgl. Spillebeen, ed. Kroon p. 297: 'de diepere zin van Awaters lied is het inzicht dat het verleden definitief afgesloten is'.

Albert Jan Govers
Gedicht

Vergadering

Er is een klein, zwaar insekt
in mijn schedel geplant
dat rondtikt langs de wanden.
Mag ik het vangen? Al mijn
gedachten zitten er in.
Ik moet mijn werk doen,
het ruggemerg van de tabellen
moet ik met fijn potlood
arceren.

Een vierkant van jaknikkers
zit voor mij gereed. Administratie
ligt als een declaratie klaar.
Ik ben voorzitter van het gareel.

Na afloop is niets beslist, het niets
is voltooid. Mijn loden wesp is
vermoeid, maar zeer gelukkig -

het noodlot is één dag verschoven.

Wim Platvoet

Wolfgang Koeppen en het verloren ik

I

Net als iedereen die schrijft en dat geschrevene publiceert beweegt ook Wolfgang Koeppen zich als schrijver en als persoon binnen de verhouding tussen literatuur en leven. We maken als vanzelfsprekend een onderscheid en benoemen dat: schrijver, persoon; literatuur, leven.

Ik lees dat wat hij geschreven heeft, raak er door geboeid, het intrigeert me, het bevreemdt me. Ik lees alles wat Wolfgang Koeppen geschreven heeft. Ik probeer daar enkele algemene thema's uit te halen. Ik kom terecht bij Wolfgang Koeppen als schrijver, raak geïnteresseerd in zijn opvattingen over het schrijven, over de relatie daarvan met zijn persoon, met de literatuur, met het leven. De thema's van zijn boeken raken wat op de achtergrond, keren wellicht terug in het thema zoals dat in de eerste zin is geformuleerd: de verhouding tussen literatuur en leven.

Als schrijver is Wolfgang Koeppen een belichaming van de literatuur; als persoon verwerkelijkt hij het leven. Zijn boeken, de interviews met hem en zijn opstellen over andere schrijvers wijzen mij op de nauwe verwevenheid tussen de schrijver en de persoon Wolfgang Koeppen.

Laten we ingaan op de verhouding schrijver - persoon. Als schrijver beweegt Wolfgang Koeppen zich binnen het geschrevene, uit hij zich in dat geschrevene, drukt hij zich daarin uit. Wie is die hij? Is dat de schrijver Wolfgang Koeppen of de persoon Wolfgang Koeppen? Die vraag is niet gemakkelijk te beantwoorden, bij Wolfgang Koeppen niet, misschien bij geen enkele schrijver. Schrijft hij met zijn hele persoon, is zijn hele persoon betrokken bij het schrijven? We nemen aan dat hij op het moment dat hij schrijft daar volledig in opgaat. Dit heeft te maken met aandacht, concentratie, gericht kunnen zijn op dat wat hij op dat moment doet - iets dat in geen enkel opzicht specifiek is voor een schrijver. De hij die schrijft is ook een persoon, iemand met een persoonlijke geschiedenis, beleving, verwerking daarvan; iemand die met mensen omgaat; iemand die zich in een maatschappelijke, een historische werkelijkheid bevindt - en dat wat hij schrijft staat in verhouding met dat alles, reageert daarop, geeft dat weer, drukt dat uit, herschept dat. Binnen een beperking die meestal een thematische wordt genoemd. De liefde. De politiek. Het reizen, De jeugd.

Als schrijver beweegt Wolfgang Koeppen zich binnen een vorm, een andere beperking, het geschreven woord, de taal die hem beheerst en die hij in die mate beheerst dat hij in staat is daarin iets uit te drukken dat niet alleen dat geschreven woord is maar ook iets anders. Waarheid. Werkelijkheid. Inzicht. Emotie.

Hij kan zich met een zekere naïviteit, vanzelfsprekendheid, spontaniteit, intuïtie binnen die vorm bewegen; of overdacht, doordacht, bedacht; vele manieren zijn mogelijk. In ieder geval reageert hij, doordat hij zich binnen de taal beweegt, op de taal, op de taal van alledag, op de literatuur zoals hij die kent. Dat geschrevene heeft schoonheid, boeit, heeft een struktuur, een specifieke opbouw, een esthetische vorm. Het trekt aan, stoot af, werkt bevreemdend, verleidend. Dit alles ervaar ik bij Wolfgang Koeppen.

Het geschrevene bevat ook altijd een bewering, een inzicht, een begrip, een idee, dat instemming, goedkeuring, afstoting, afkeuring, bevreemding, wrevel op kan roepen. Ook dit alles ervaar ik bij Wolfgang Koeppen.

De termen die we gebruiken kunnen zich in dat gebruik losrukken van de andere termen, op zich komen te staan, geïsoleerd van elkaar. Schrijver. Persoon. Leven. Werkelijkheid. Vorm. Thema. Schoonheid. Begrip.

Wolfgang Koeppen, foto Andrej Reiser.

We proberen ze in verhouding tot elkaar te denken en ze daarin zowel hun geslotenheid te laten verliezen als hun eigenheid te laten behouden. In de verhouding schrijver-persoon, of literatuur-leven, hebben literatuur en leven ieder hun eigen zelf-standigheid ten opzichte van elkaar en zijn ze tegelijkertijd wederzijds afhankelijk van elkaar. Hoe moeten we dat samengaan van die zelfstandigheid en wederzijdse afhankelijkheid begrijpen? Hoe zelfstandig kan de literatuur zijn zonder het contact met het leven te verliezen? Hoe afhankelijk mogen ze van elkaar zijn zonder hun zelfstandigheid te verliezen? Zijn die zelfstandigheid en die wederzijdse afhankelijkheid een beoordelingsnorm, is het een ideaalbeeld, een analysemodel of geeft het een realiteit weer waarbinnen iedere schrijver zich beweegt? De literatuur, de geschreven tekst moet op eigen benen kunnen staan, moet niet de schrijver als persoon nodig hebben om interessant te zijn - maar moet toch een persoonlijke uiting van diezelfde schrijver zijn. Een persoonlijke uiting die opgaat in die geschreven tekst waarin de schrijver als persoon verdwenen is. Een persoonlijke uiting die de algemeenheid aan zich heeft.

Als de geschreven tekst op zich staat sluit dit niet uit dat je geïnteresseerd kunt raken, in eerste instantie in de schrijver: je wilt meer van hem lezen, alles. Je raakt geïnteresseerd in hem als persoon. Je begeeft je buiten de literatuur. Je bekijkt foto's. Je leest anecdotes, interviews, biografieën. Je wilt hem zien. Je raakt betrokken bij zijn hele persoon. Je leert hem kennen. Het is ook mogelijk dat je hem via zijn literaire teksten leert kennen, dat zijn persoon daarin zo voelbaar aanwezig is dat er geen behoefte meer is aan buiten-literaire informatie. De

schrijver is er in geslaagd in die beperkte vorm iets wezenlijks uit te drukken. Iets waar je als lezer voldoende aan hebt, meer dan voldoende. Misschien zegt dat iets over je lezer-zijn, over de wijze waarop je lezer bent, je volledig kunt vinden in dat lezer-zijn.

Moet de schrijver als persoon ook op eigen benen kunnen staan? Hoe ver moet zijn zelfstandigheid als persoon gaan om nog persoon te kunnen zijn? Ik weet het niet. Ik weet niet of de vraag zinvol is. Zinvol voor mij als lezer. Ik weet niet of de vraag zinvol is voor de schrijver, of hij zich die vraag stelt. Misschien maakt deze vraag, opgeroepen door het schema, de beperktheid van het schema duidelijk.

Soms kan de literatuur het leven zo gaan beheersen dat er geen sprake meer is van een leven buiten de literatuur - en soms kan het leven de literatuur zo beheersen dat die literatuur niet op eigen benen kan staan.

Niet bij iedere schrijver zijn de zelfstandigheid en wederzijdse afhankelijkheid van literatuur en leven in evenwicht met elkaar; en zeker niet bij iedere schrijver is deze verhoudingsvorm het thema, niet alleen van zijn werk, maar ook van zijn leven.

Wolfgang Koeppen heeft in de loop van zijn ontwikkeling als schrijver, in de loop van zijn leven de gehele verhoudingsvorm steeds meer gethematiseerd, gemaakt zowel tot thema van zijn leven als van zijn werk als schrijver. Bij hem lijkt echter de wederzijdse afhankelijkheid van literatuur en leven de overhand te hebben gekregen boven de zelfstandigheid van beide. Hij heeft sinds 1954 geen roman meer gepubliceerd.

Hierdoor raken we bijna noodgedwongen betrokken op het leven van Wolfgang Koeppen, willen we daarover geïnformeerd worden - iets dat wij wellicht liever niet willen en waarover Wolfgang Koeppen ons in ieder geval niet wil informeren.

Laten we, begeleid door het schema, een andere invalshoek kiezen.

Ik heb een keuze gemaakt uit dat wat Wolfgang Koeppen gezegd en geschreven heeft en wat mij typerend lijkt voorde hier besproken verhoudingsvorm. Ik heb dit gerangschikt onder vier aspecten:

a. de invloed van de literatuur op zijn leven.
b. de invloed van zijn leven op zijn literatuur: dat wat hij in zijn eigen schrijven van zijn leven uit wil drukken, de wijze waarop hij dat doet.
c. het verband dat hij legt tussen het schrijver-zijn en het waarnemer-zijn.
d. het motief van het hervormen van de werkelijkheid.

II.

a. ik leefde al als kind in de wereld van de boeken.

Ik heb dank zij mijn moeder, dank zij de sprookjes die zij mij voorlas en die ik daarna las het oude sprookjesboek steeds opnieuw uit haar hand genomen en het verbond met het rijk der feeën niet verloren. De feeën hebben mij beschermd in nood en gevaar. Ze maakten mij als het nodig was onzichtbaar voor vijanden. Ik heb vroeg beseft dat mijn leven een sprookje is. Ik heb mijn sprookje vertrouwd en zo ook het kwade dat mij kon overkomen en geschiedde. Ik kwam tot een beroep dat een nooit bereikbaar ideaal wil en geen beroep is. Ik voel me net als de koning, net als de bedelaar en net als de kikvors aan een eeuwige verandering blootgesteld. Elke roman is een sprookje. Iedereen die schrijft weeft verder aan het grote sprookjeskleed van de wereld.

Ik leefde al als kind in de wereld van de boeken. Mijn eerste schuldeiser was de boekhandelaar.

We leefden kuis. We spraken niet over de liefde. Had ik een geliefde bezeten, een meisje in bed, dan waren de poëtische teleurstellingen van de fantasie realistisch en ik wellicht een andere geworden.

Al op school vluchtte Shelley uit het leven in de literatuur. Shelley was niets - slechts een dichter.

Ja, het is mijn leven, of ik nu schrijf of niet schrijf, het is mijn leven... Ik leef literair, daarover kan men zich vrolijk maken, alleen ik niet. En dan leef ik ook enigszins als een romanfiguur.

Ik leef in een roman en dat vermindert mijn wil hem te schrijven, ondermijnt ook mijn kracht. Mijn hele bestaan is romanachtig maar dat heeft niets met de roman te maken die ik schrijf; deze roman die ik leef schrijf ik waarschijnlijk nooit.

> De lucht was mistig, ze was koel en vochtig. De tegels waren koud en nat onder de naakte voet; ik dacht aan mensen op blote voeten in de winter, het zeer zinnelijke opnemen van de aarde door een moedig kind.
>
> We hadden ook een keuken, de keuken was naast de kamer, ik liep door de kamer en liep barrevoets over de tegelvloer van de keuken, ik voelde onder mijn naakte zolen de baksteen, koud, uitgehold en zacht, de koude steen streelde mijn voeten.

b. De roman zoekt het verloren, misschien nooit te vinden ik.

Dit alles weet ik niet. Ik geloof me te herinneren. Maar wie is dat die zich herinnert? De onbekende in deze kamer, aan deze tafel, voor brieven die aan een ander gericht zijn die eens geweest is? Misschien herinnert iemand zich mij. Of ik herinner mij voor iemand. Jij bent het die herinnering overvalt. Jij verdraagt herinnering. Misschien zijn de beelden waar. Maar leugens zouden niet minder waar zijn. Een intensieve studie heeft me er toe gebracht niet te weten wie ik ben. Ik weet ook niet wie hij is. Ik neem hem waar en waarschijnlijk neemt hij mij waar. Ik zag hem toen hij in een warenhuis voor de spiegel schrok, voor dit afschuwelijke wezen in het lelijke pak dat hij niet wilde kopen. En ik was aan de andere kant van de spiegel evenals hij in kledij die ik nooit wilde hebben. Ik handel, jij handelt, hij handelt. Ik handel nooit. Hij, zij, het handelen met mij.

Mijn moeder vreesde de slangen. Deze ene zin en niet meer. Ik raak de weg kwijt. De zin metselt me in. Ik beweeg me in een cirkel. Het is een gevangenis. Mijn moeder vreesde de slangen. Met het hoofd door de wand, over de muur met een enkele zin, uitbraak uit de gevangenis, naar het labyrint. Geen uitweg waar alles open is. Ariadne, wanneer liet ze me staan? De kluwen bleef in mijn hand. Papier op de tafel, papier in de schrijfmachine, papier op het bed of onder het bed, onzichtbaar papier, onwerkelijke tafel, het visioen van een machine die letters zet, woorden bouwt, ze tot zinnen voegt, ach; genoeg van het spel, en dan het bed, dit graf, zo aanwezig. Hel zodat het verblindt. In graniet, niet te zien, niet te voelen, verstarde tijd. Leraar Dargel liet het dier in het barnsteen zien. Het barnsteen was geel, uit Königsberg, gestokt licht, knetterde aan Dargels zwarte lustre-jas. Maar het dier? Welke kleur had het? Was het als as? Gestorven in een electrisch veld? Plotseling?

Van angst, lang voordat Kant uitkeek over de zee? Mijn omhulsel is stomp. Het heeft geen eigenschappen. Fossielen stammen uit een tijdperk. Een professor zegt het. Brockhaus. Het oude ongeluk der fossielen. We zijn blij het barnsteen gevonden te hebben. Leraar Dargel noemde het Pruisisch goud. We nemen de stukjes, strikken ze in een ketting, hangen barnsteen, versteend dier en ketting om de hals van een vrouw die wij zouden willen wurgen. Het dier overleeft in zijn zwijgen ook ons ongeluk. Niets scheidt ons meer; opeens zijn we allebei miljoenen jaren oud. De tijd is opgeheven. Ik had altijd al argwaan dat ze er niet is. Ik schrijf mijn zin: mijn moeder vreesde de slangen. Het papier wordt bevuild. De bladzijdes hopen zich op. Niemand zal ze vinden. Spoedig is het een boek.

De keizer was gevlucht. Scheidemann had de republiek uitgeroepen, Karl Liebknecht en Rosa Luxemburg waren vermoord, Duitsland werd anders, de wereld waarin ik leefde. Waren jaren voorbijgegaan? Vandaag heb ik de indruk dat alles op een enkele dag gebeurd is. Op de dag waarop ik jong was. Alleen wist ik het toen niet.

Terugdringen van de directheid. De eigenlijke geschiedenis als onder een sluier. Dit wellicht de natuurlijke afstand van de tijd tot de gebeurtenissen uit de jeugd en in de afstand de werkzaamheid van de enige, de altijd aanwezige vijand, de dood. In de grond van de zaak alle reddingspogingen zinloos. Spel van de kat met de muis in een ruimte die geen muizengat heeft.

Over het autobiografisch plan wil ik verder niets zeggen; dat is een moeilijke vraag, een vraag van het gespleten bestaan.

Er waren, er zijn misschien nog schrijvers die de werkelijkheid menen uit te beelden; wij anderen onderzoeken vertwijfeld wat werkelijheid is en hoe ze verteld kan worden.

De roman zoek het verloren, misschien nooit te vinden ik.

> Als arme kale kinderschedels rijzen de hunnenstraatstenen dicht op elkaar gestampt uit de aarde op, nat of droog, warm of koud, ik voel de stenen rond en hard onder de doorgelopen zolen van de schoenen, door de weerzinwekkende schurende wollen kousen, door de kapotte zomersokken, barrevoets glad en koel, het is een hobbelige straat, mijn huid drukt haar in zich, ik ben nog niet gehard, alles ligt vóór mij.

c. ik ben een toeschouwer, een stille opmerker, een zwijger, een waarnemer.

De knaap die ik was ontdekte de waarnemer in zich en vergeleek zich met Zola.

Soms vermoed ik enkel waarheen ik koers wil zetten. Het is dan als een reis door de nacht, met sterke afwijkingen van de helemaal niet vastgestelde route.

Schrijven is een vorm van handelen en wel voor mij de geschiktste.

Er speelde zich iets af en er speelt zich immers altijd iets af en oneindig veel, er was eens en er zal zijn, dat is onmiskenbaar, maar dit betrof mij, niet anderen, ofschoon wat anderen verplettert ook mij vernietigt, of ik neem iets waar, het gebeurde, ik heb het beleefd, ik was getuige, het was een ogenblik, een seconde, ik zou kunnen aannemen, mogen hopen, het was een bepaald hoewel nietig punt in de tijd, een ondanks alles te localiseren gebeurtenis in het heelal, en al uitgewist en het zou er nooit geweest zijn, rustte het niet opgeslagen in mij, in het geheugen van een of andere cel, die moe kan worden, ziek, vernietigd, onvruchtbaar, die kan sterven, maar zolang ik ben en denk, de vreselijke gevaren doorsta, niet mijn verstand verlies, is er iets opgenomen, aantekeningen, gegevens, zoals zij het noemen, die tevoorschijn gehaald, erbij geroepen kunnen worden zoals op de thans moderne en onheilspellende machines die men electrische hersenen noemt, de herinnering ligt er in een wanordelijk verwarrend net, voor het grijpen, maar o wee als ik de sleutel verloren heb, de vaardigheid het mechanisme te bedienen, als ik de toets niet meer vind die verleden erbij roept, haar met het heden of zelfs met de toekomst in een onontkoombare verbinding brengt, wellicht kon ik nooit daarmee omgaan waarmee de schepping mij begiftigde en enkel nog toevallig maakt een of andere ongewilde opwinding een beeld uit de voorraad bewaarde doch vergeten onbetekenende indrukken los en maakt het veelbetekenend, haalt het allang voorbije ogenblik terug, schept het opnieuw of misleidt mij daarin.

...en ik vluchtte op een nacht in november door de riolen van de stad, door de donkere aders van haar communicatie, over de stroomloze rails van de ondergrondse, ik ontmoette spoken uit de Hades, de kleine heren van de kleine, machteloze kranten, geslagen, vervolgde politici, verstomde dichters, geboeide kunstenaars en kennissen die de ster der schande die niet hun schande was hadden afgerukt, we waren in beddedekens gehuld of in zakken, we beschermden het

gezicht met vochtige doeken tegen de bijtende rook, we waren in het purgatorium tussen Wittenbergplatz en dierentuin, een uitgever struikelde over ballast en bielzen en zei, u zult dat schrijven en ik dacht, ik zal het schrijven en wist, dat ik stierf, in deze tijd, in deze jaren, ook als ik niet zou worden opgehangen of doodgeslagen of verbrand, boven ons laaide de stad, loeide de vuurstorm, ik klom uit de schacht, de toren van de kerk was verbrijzeld en het Romaanse huis met het Romaans Café gloeide als lichtte in de overwinning de oriflamme van een geheim vaderland.

Ik ben een toeschouwer, een stille opmerker, een zwijger, een waarnemer, ik mijd de massa niet maar geniet graag van de eenzaamheid in de massa en dan ga ik naar mijn kamer, aan mijn tafel en schrijf of probeer het tenminste.

> Ik trok mijn schoenen uit, knoopte ze aan elkaar, hing ze over mijn schouder, ging barrevoets verder.
> Zo voelde ik de stad. Ze was onder mijn voet. Ze was hard en koud. De anderen merkten het niet. Vele hielden van laarzen. Ze marcheerden graag. Ze hadden de oorlog verloren. Ze konden de nederlaag niet verkroppen en ze haatten de republiek. Ze zeiden, als we de dienstplicht maar hadden. Ze riepen, er van langs geven. Ze knepen de ogen dicht. Ze hoopten mij in stukken te scheuren. Ze hadden allen slechts een gezicht.

d. Misschien hoop ik in het geheim dat het boek in mijn plaats kan bereiken wat mij als persoon ontzegd is gebleven.

Ik vermoed dat iemand schrijver wordt vanuit een smart over de wereld, vanuit een onvoldaan zijn. Daarmee is zeker veel te weinig gezegd, ik weet het, ik weet het. Woede hoort er ook nog bij, ook andere dingen. Waarschijnlijk zou zelfs iedere schrijver eerst op het gemoed van de wereld willen werken en een nieuwe moraal verkondigen; dan neemt echter dit werk aan het woord, aan het woordkunstwerk hem zo in beslag dat hij de onmiddellijke opdracht tot verandering die hij in zich voelt verwaarloost. Als het woordkunstwerk tot stand komt verricht het echter toch op een heel andere en geheimzinnige wijze deze opdracht tot verandering.

De schrijver is een politiek medemens, actief of passief, van onberekenbare werking, wellicht ook enkel een echo in zijn tijd en zijn wereld, iemand die voorvoelt. Het is mijn geloof aan het alfabet, aan het schrift. In Pommern zegt men: We schrivt, de blivt. Hij blijft. Het is opgeschreven. Dat kan langzaam genezen of vergiftigen of eens explosief worden. De schrijver als buitenstaander is de enig mogelijke positie, een stimulerende spanningsverhouding. Een beetje l'art pour l'art, zeker, maar de schrijver strijdt ook, kiest partij, alleen voor iets dat nog niet begonnen is, misschien nooit zal beginnen. Hij is een advocaat van de zwakken, van de nood, van de angst, van het lijden. En een tegenstander van de machtigen.

Ik zou grondig willen hervormen, maar als buitenstaander.

Werkt hij? Verdient hij geld? Hij beweert na te denken. Steeds beweert hij na te denken. Misschien is dat zijn werk. Misschien licht hij de wereld uit haar voegen. Soms komen mannen en stellen hem vragen. Ze gaan weg, vernietigen een stad en hij wast zijn handen. Geld verdient hij niet.

Misschien hoop ik in het geheim dat het boek in mijn plaats zou kunnen bereiken wat mij als persoon ontzegd is gebleven: te spreken, te ageren, uitwerking te hebben, de medemensen te prikkelen, hen te bewegen als het van pas komt, hen ook te verblijden en als het niet anders kan, hen te ergeren.

> De schoenen met de dikke zolen van de schoenmaker uit Boedapest op de Fifth Avenue, ik bleef bewonderend voor zijn etalage staan op de Kurfürstendamm in Berlijn, zijn schoenen voor tweehonderd mark waren zo stevig gezoold als vandaag in New York, zo goed om zich te vertonen in een werkloze stad.

III

In Nederland is Wolfgang Koeppen vrijwel onbekend.

Hoe wordt over Wolfgang Koeppen, die door veel vooraanstaande Duitse critici beschouwd wordt als de belangrijkste Duitse romancier van de jaren vijftig, geschreven door diezelfde Duitse critici?

Er is uiteraard direct gereageerd op zijn boeken, in recensies en besprekingen, maar ik wil hier alleen ingaan op de discussies rond het niet meer publiceren van Wolfgang Koeppen, op zijn schrijfproblemen, omdat dat te maken heeft met de specifieke wijze waarop Wolfgang Koeppen als schrijver reageert op de verhouding literatuur-leven.

In 1961 wordt de discussie op gang gebracht door Marcel Reich-Ranicki in het artikel ‘De zaak Wolfgang Koeppen’. Hij

stelt de publieke reactie op de drie na-oorlogse romans van Wolfgang Koeppen verantwoordelijk voor diens zwijgen als romanschrijver. Het gaat hier om het uitblijven van publiekssucces, het ontbreken van literatuurprijzen en de wijze waarop de publieke opinie en de perskritiek heeft gereageerd: de Westduitse publieke opinie van de beginjaren vijftig had geen begrip voor Koeppens epische formuleringen van aanstootgevende waarheden. Reich-Ranicki ziet de reisboeken als een vrijblijvend en onvruchtbaar compromis, na een jarenlange crisis bij Wolfgang Koeppen, tussen zich volledig terugtrekken of zich aanpassen. Hij noemt niet de ontwikkeling van Wolfgang Koeppen als schrijver, in hoeverre zijn wijze van schrijven en zijn thematiek hebben geleid tot moeilijkheden bij het schrijven.

In zijn nawoord bij *Die elende Skribenten* uit 1981 schrijft Reich-Ranicki dat men soms de indruk kan hebben dat Wolfgang Koeppen het leven de rug toekeert en steeds opnieuw zijn toevlucht zoekt bij de literatuur. Maar, betoogt hij, dit klopt alleen al daarom niet omdat er voor Koeppen nooit een dergelijke tweedeling is geweest: voor hem was en is de literatuur een onderdeel van het leven. Blijkbaar kent de literatuur bij Reich-Ranicki geen eigen, zelfstandige ontwikkeling: ze kan alleen begrepen worden tegen de achtergrond van de maatschappij, het leven. Zowel het onderscheid tussen literatuur en leven als de wederzijdse samenhang wordt door hem niet zozeer ontkend alswel niet gedacht.

Ulrich Greiner, redakteur van *Über Wolfgang Koeppen*, noemt in zijn inleiding tot deze bundeling drie gebieden waar oorzaken kunnen liggen voor het zwijgen van Wolfgang Koeppen: het privé-leven, de immanente ontwikkeling van het schrijven zelf en de maatschappij.

Hij stelt dat vrijwel iedereen het politieke karakter van de drie na-oorlogse romans over het hoofd ziet dan wel negeert. Het bijzondere van die drie romans is dat ze gaan over de situatie in het Duitsland van dat moment, de na-oorlogse Bondsrepubliek, terwijl alle literatuur tot diep in de jaren vijftig de verwerking van het oorlogsverleden als thema heeft. *Tauben im Gras* legt met diagnostische scherpte verdrongen feiten bloot: de terugkeer van de nazi's, het weer opleven van de fascistische mentaliteit, de opkomst van de opportunisten en de koelbloedige restauratie van precies dat economisch systeem dat een Hitler als redder nodig dacht te hebben.

Das Treibhaus is een felle aanval op de Adenauerstaat en zijn drift tot herbewapening.

Twee aspecten maken dat de Duitsers hier niet tegen kunnen, aldus Greiner. Enerzijds het destructieve van Wolfgang Koeppen, het niet geloven in de leidraad van een pragmatische handelingstheorie: Koeppen handelt niet, heeft beide ogen open en ziet dat er geen troost is. Daar komt zijn kilte vandaan. Anderzijds heeft zijn taal een adembenemende schoonheid en zinnelijkheid. Zijn kunst wil niet omwille van de troost afzien van de waarheid maar ze zuigt, aldus Greiner, het zoete gif van de melancholie op en de bloemen die hij ons schildert zijn ijsbloemen.

Het is Helmut Heissenbüttel geweest die in twee opstellen heeft gewezen op de grenzen waarop Koeppen zelf is gestoten binnen zijn wijze van schrijven, binnen de spanning die Koeppen ervaart tussen literatuur en leven. Hij vindt het interessante aan Koeppen dat hij de vraag stelt of het nog mogelijk is subjectieve ervaring in de vorm van vertelling, verzinsel of fictie mede te delen.

Koeppen, aldus Heissenbüttel, vertelt van een zichzelf bevinden in een wereld waarin het zelf de grond onder de voeten vandaan gehaald is; een wereld die erdoor gekenmerkt wordt dat het zelfbewustzijn dat alles zou moeten ordenen, overzien en begrijpen zichzelf niet meer begrijpt - en Koeppen onderkent dit, wil dit onderkennen, komt hier niet uit en kan niet anders doen dan daarover berichten. In

de romans van Koeppen is iedere identificatie met de personages onmogelijk - ook voor de verteller: en dat precies wil Koeppen zeggen. Deze grens, die Koeppen bereikt in zijn drie na-oorlogse romans, wil hij, aldus Heissenbüttel, overschrijden door opnieuw te beginnen: in reisberichten. Landschappen, straten, gebouwen, topografie en inventaris van de stad localiseren de vertelling; Koeppen is de berichtende ik - maar de verteller is een kunstfiguur die de schrijver inzet om over het concrete, dat hij tegenover zich ziet, te kunnen vertellen. Hij vertelt wat hij beleefd heeft; maar tegenover de dieperliggende problematiek van de subjectiviteit, de waarheid van de subjectieve ervarings- en lijdensruimte is het ik dat vertelt slechts vooraf gegeven.

De schrijver neemt altijd anecdotisch autobiografisch materiaal mee - maar Koeppen heeft steeds slechts dat prijsgegeven, wat zich tegelijk ook als verzinsel op een afstand liet houden. Hij is heel gevoelig voor de onthulling van het ware autobiografisch-anecdotische. Hoe verder de tendens tot zelfontbloting komt, hoe meer Koeppen zichzelf afsluit.

In plaats van de zelfontbloting, de zelfkwelling verder te drijven nestelt de auteur zich in het concreet beschrijfbare, het zegbare, het uitdrukbare. Dit zegbare is niet de spreekmogelijkheid zelf, maar het is gegrond in het thema dat tot schrijven dwingt: hierdoor beweegt Kroeppen zich vanaf het begin langs de grens van de ongereflecteerde goedkeuring van datgene waarvan hij weet dat niets zo on mogelijk is als een ongereflecteerde goedkeuring ervan.

Elke beschrijving van het concrete eindigt daar, waar het concrete-zinloos, inhoudloos, betekenisloos geworden - vernietigd wordt. Koeppen stelt de dood vast van dat wat tot spreken, mededelen, literatuur aanleiding gaf.

Heissenbüttel vraagt zich dan af of dat het eindresultaat is, waarna er verder geen weg meer is. Is dat de verzaking aan de literatuur, aan de mededeelbaarheid?

Reinhardt Döhl stelt dat Koeppen vanaf het begin probeert ook over zichzelf te spreken, maar dat hij er een merkwaardige schroom voor heeft en ervoor terugschrikt, iedere poging dadelijk verstopt en verbergt in de vertelling, in het reisbericht. Hij bevindt zich in het dilemma over zichzelf te willen spreken en tegelijkertijd ervoor terug te schrikken en hierdoor raakt hij wellicht aan de grens van het vertelbare. Zoals omgekeerd, vervolgt Döhl, dit dilemma de Koeppense vertelhouding, de vaak abrupte wisseling van vertelling en commentaar (in de romans), van bericht en reflectie (in de reisboeken) mede beïnvloed heeft.

Vanuit het feit dat hij gedurende de nazi-tijd jarenlang niet heeft kunnen schrijven, dat hij niet de zuivere waarnemer kon zijn die hij overeenkomstig zijn wezen is, maar in een veelheid van romansituaties geraakte, is de veelvoud van vaak in één of twee zinnen aangeduide, tragische, maar ook komische geschiedenissen te begrijpen.

Fundamenteel bij de problematiek van het vertellen, aldus Döhl, is de vraag of de fabel nog mogelijk is, omdat de wereld niet meer te overzien is, noch in de fabel te beschrijven of te begrijpen. Koeppen is juist niet de waarnemer die hij graag zou willen zijn. Hij moet als verteller proberen, in een tegelijkertijd autobiografisch en tijdcritisch proza, zich over de wereld en over zichzelf in deze wereld uit te drukken - terwijl hij daarbij deze poging en de mogelijkheid daarover te spreken, ja de poging van het spreken zelf, in twijfel trekt.

Klaus Siblewski geeft aan dat twee centrale ervaringen bepalend zijn voor het feit dat de schrijver Wolfgang Koeppen zichzelf ziet als een waarschuwende Kassandra. De ene is die uit zijn jeugd, waarin hij ziet dat de burgerij bereid is van haar eigen rechten afstand te doen en zich ondergeschikt te maken aan de patriarchale machtsdrift van de keizer; hierbij is de moraal van de burgerij puur instrumentaal: ze komt niet voort uit een hecht en sterk bewustzijn van waarden. De andere is die van het Berlijn van de jaren twintig, o.a. in het Romanisches Café. Hier speelt zich een intellectuele discussie af, die opponeert tegen de burgerij door haar normen serieuzer te nemen dan zij dat zelf doet. Vanuit deze twee lijnen analyseert Siblewski

het werk van Koeppen. Hij ziet het hele werk doortrokken van de thematisering van het intellectuele bestaan. Voor het individu dat dit bestaan leidt is het niet mogelijk binnen de burgerlijke verhoudingen een zinvol leven te ontwikkelen en de oppositionele context die dit nog deels mogelijk maakte is verdwenen. Koeppen, de burger die niet deelneemt aan politiek en sociaal belangrijke beslissingen beschrijft zichzelf als gedesintegreerd, een zichzelf vreemd individu. Hij doet dit in eerste instantie via de hoofdpersonen van de na-oorlogse romans, tot welke hij, aldus Siblewski, toegang krijgt door de toepassing van autobiografisch materiaal. Hierbij hebben de hoofdpersonen, heeft Koeppen, de angst dat hun gedachten en hun meningen op een of andere manier gebruikt, toegepast, verwerkelijkt zullen worden. Ze schrikken daarvoor terug, Koeppen ontwikkelt hun gedachten niet, breekt hun han-

delingen voortdurend af. Koeppen zelf wil ook, ondanks de toepassing van autobiografisch materiaal, als persoon niet geïdentificeerd kunnen worden.

De reisboeken en de autobiografische fragmenten *Jugend* proberen weer op een andere wijze de ervaring van het gedesintegreerde individu, dat zowel voor zichzelf als voor anderen vreemd is, te beschrijven. Hierbij blijft, aldus Siblewski, Koeppen steeds volkomen literair: hij schrijft vanuit een vanzelfsprekendheid dat de literatuur het enige geschikte medium is om de ervaringen der mensen in de wereld ordenend te vatten. Siblewski concludeert dat Koeppen beschrijft dat iemand die sociaal gedeklasseerd is, zijn ik alleen kan redden door te weigeren zich te integreren in de burgerlijke leefwereld en door zich terug te trekken in de literatuur. Hoe Koeppen met dit realiteitsverlies later is omgegaan, daarover gaan wellicht de nog onbekende delen van zijn autobiografie.

IV

De autobiografie is een geschreven tekst. Een schrijver zal bij het schrijven van een autobiografie anders te werk gaan dan wie dan ook. Wolfgang Koeppen, die vanuit de ontwikkeling van zijn schrijven gekomen is tot de noodzaak van het schrijven van zijn autobiografie, is op specifieke problemen gestuit. Hij wil en kan geen autobiografie schrijven om, vanuit wat voor behoefte dan ook, te vertellen over zijn leven dat zich buiten die autobiografie om heeft voltrokken. Het is niet zozeer schroom die hem hiervan weerhoudt. Zijn autobiografie heeft een andere functie: het schrijven aanzijn autobiografie is voor hem het enige middel om te proberen zijn gedesintegreerde ik in een eenheid te brengen, zijn verloren ik te vinden.

Hij probeert zijn verloren ik, zichzelf, in te schrijven in een tekst. Als hij dit gedaan heeft is het los van hem komen te staan: als de tekst klaar is doemt het probleem opnieuw op. Zijn verloren ik is niet vooraf gegeven maar ontstaat juist in het schrijven van de tekst. Daardoor ontstaat steeds opnieuw de noodzaak zichzelf te schrijven. Wolfgang Koeppen moet schrijven om een ik te zijn; zo gauw hij ophoudt met schrijven is hij geen ik meer. Buiten het schrijven kan hij geen ik zijn. Daarom bevindt de ik die hij verloren is zich niet zozeer buiten dat schrijven, nee, hij verliest zijn ik veeleer door dat schrijven zelf. Keer op keer moet Wolfgang Koeppen in het schrijven aan zijn autobiografie de dood vaststellen van dat wat tot dat schrijven aanleiding was: zijn ik.

De vraag is of hij dit nog kan mededelen.

In de autobiografische tekst bestaat de ik, is de ik gecreëerd. Tegelijkertijd merkt Wolfgang Koeppen zelf de onmogelijkheid van het creëren van een ik. Hoe dit te schrijven? Dit kan wellicht alleen nog maar door de autobiografische tekst die hij schrijft alleen maar te schrijven en niet te publiceren.

Of misschien moet hij zijn autobiografie juist als roman schrijven. De autobiografie losmaken van zichzelf en als op zichzelf staande tekst voelen. Zijn schrijver-zijn los maken van zijn persoon-zijn. Maar hiervoor is het nodig het bestaan niet zozeer als gespleten te ervaren, maar het onderscheid en de samenhang te beseffen tussen jezelf als schrijver en als persoon.

V

A. Werk van Wolfgang Koeppen (geb. 1906)

- *Eine unglückliche Liebe.* Berlin (Cassirer) 1934. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1977 (= suhrkamp taschenbuch 392).
- *Die Mauer schwankt.* Berlin (Cassirer) 1935. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1983.
- *Tauben im Gras.* Stuttgart (Scherz und Goverts) 1951. Frankfurt om Main (Suhrkamp) 1974 (=Bibliothek Suhrkamp 393) en 1980 (= suhrkamp taschenbuch 601).
- *Das Treibhaus.* Stuttgart (Scherz und Goverts) 1953. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1972 (= suhrkamp taschenbuch 78) en 1980 (= Bibliothek Suhrkamp 659).
- *Der Tod in Rom.* Stuttgart (Scherz und Goverts) 1954. Frankfurt am Main (Surhkamp) 1975 (= suhrkamp taschenbuch 241).
- *Nach Russland und anderswohin. Empfindsame Reisen.* Stuttgart (Goverts) 1958. Frankfurt (Suhrkamp) 1973 (= suhrkamp taschenbuch 115).
- *Amerikafahrt.* Stuttgart (Goverts) 1959. Frankfurt (Suhrkamp) 1982 (= suhrkamp taschenbuch 802).
- *Reisen nach Frankreich.* Stuttgart (Goverts) 1961. Frankfurt (Suhrkamp) 1979 (= suhrkamp taschenbuch 530).
- *Romanisches Café. Erzählende Prosa.* Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1972. (= suhrkamp taschenbuch 71).
- *Jugend.* Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1976 (= Bibliothek Suhrkamp 500).
- Voorts fragmenten in het tijdschrift Merkur (waarvan sommige, al dan niet gewijzigd, opgenomen zijn in het boekje *Jugend*):
  'Anamnese'. In: Merkur. 1968. Nr. 239, blz. 252-259.
  'Von Anbeginn verurteilt'. In: Merkur, 1969, Nr. 257, blz. 835-845.

  'Jugend.' In: Merkur, 1971. Nr. 273, blz. 43-58.
  'Proportionen der Melancholie'. In: Merkur, 1971, Nr. 276, blz. 339-348.
  'Angst. Aus ein Romanmanuskript'. In: Merkur, 1974. Nr. 309, blz. 138-147.
  'New York'. In: Merkur, 1976. Nr. 337, blz. 563-567.
  'Morgenrot. Beginn einer Erzählung'. In: Merkur, 1976. Nr. 341, blz. 961-971.
  'Ein Anfang ein Ende'. In: Merkur, 1978. Nr. 366, blz. 1117-1129.
- En: 'Autobiografische Skizze' opgenomen in 'New York' (uit: Amerikafahrt) München (Knorr und Hirt) 1961. Neuausgabe: Stuttgart (Reclam) 1977 (= Reclams Universal-Bibliothek 8602).
- 'Vom Tisch', in: Tekst + Kritik, nr. 34, april 1972.
- *Die elende Skribenten. Aufsätze.* Herausgegeben und mit einem Nachwort von Marcel Reich-Ranicki 1981. Frankfurt am Main (Suhrkamp). Ook: 1984 (= suhrkamp tashenbuch 1008).
  (Een verzameling opstellen van Wolfgang Koeppen over andere schrijvers, alsmede de tekst van de toespraak die hij hield bij het toekennen van de Georg-Büchner-prijs aan hem in 1962).

B. Gebruikte literatuur over Wolfgang Koeppen:

- Uit de bundel: *Über Wolfgang Koeppen*, Herausgegeben von Ulrich Greiner Frankfurt am Main, 1976, edition suhrkamp 864:
  - Ulrich Greiner: Wolfgang Koeppen oder Die Geschichte eines Misserfolgs blz. 9-23.

- Marcel Reich-Ranicki: ‘Der Fall Wolfgang Koeppen,’ blz. 101-109. (voor het eerst gepubliceerd in 1961)
- Helmut Heissenbüttel: ‘Wolfgang Koeppen-Kommentar,’ blz. 151-163. (voor het eerst publiceerd in 1968)
- Reinhardt Döhl: ‘Wolfgang Koeppen,’ blz. 163-186. (voor het eerst gepubliceerd in 1968).
- Klaus Siblewski: Wolfgang Koeppen.*
  In: Text + Kritik, April 1972 (nummer over Wolfgang Koeppen):
- Helmut Heissenbüttel: ‘Literatur als Aufschub von Literatur? Über den späten Wolfgang Koeppen.’
- Interviews met Wolfgang Koeppen:
  Christian Lindner: ‘Schreiben als Zustand’ (Text und Kritik, nr. 34, april 1972).
  Horst Bienek: ‘Werkstattgespräch’ (1961), opgenomen in: Greiner, blz. 247-257.
  Walter Schmitz (januari 1984), in: Deutsche Bücher, XIV/1984£3, blz. 162-168.

* In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.

Wolfgang Koeppen
In mijn stad was ik alleen

In mijn stad was ik alleen. Ik was jong, maar van mijn jeugd was ik mij niet bewust. Ik speelde haar niet uit. Ze had geen waarde. Er vroeg ook niemand naar. De tijd stond stil. Het was eerder een kwelling. Toch was er in de stad niemand die op mij leek.

Ik zwierf rond. Ik was onderweg. Ik was op de straten en pleinen. Ik viel overal op. Ik had geen doel. Ik ging midden op de markt staan. Ik was nutteloos; dat beviel me. Ik had er plezier in op de markt te staan. Simpelweg dat. Ik had niets aan te bieden. Niet eens mezelf. Ik kocht niets. Ik wilde niet meedoen. Ik verachtte hen. Ik kende de koersen niet. Ik vroeg niet naar de prijs.

Ik liep opzettelijk gebogen. Ik wenste mezelf een bochel toe. Ik wilde uitgestoten zijn. Ze moesten het zien. Ze zagen het. Ik hoorde hen en hoorde hen niet. Ze jouwden me na. Ze hoonden, schiet op, haal het ziekenbriefje om je haar te laten knippen. ik was niet in een ziekenfonds; ik was er trots op niet in een fonds te zijn. Het raakte me niet. Ze schreeuwden pagekop, pagekop. Het haar tot aan mijn schouders stond voor mij voor een betere wereld. Ik trok mijn schoenen uit, knoopte ze aan elkaar, hing ze over mijn schouder, ging barrevoets verder.

Zo voelde ik de stad. Ze was onder mijn voet. Ze was hard en koud. De anderen merkten het niet. Velen hielden van laarzen. Ze marcheerden graag. Ze hadden de oorlog verloren. Ze konden de nederlaag niet verkroppen en ze haatten de republiek. Ze zeiden, als we de dienstplicht maar hadden. Ze riepen, er van langs geven. Ze knepen de ogen dicht. Ze hoopten mij in stukken te scheuren. Ze hadden allen slechts een gezicht.

Ik was niet bedroefd. Ik amuseerde me. Ik was de ridder van de droevige figuur. Dat was grappig. Ik verlangde naar plezier. Ik wilde het bont maken. Ik vond hen komisch, hoe zij de ogen dichtknepen, het voorhoofd streng fronsten, de ijzeren tijd van de oorlog bezwoeren en de doden hadden vergeten. Ik paste er voor te lachen. Ik dacht aan de dodenakkers, aan de overwinningen die wij gevierd hadden.

Ik gedroeg me verdacht. Ik sloeg de astrakan kraag van mijn jas omhoog. De jas was lang als een kaftan. Ik had lang naar hem moeten zoeken. Ik trok een Russische kiel aan, sloot hem om mijn hals. Ik drukte de brede bovenaardse hoed van een dorpspastoor diep over mijn ogen. Als ik een hoed opzette. Een kind op de donkere trap; het nam mijn hand, fluisterde eerwaarde. Ik was Raskolnikow. Ik was een van de boze geesten. Die uit de kelderwoning. Die uit het dodenhuis. Ik had onder de galg gestaan. De bode was nog eenmaal gekomen. Gratie. De strop hing slap.

Ik stak de stad aan. Erdmanns warenhuis brandde. Een fakkel in de nacht. Het stadhuis brandde. Mijn geboortebewijs verbrandde mee. Dat wasgoed. In lichterlaaie stond het gerechtsgebouw. Ik opende de gevangenis. Ik verdeelde de goederen uit de winkels onder de armen en de bevrijde gevangenen. Uit Buggenhagens boekhandel kreeg iedereen een boek. Het geld van spaarbank op straat. Kinderen speelden met de biljetten, maakten bootjes, zetten ze in de goot.

Misschien hield ik van de stad. Ik zette haar op haar kop. Ik vernietigde haar orde. Ik verstoorde het feest.

Een Rus sprak me in het Russisch aan. Dat zalfde mij. Ik spiegelde me aan Kropotkin. De Rus was bedrukt. Hij was emigrant. Hij had heimwee naar een ander Rusland.

In de zomer liep ik onder een parasol. De parasol was wit als de hete hemel. De parasol had resedagroene volants. Ik wandelde in tropen. De parasol had een zilveren handvat, tot een vogel gesmeed. Kwam een noodweer opzetten, dan vloog

de vogel met de storm mee. Ik was wit gepoederd; ik had mijn gezicht met rijstmeel bespikkeld.

Ik rustte, waar ik mij bevond. Ik ging op straat liggen, languit voor de deuren. Ik zat op de trappen bij de gedenktekens van dode mannen. Ik vlijde me neer in het gras van de plantsoenen, aan de hoede van de burgers toevertrouwd.

De bibliotheken trokken me aan. Ik drong er binnen, begerig en verslaafd. Voor hun beheerders was ik als een minnaar, onweerstaanbaar. De bibliothecarissen waren weerloos. Ze werden mij dienstbaar. Ze openden hun kasten, deden afstand van hun schatten. Ik verspreidde letters om mij heen. Ik verslond wat gedrukt was. Ik vergat mijzelf. Ik zat als dronken op een druk plein. Het alfabet voerde mij mee.

Ik tartte de stad. Ik was een bron van ergernis. Ik wilde een bron van ergernis zijn. De orde hield mij in de gaten. De burgers microscopeerden mij in hun spionnetjes. Zij zagen een monster. De orde voelde zich uitgedaagd en overtrad de wet. Alle fatsoensrakkers bliezen tot de jacht. Ze slopen ongezien naderbij. Ze omsingelden mij. Ze zetten vallen op waar ik niet in viel. Ik deed niets. Ik deed niemand iets. Dat was verdacht. Dat was slecht.

Ik wilde ik zijn, voor mij alleen. Toen drongen zij zich op. De stad toonde mij haar ware aard. Ze was niet deugdzaam. Ze had een ondergrondse. De politie sloeg. De rechters waren partijdig. De beambte misbruikte zijn ambt. De pastoor geloofde niet. De fatsoensrakker was een sadist. De drinkers kwamen en ontkurkten de flessen. De geilaards deden hun voorstel. Morfine- en cocaïneverslaafden toonden hun wonden en toonden de sneeuw. Hoeren maakten zich bekend. Dieven sloegen in. Deantroposoof beklom met mij de toren van Sankt Nikolai en schreeuwde, Gij zijt de duivel. Toen hij mij wurgde, zag ik de zee. Ze deinde grauw onder een grauwe hemel.

Lenz kwam van de kommunisten. Het verloren schaap moest naar de kudde worden teruggebracht. Lenz wilde de kudde ontvluchten. Hij was verscheurd. Hij liep in de winter met korte broek en blote knieën. Dat verbond mij met hem. We zwommen nog in november in de zee. Onze fietsen leunden op elkaar en sidderden. Aan zijn fiets hing de rode wimpel met het embleem van hamer en sikkel. De volkeren hoorden de signalen. De volkeren hoorden niets. De sirenes zwegen. Toen zwegen ze nog. Aan mijn stuur had ik ter ere van Lenz een zwarte lap gebonden, de trotse zwarte vlag van de anarchie. Lenz werd doodgeslagen. Dat deden die met het vertrokken gezicht. Er was daar ergens een hunebed; daar doodden ze hem en stopten hem meteen onder de grond.

Ik verlangde een schouwspel. Ik reisde vierde klas. Ik benadrukte het zedeninstituut. Ik had teveel gelezen. De stad gleed achter de rails weg. In nevel, in grauwe wolken, in sneeuw, in de verloren tijd. Sankt Nikolai dreigde tenslotte, als een opgeheven vuist. Pas later merkte ik de littekens. De coupé was voor reizigers met bagage. Ik hurkte op een draagkorf. Hakstro drong door het vlechtwerk. Een kip kakelde. Een varken knorde in de zak. De man van wie het varken was zei, wat lees je daar. Ik zei, Tairoff, het ontketende theater. De man zei, je bederft je ogen. Het sneeuwde. Het was koud. De verwarming was niet aan. Het was somber. De man gaf mij een ei.

Het sneeuwde. Berlijn lag onder de sneeuw. Het Rijk lag onder de sneeuw. Het Stettiner Station was een hol van wind en roet en het gedruis van grote drukte. Het was Babylon; een oord om op te breken. Mij beviel de lucht. Ik rook vrijheid. Zes tonden op alle straten, ze stonden tegen de muren geleund, ze leden kou, ze leden honger, ze waren werklozen, uitkeringslozen, daklozen, ze waren de revolutie. Ze hingen anders rond dan ik. Zij genoten er niet van. Er vormde zich een stoet, als vanzelf, er was geen signaal en geen bevel gegeven en ik liep achter de stoet van deze uitgeputte, hopeloze figuren aan en eèn van hen vroeg mij, heb je de kaart, en ik zei, wat voor een kaart, en hij schold, de stempelkaart, wat anders, en ik zei, ik stempel niet, en hij duwde me terug en zei, maak dat je wegkomt. Er kwam politie.

De agenten sprongen uit de bakken van hun groene auto's. Ze zwermden uit. Fluitjes snerpten. De po-

litieagenten hieven hun knuppels op. Ze dreven ons uiteen. Ik rende met de anderen mee.

Wolfgang Koeppen, foto Andrej Reiser.

Mijn hart beefde. Het klopte in mijn keel. Dat was het nu, ik had het gevonden, dat wilde ik laten zien, het zedeninstituut, het ontketende theater, de straat, de hongerlijders, de koulijders, de armen, de wanhopigen, de rode vlag, het lied van de revolte. Ik liep sneller en heel even als iemand die een doel heeft. Ik dacht aan het toneelstuk ‘Gas’ van Georg Kaiser. Ik plaatste het drama ‘Massa Mens’ van Ernst Toller in verheven, duistere coulissen. Ook het Schlesische Station was een hol van wind en roet en gekrijs. Het was niet Babylon. Het was een hel der armen die niet wisten waarheen.

Tegen de avond was ik in Grünberg. Het was erg koud. Ik zocht het theater. Ik kwam uit de sneeuw. Ik zag licht. Ik hoorde gezang. Ik voelde warmte. De directeur was gekleed in een wollen ruit. Hij zei, daar bent u dus. Hij zei, dat is goed. Er was iemand ziek. Hij zei, u valt in. Hij zei, vandaag in Salzach. Hij zei, rok. Ik keek naar hem en toen naar mijn plaid, waarin mijn kam, een hemd en mijn boeken gewikkeld waren; en dat was alles. Hij zei, ach ja, uw koffers zijn er nog niet. Hij zei, mooi, gaat u maar naar de rekwisieten. Ik zei, ‘Gas’. Kaiser, zei hij. Zijn gezicht vertrok. Hij zei, beste vriend. Hij zei, we zullen zien.

Ze waren vrolijk. Ze waren bedroefd. Ze aten belegde broodjes. Ze deden graag wat ze deden. Ze deden het niet graag. Ze speelden, ze zongen, ze huppelden. Ze sliepen met elkaar. Ze hadden hun vrijages. Ze waren bang alleen in de nacht. We hadden het koud in de bus naar Salzach. Ze hadden zorgen. Ze kwamen niet rond met hun gage. Ze hadden kinderen. De kinderen werden groot. Ze waren niet onvriendelijk. Maar ze waren niet mijn slag mensen. Ik sloot me van hen af. Ik keerde in mijzelf.

Ze trokken mij de rok aan, te groot en eindeloos te wijd, ik was niet te zien in de rok, ze propten een keihard gesteven front in mijn vest, ze bonden me een boord en een strikje om, het slobberde, ze duwden me het toneel op, daar was een deftig

gezelschap, het slurpte water, de kelken fonkelden, de monden krijsten, in de nacht, als de liefde ontwaakt, de meisjes giechelden, één dirigeerde mij naar degene die ik moest arresteren, ook hij was in rok, die zat hem beter, ik wist niet wat hij misdaan had, ik was rechercheur, wat ging het mij aan, ik deed hem de handboeien aan, ik zei, in naam der wet, een treurige deun, het doek viel, een rococopark, herders en herderinnen op allegorische wolken verzoenden het gemoed, en allemaal feliciteerden ze mij, ze zeiden dat ik het goed had gedaan.

Er was niemand meer. De huizen hadden hen in zich opgenomen, de kolossale huizen, de huizen met hun brede gesloten deuren, de huizen van de burgers, de huizen vol warmte en slaap. Elk licht doofde. De sneeuw lag rustig. De maan was opgekomen. De stad was gezellig en koud. Ze was als een kerstkaart. Ik was er thuis. Ik was dakloos. Ik had geen geld. Dat kon bestraft worden. Ik vreesde de stap van de agent. Slechts vorst kraakte. Ik liep door de straten, geruisloos. Ik zocht een toevlucht. Ik vond haar. Ik klom over een muur. Ik was op het kerkhof. Ik had rust. Ik zocht een graf uit. Ik zag de kruisen, de stenen, ik las de doodsspreuken. Het was de oude stad, die hier sliep. Een eerzame linnenwever. Hij was voor mij een zachte gastheer. Ik spreidde mijn plaid uit; ik gooide de boeken onder mijn hoofd. Ik was het eens met de wereld. Ik was tevreden. Zo nu en dan nam ik, om me te warmen, de plaid, sloeg hem om mijn schouders, rende langs de kerkhofmuur, soms, op een heuvel die er bovenuit stak, met uitzicht op de slapende stad. Ik was bij hun voorouders, zij wisten het niet in hun bedden. Ik schudde van het lachen, een heerlijke vrolijkheid. Ik stelde me voordat iemand me kon zien, ingepakt in mijn plaid, en dat hij vertellen zou, er was een spook in de nacht, het waarde rond op ons kerkhof. Ik was erg graag een spook.

's Morgens leed ik kou. Ik waste me onder de gutsende straal van een pomp en dronk haar ijskoud water. Ik had honger. De dag brak aan. In een bakkerswinkel brandde een vriendelijk licht. De warme geur van vers brood drong naar buiten en de vrouw van de bakker stond behaaglijk met blote armen achter de toonbank. Ik wilde geen burger zijn, maar ik was niet bevrijd van de vooroordelen van mijn opvoeding. Ik schaamde mij zo om een broodje te bedelen, dat ik in de ovenwarmte van de winkel bibberde en zweeg. De bakkersvrouw keek me lang aan, wees toen op een affiche dat naast haar hing en zei, u bent van het theater. De broodjes lagen vers en knapperig in een mand en waren dicht bij me. Ik had ze kunnen pakken. Ik zei, ik ensceneer. Ik zei het hoogmoedig. Ik zei,'Gas'. Ik zei, van Kaiser. Dit antwoord, of hoe ik het gaf, scheen de mollige, goedmoedige vrouw aan het schrikken te maken. Het was alsof ze pas nu mijn ongewone verschijning opmerkte, een jongen, verkleumd, hongerig, met veel te lang haar en in het zwart gekleed als een geestelijke. En terwijl de bakkersvrouw mij zojuist nog in welwillende verbinding met het theater affiche had gebracht, de reclame voor de 'Koningin van de Nacht', de operette waarin ik zo succesvol had gedebuteerd, herkende ze nu in mij, gewaarschuwd door de woorden 'Gas' en 'Kaiser', een heel andere figuur van de nacht, vermoedelijk van de waanzin. Ze stak afwerend haar blote armen naar voren, deinsde achteruit tegen de muur, opende haar mond om te gaan schreeuwen, terwijl ik, brandend, blozend, onder luid geklingel van de winkeldeur achteruitliep en wegvluchtte.

In het theater zat de directeur in zijn wollen ruit op het toneel en repeteerde met zijn toneelspelers een oude klucht. Hij keek mij aan. Is uw garderobe aangekomen? Ik keek ook hem aan of ik wilde hem aankijken, zeer gebiedend en zwijgend. Maar ik was misselijk en alles draaide een beetje. Hij zei, ik heb geen rol voor u. Hij bekeek mijn jas, de astrakan kraag, die los ging, mijn gekreukelde broek, de ongepoetste schoenen. Ik zei, ik ben als regisseur geëngageerd. Hij ontkende, maar hij verhief zijn stem niet. U bent helemaal niet geëngageerd. Ik zei, 'Gas' zal een succes worden, de Berlijnse kranten zullen erover schrijven, Ihring en Kerr zullen komen. Hij zei, u bent te jong, jeugd was niets waard. Die genoot geen enkel aanzien. Hij

zei, mijn kunstenaars... Hij wees naar de toneelspelers op het schemerige, door een enkele gloeilamp verlichte toneel. Ik keek in de gezichten van norse, kleine beambten, die naar hun pensionering toeleefden. Hij zei, u ziet het, die laten zich niets aanpraten, zij kunnen uw vader zijn. Hij was geen onmens. Hij betaalde me de reis.

Ik ging, geld in mijn zak, naar de Zwarte of Rode of Witte Adelaar. Ik ging bij hen zitten, bij wie ik geslapen had, de eerzame linnenwevers en fabrikanten. Ik bestelde Silezisch hemelrijk en Grünberger wijn. Ik was een jonge heer op zijn ontwikkelingsreis. Ik was met de koets gekomen. Ik was op avontuur belust. De notabelen nodigden me uit in hun huis. Ze stelden me hun dochters voor. Witte bedden. Ik stapte erin. Toen nam ik het besluit naar zee te gaan en Indië was me nabij.

De Oder was dichtgevroren. De oderboten lagen stil en ondergesneeuwd. Ik kwam langs de Pruisische vestingen, langs Küstrin en Landsberg, langs de verlaten exercitieterreinen, langs de plaatsen der vernedering, die ik niet kende, langs de schuilplaatsen van de Zwarte Reichswehr, langs hun veemgraven, geëgaliseerd en vergeten. Ik zag het voortwoekeren. Ik voelde het. In de coupé voor reizigers met bagage. Er was een pauze. Mij namen ze niet beet. Het vloog niet voorbij. Stettin rook naar haring, maar ook naar drenkelingen. De schepen lagen voor het station. De weg naar Indië was vrij. De drenkelingen liepen over de laadplaats, een kade. Er waren daar kroegen, met gloeiende kachels, warm en knus. Er was grog tegen de straffe wind. Ik dronk geen grog. Ik hield er niet van.

De jeugdherberg was op de zolder van een school, een groot gebouw van rode baksteen, en de herbergvader had me in de herberg en in de school opgesloten en was weggegaan en ik lag alleen op de zolder en op een van de honderd bedden, ik had geen licht, en alleen de maan scheen in de zolderkamers. Toen hoorde ik hem. Hij kwam langzaam de trap op, niet sluipend, rustig. Ik zag hem in het schemerlicht aan het eind van de slaapzaal, een man met een jagershoed, een loden jas en met aangegespte leren gamaschen over zijn schoenen. Ik stond op en liep naar de andere kant van de ruimte, naar de trap, die daar naar beneden ging, ik snelde over de treden, en in de gang beneden, die trap met trap verbond, daar stond hij weer, aan zijn kant, met jagershoed en loden jas en leren gamaschen en net zo op de tweede verdieping en op de eerste en op de begane grond en ik stormde een klaslokaal in en schoof een schoolbank voor de deuren hoorde zijn voetstap en dat hij bleef staan en ik hoorde hem niet meer. Ik zat in een schoolbank en ik was een scholier en moest examen doen. Ik ging naar het schoolbord en schreef met krijt op het bord vrijheid, gelijkheid, broederschap. Het zag er goed uit. Ik was gekalmeerd. Ik opende een raam en sprong op de binnenplaats. De schepen voeren niet naar Indië. De schepen lagen stil. In de paritaire monsterplaats zaten de zeelieden te wachten op een schip. Ze wachtten lang en enkelen wachtten zo alleen nog maar, op zich, omwille van het wachten. Geen schip ging ergens heen. De beambte achter het loket zei, het is zinloos. Hij zei, ga naar huis. Ik zei, ik heb geen thuis. Hij noteerde me in zijn boek en gaf me een kaart. Op de kaart was ik een lichtmatroos. Ik had een beroep. Ik was een proleet. Ik ging bij mijn kameraden zitten. Maar ook mijn kameraden zeiden, laat je haar knippen; ze maakten de grap met het ziekenfonds. Ze waren burgers. Ze waren burgers zonder huis en zonder bezit. Ze waren burgers voor niets en nog eens niets. Ze waren lijdzaam. Ze aanvaardden het. Ze stelden me teleur. Ik had niet lang bij hen gezeten; ze wantrouwden mij; ook had ik niets te eten en weer geen onderdak.

Toen kwam een man in de monsterplaats die van de armen leefde. Hij had iets weg van de jager uit de nacht in de jeugdherberg. Hij was zijn broer. Hij was niet onguur; hij was geraffineerd. Hij nam een matroos, zette hem op een stoel, boog zich over hem heen en zei, slaap, slaap, en de matroos sloot de ogen, zijn vastberaden gelaat was zonder gedachten, en de man zei, til je arm op, de matroos tilde zijn arm op, de man zei, je kunt je arm niet laten zakken, je kunt hem niet omlaag krijgen, en de matroos kon het niet. Toen zei de man, je bent een ezel, en

de matroos trappelde met zijn voeten en balkte als een ezel. De mannen lachten; alleen ik lachte niet. Maar meer viel er met de matroos niet te bereiken en de hypnotiseur maakte hem wakker.

De man keek naar mij. Misschien keek hij naar mij omdat ik niet gelachen had. Hij zei, kom hier. Ik ging op de stoel zitten en hij keek me in de ogen en ik zag in zijn gezicht de honger, de nood en de angst en de verwording, hij rotte, zijn adem stonk toen hij slaap, slaap, slaap zei en hij spande zich in, zweet kwam op zijn voorhoofd en het wilde hem niet lukken. Toen kreeg ik medelijden met hem, stond op, ging op de stoel staan en riep, Lenin spreekt tot jullie, sta op, verbreek je ketenen. De hypnotiseur stak zijn armen omhoog, word wakker, riep hij, word wakker, kom naar beneden, iets anders. Hij keek me vragend aan. Dat gaat niet, siste hij in mijn oor. Hij masseerde mijn slapen, streelde me en gebood me, je bent Jezus, sta op en wandel. Ik liep naar de zeelieden met een heilige tred, zij deinsden terug en ik zegende hen. Ze waren aangedaan. Ik wilde lachen, maar toen greep het mij ook aan. Ik was niet gehypnotiseerd, ik deed maar alsof, toch was er iets gebeurd, een vonk was overgesprongen.

We liepen die avond, we liepen iedere avond over de laadplaats, we liepen langs het bolwerk, langs de voor anker liggende schepen, het ijs op het water, ver van Indië, we gingen van kroeg naar kroeg, ik ging naar binnen, begaf mij onder de beschonkenen, bestelde iets maar raakte het niet aan, toen kwam hij, mijn meester, vroeg om aandacht, liet er een inslaap vallen, liet hem de ezel zijn, riep mij dan op, koos mij uit de menigte, tot slot, keek me in de ogen, gaf me zijn bedorven adem, streelde mij. Hij gebood me Jezus te zijn, en ik was Jezus en begaf me onder de dronkaards en onder de hoeren en onder de armen en ik zegende hen en sprak tot hen en gaf hun bijbelwoorden en het was stil in de kroeg, je hoorde slechts het geld op het bord vallen als mijn meester collecteerde.

Ik sliep bij haar. Zij had mij meegenomen. Ze was een meisje uit een kroeg. Ik lag in haar bed, in haar smalle kamer, zij kleedde zich uit, ik zag haar naakt in de spiegel met vochtplekken, ik zag in deze scherf dat ze mager was, een hongerig kind, en zij zag dat ik naar haar keek, zij bedekte borst en schaamte met haar hand, wendde zich af, ging naar een kartonnen koffer en haalde er een hemd uit, een lang wit hemd van stevig linnen met lange mouwen, ze trok het aan, en het kwam tot aan haar voeten, ze zei, dat is mijn doodshemd, ze ging naast me liggen, we sliepen en raakten elkaar niet aan, het duurde acht nachten of langer.

De dag brak aan. De loketbeambte riep, een lichtmatroos voor stomer Eddy naar Finland. Ik gaf hem mijn kaart. Hij monsterde mij aan. De arts greep naar mijn geslacht. Hij zei, pas op voor de vrouwen. Hij had littekens in zijn blauwrood gezicht. Zijn oog knipperde. De stomer Eddy ging varen. Een ijsbreker leidde ons door het haf. Ik zag de grote grijze zee. Een oneindige grafplaat als van lood. Ik zag zeeslagen, torpederen, bombarderen. Ik zag de grote ondergangen die komen zouden.

(vertaling: Wim Platvoet)

'In mijn stad was ik alleen', uit *Romaans Café'*, verschijnt oktober 1985, Uitgeverij Thoth, f24,50.

Sarah Verroen
'Eigenlijk ben ik zelf gewoon geestig'
Interview met Ethel Portnoy

Op 8 maart 1927 werd Ethel Portnoy in Philadelphia geboren uit een Pools-Russische vader en een Poolse moeder. Tot haar vijfde jaar sprak zij alleen Jiddisch wat de gewoonte was in het joods-marxistische milieu waarin zij opgroeide. Samen met haar ouders en broertje woonde Ethel Portnoy in de New Yorkse middle-class wijk Bronx Park East. Na de middelbare school ging zij naar het Hunter College voor meisjes in New York waar zij Engels studeerde en later haalde ze haar Master of Arts in Victoriaanse literatuur in Wisconsin. De studie beviel haar niet en in '48 verhuisde Ethel Portnoy naar Frankrijk om het geestelijke klimaat te vinden waar ze kon leren denken. Ze studeerde antropologie bij Lévi-Strauss om een betere kijk op de mensheid en een relativerende houding ten opzichte van morele vraagstukken te krijgen.

Twintig jaar leefde ze in Parijs waarvan ze tien jaar voor Unesco werkte als administratief medewerkster. Ze verdiende veel geld, maar gaf in '62 haar baan op om full-time te kunnen gaan schrijven. In '61 had ze haar eerste essay in Nederland gepubliceerd over de psychoanaliticus Wilhelm Reich in het avant-garde tijdschrift Randstad en in '68 kwam ze samen met haar echtgenoot Rudy Kousbroek en hun twee kinderen naar Nederland waar ze zich in Den Haag vestigden. In het Hollands Maandblad begon Ethel Portnoy verhalen te publiceren die laterzouden worden gebundeld in haar debuut Steen en been. Ethel Portnoy heeft over vrouwenliteratuur gepubliceerd in de Haagse Post en Vrij Nederland. Voor Manteau redigeerde ze de serie Heksentoer die uit internationale vrouwenboeken bestaat. Samen met Hanneke van Buuren en Hannemieke Postma heeft ze het inmiddels ter ziele gegane vrouwentijdschrift Chryssalis opgericht en sinds '79 is ze redactrice van het literaire tijdschrift Maatstaf.

Ethel Portnoy, foto M. v.d. Hoeven.

Ethel Portnoy heeft tot nu toe zes verhalenbundels en toneelstukken gepubliceerd, terwijl ze nog altijd in Den Haag woont waar ook het volgende interview in zomer '84 plaatsvond.

Er is bekend van jou dat je eerst je verhalen in het Engels schrijft en ze daarna laat vertalen.

Ja, ik schrijf nog altijd in het Engels, al spreek ik dagelijks gewoon Nederlands. Gewoonlijk kijk ik ook altijd de vertalingen na die ervan mijn werk worden gemaakt,

want ik ken exact alle nuances van het Nederlands. Maar ik denk niet dat ik in het Nederlands zou kunnen schrijven, want de zinnen wellen nu eenmaal op in het Engels. Ook denken doe ik uitsluitend in het Engels. Bovendien vind ik het Nederlands als taal een beetje beperkt. In het Engels bestaan meer manieren om hetzelfde te zeggen dan in het Nederlands.

Houd je er rekening mee bij het schrijven dat de tekst nog naar het Nederlands moet worden omgezet?

Beslist, ik schrijf met opzet heel beknopt en precies, zodat het goed vertaalbaar is, want de Engelse tekst is niet gecompliceerder of bloemrijker dan de Nederlandse. Maar ik voel dat niet als een beperking. Integendeel, want hoe simpeler en meer lucide je kunt schrijven hoe beter. Ik vind het overbodig om ingewikkelde zinnen te gebruiken die alleen maar rookschermen tussen mij en de lezer willen optrekken.

Je hebt nooit in Amerika gepubliceerd, terwijl je in het Engels

schrijft en bovendien daar geboren bent. Hoe komt dat?
Ik heb gewoon geen Amerikaanse geest. Ook geen Franse trouwens. Ik publiceer alleen maar in Nederland, omdat iets me hier aanspreekt. Er bestaat een soort openheid, een betrokkenheid bij morele kwesties. Nederland is nu eenmaal eren klein land dat veel van buitenaf naar zich toe moet trekken. We staan hier bijvoorbeeld veel meer open voor buitenlandse literatuur dan Frankrijk of Amerika. Ik voel mij helemaal een Nederlandse schrijver.

Wat betekent de taal, of het nu Engels of Nederlands is voor jou als schrijver?
Taal is voor mij een gereedschap. Ik heb me altijd voorgenomen zo precies mogelijk te schrijven en ik wilde zo min mogelijk woorden gebruiken. Het moet allemaal zo beknopt mogelijk blijven.

Waarom ben je eigenlijk schrijver geworden?
Ik heb dingen gezien die mij zo hevig aangrepen dat ik ze aan de buitenwereld moest verkondigen. Toen ik een jaar of negentien was begon ik met het schrijven van gedichten, want ik had alleen maar de beschikking over gevoelens. Ik had nog geen enkele ervaring, alleen maar emoties die ik omzette in gedichten. Die wetenschappelijke opleiding was voor mij een manier om nieuwe gezichtspunten te krijgen, die mijn werk konden verrijken. Op die manier heb je meer materiaal om over te schrijven. Je gaat de dingen op een andere manier bekijken en ik wist dat ik het allemaal kon verwerken in mijn verhalen. Ik ben altijd zeer nieuwsgierig geweest naar de buitenwereld. Studeren was een manier om daar greep op te krijgen.

Hoe heb je als schrijver je eigen vorm gevonden?
Vroeger probeerde ik in een stijl te schrijven die paste in de geldende smaak. Ik gebruikte een soort New-Yorker stijl of een Ernest Hemmingway stijl en telkens belandde zo'n manuscript in duizend stukken in de prullenmand. Ik vond het afschuwelijke verhalen, omdat ze niet van mijzelf waren. Dankzij Roland Barthes bij wie ik in de klas zat heb ik uiteindelijk ontdekt wat ik verkeerd deed. Hij sprak toen over retorica en literatuur. Hoe ze tot stand komt en hoe schrijvers werken. En hoe je kon zien wanneer iets authentiek was. En heel terloops merkte hij op dat je altijd kon merken wanneer een schrijver ik bedoelde, terwijl hij in de derde persoon schreef. Als lezer voelde je dan altijd de valse kant. En toen plotseling wist ik waarom ik altijd ontevreden was, want steeds had ik mijn verhalen in de zij-vorm gegoten. Op mijn vijfendertigste begon ik in de ik-vorm te schrijven en toen ging het verder van een leien dakje. Ik had de sleutel gevonden. Toch zou ik nu langzamerhand wel een roman in de derde persoon kunnen schrijven, omdat ik de verbeelding een grotere rol wil laten spelen. Ik geloof dat ik een stadium heb bereikt waarin ik het houvast van de ik-vorm niet meer nodig heb. Het is een progressie geweest, iets waar ik naartoe moest werken. Nu denk ik dat ik de belevenissen van een personage kan beschrijven zonder ze te vervalsen. Ik wil geen essays meer schrijven over losse onderwerpen. Dat werk is nu afgerond en ik schrijf nu alleen nog maar gerichte essays.

Je schrijft altijd in de ik-vorm en je verhalen lijken nogal autobiografisch. In hoeverre zijn zij dat ook?
Niet alles wat ik schrijf is puur autobiografisch, al is het meeste natuurlijk wel gebaseerd op ervaringen. Maar ze moeten vervormd worden om een mooie

compositie te krijgen. Je moet sommige dingen naar voren halen en andere dingen juist weglaten.

Schrijf je ooit verhalen die helemaal uit je fantasie komen?
Vroeger heb ik dat soort dingen wel gedaan. De gedichten kwamen helemaal uit het niets en ik heb ook weleens een pastiche geschreven op een Sherlock Holmes verhaal, dat pure fictie was. Maar eigenlijk vind ik het niet belangrijk. Zoals ik het zie draait de verbeelding in een leegte en ik vind de realiteit veel interessanter om te beschrijven.

Zijn er privédingen die je absoluut weglaat?
Op den duur wordt mijn privéleven wel publiek. Ik vind dat je als schrijver getuige bent in een bijna religieuze zin. Je maakt iets mee en verkondigt het later. Er zijn natuurlijk auteurs die het anders zien, maar ik zie dat beslist als een van mijn taken. Behalve het maken van mooie dingen, dat is mijn vooraamste taak, maar ik wil ook vertellen hoe het deze vrouw in deze jaren van de twintigste eeuw verging. Ik wil mijn leven absoluut neerzetten zoals het was en het is misschien deze drang die mij als schrijver aan de gang houd. Alles waar ik een goe ethisch object van kan maken zal publiek worden, maar eerst moeten mijn ervaringen nog bezinken. Ook mijn dagboeken zullen op ten duur gaan verschijnen, al zullen ze uiteindelijk misschien maar zo'n 200 pagina's beslaan. Ik heb een heel programma in mijn hoofd en hoop dat ik lang genoeg zal leven om dat allemaal af te ronden. Ik heb een hele waslijst van dingen die af moeten komen.

Wanneer en hoe ben je op het idee gekomen zo'n programma op ste stellen?
Een tijd geleden lag ik in het ziekenhuis en dacht dat ik ging sterven. Het was helemaal niet zo, maar plotseling werd ik me er met een schok van bewust dat ik niet het eeuwige leven had en misschien zou ik doodgaan voordat ik eraan kon beginnen. Toen heb ik meteen een programma opgesteld van de dingen die ik in ieder geval af wilde hebben.

Tot nu toe lijken bijna al jouw verhalen een bepaalde periode uit je leven te beslaan.
Er zijn nu bepaalde periodes afgehandeld. Kindertijd, jeugd, de geboorte van mijn kinderen, dat soort dingen. Nu ben ik bezig de dingen te verwerken die in de vroege jaren zestig zijn gebeurd. Er bestaat een beetje achterstand, omdat ik nog heel wat materiaal moest laten bezinken.

Het is gemakkelijk uit jouw werk te halen dat je een vrouw bent.
Ja, het speelt een rol, omdat ik nu eenmaal alleen de ervaringen heb die een vrouw zijn toegestaan. Eva Hoornik heeft me eens in een kritiek verweten dat ik alleen schrijf over ‘Huiselijke muizenissen’. Maar ik kan moeilijk schrijven over ervaringen die ik nooit zelf heb gehad, want ik kan me niet verplaatsen. Het zou niet authentiek meer zijn als ik het wel deed.

Heb jij een idealistisch of maatschappelijk doel met je werk? Ik schrijf alleen maar om mooie afgeronde objecten te maken. De plezierigste kant van het schrijven is het vinden van een esthetisch mooie vorm, want een onderwerp heb je altijd wel. Ik schrijf dan ook nooit als ik er geen zin in heb. Ik schrijf niet voor geld, maar alleen als ik helemaal door een onderwerp gegrepen ben. Als dat ziet zo is doe ik iets anders. Dan ga ik in de tuin werken.

Dat lijkt wel op inspiratie...

Ja, ik wacht eerst op inspiratie en wanneer dat komt heb ik altijd genoeg om er iets moois van te maken. Natuurlijk betekent dat gewoon hard werken, maar ik ga niet 's ochtends zomaar naar een leeg vel papier zitten staren.

Weet je van te voren wat je gaat schrijven?
Ik begin nooit met schrijven voordat het verhaal afgerond in mijn hoofd zit. Eerst ga ik nadenken over een onderwerp tot ik de ideale vorm heb gevonden. De belangrijkste zinnen heb ik op een stukje papier gezet - de vliegende vellen - en eigenlijk gaat het er alleen maar om hoe ik naar die zinnen toe kan werken.

Het gaat jou altijd om de essentie.
Ja altijd. In de romancyclus die ik wil gaan schrijven zijn er een paar kernpunten waar ik naartoe zal werken. Wel maakt natuurlijk iedere lezer zijn eigen boek en het hangt van zijn eigen subtiliteit af of hij de essenties die ik erin heb gelegd ook ontdekt.

Maar kan het niet zijn dat de lezer iets ontdekt wat er door jou volkomen onbewust in verwerkt is?
Een poos geleden stuurde een leraar me de analyse die hij samen met zijn klas van mijn werk gemaakt had en ik was erg verbaasd, want er bleken dingen in mijn verhalen te zitten waarvan ik mezelf inderdaad onbewust was geweest. Blijkbaar

speelt je onderbewustzijn toch een rol tijdens het schrijven van zo'n verhaal. Voor mij was het nogal een ontdekking.

Ik vind in jouw laatste boek Vliegende vellen de stijl nogal veranderd. Het lijkt wel of je scherper bent gaan schrijven.

Ik had het plan opgevat om een serie essays te schrijven die De brandende bruid zouden overtreffen: echte juweeltjes moesten het worden. Twee of drie weken gaf ik mezelf de tijd om vier getikte velletjes te schrijven in plaats van een week zoals gewoonlijk. Ik wilde mezelf de tijd gunnen om ze echt te polijsten. Misschien is de toon daardoor wat veranderd.

Bovendien schrijf je vaak geestig. Is dat voor jouw een stijlmiddel?

Nee, het komt eigenlijk alleen maar omdat ik zelf gewoon geestig ben. Ik zie graag de komische kant van dingen, lach graag en zie anderen graag lachen. Ik houd van moppen, het is gewoon een stuk van mijn karakter dat ik op papier de vrije loop geef. Je hoeft niet pompeus, droevig of ernstig te schrijven om serieus te zijn. Ik wil mij niet anders voordoen dan ik ben.

In jouw essays kijk je als een soort marsbewoner naar de wereld. Komt dat voort uit het feit dat je altijd een buitenstaander bent geweest of heeft ook jouw opleiding daarmee te maken?

Het speelt allemaal een rol. Ik was een buitenstaander in Amerika, omdat mijn ouders alleen Jiddisch spreken. Toen ik als vierjarig kind op straat moest omschakelen naar het Engels gaf me dat echt het gevoel een buitenstaander te zijn. Bovendien heb ik mij nooit in Amerika thuisgevoeld. Naar Frankrijk kwam ik als Amerikaanse, en dat maakte mij opnieuw tot een buitenstaander. Ik studeerde antropologie wat je ook een ietwat vervreemde blik op de wereld geeft. En daarna kwam ik naar Nederland waar ik opnieuw een buitenstaander was.

Heeft het ook iets met jouw aard te maken?

Het zit ook in het feit dat ik een vrouw ben en mijn weg moet vinden in een literaire cultuur, die grotendeels aan mannen toebehoord. Ook daarin ben ik een buitenstaander, want hier in Nederland loopt alles wat vrouwen betreft zo vreselijk achter. Veel meer dan in Engeland of Amerika het geval is. Maar aan de andere kant is het geweldig om nergens thuis te horen. Je kunt helemaal je eigen weg uitstippelen. Ook als schrijvende vrouw doe je iets heel nieuws en betreedt soms onontgonnen gebied. En dat vind ik zalig. Om nergens bij te horen, om een nieuw soort visie te kunnen ontwikkelen.

Ben je terwijl je schrijft bewust van het feit dat je een vrouw bent?

Tijdens het schrijven denk ik er nooit aan. In mijn visie of de manier waarop ik die verwoord zit niets typisch vrouwelijks, maar ik heb natuurlijk wel de ervaringen van een vrouw die in mijn werk terecht komen.

Van jouw toneelstuk Belle van Zuylen ontmoet Cagliostro wordt gezegd dat het feministisch zou zijn.

Het is geen feministisch, maar een typisch realistyisch stuk. Dat personage van Belle van Zuylen vond ik zo prachtig. Hoe meer ik me in haar verdiepte, hoe meer ik besefte dat ze in deze tijd had moeten leven. Door een ongelukkige omstandigheid is ze in de achttiende eeuw terechtgekomen wat voor mij een reden was om juist haar als personage te kiezen.

Je schrijft dikwijls over mensen die door een ongelukkige samenloop van omstandigheden volkomen klem komen te zitten.

Ja, want ik heb het gevoel dat het mij net zo goed had kunnen overkomen. Door een gelukkig toeval en misschen ook door een zekere innerlijke drang heb ik uit het leven kunnen stappen dat voor mij was uitgestippeld, terwijl de meeste mensen daarin blijven steken. Willens en wetens heb ik een leven voor mezelf gemaakt in de richting die ik wilde, maar veel mensen krijgen daartoe nooit de gelegenheid.

Je bouwt vaak je verhalen op uit schetsen die zonder uitleg achter elkaar worden geplaatst. Hoe komen die associaties tot stand?

Het zijn een soort gedichten. Je ziet een ding, maakt een associatie met iets anders en geeft het door aan de lezer, die wat mij betreft best even mag werken om het te begrijpen, want je kunt moeilijk alles tot in kleine snippertjes snijden en lepelsgewijs binnenvoeren.

Je schrijft met een grote afstandelijkheid alsof je geen woede of haat zou kennen.

Ik voel veel woede en haat over allerlei dingen. Ooit heb ik een verhaal over mijn vader geschreven: Leven en dood van een gastarbeider. De enorme woede die ik voelde over een economisch systeem dat die man tot pulp heeft verbrijzeld was wel degelijk een drijfveer tot het schrijven van dat verhaal.

Ik dacht ook aan het verhaal Harold's kamer waar je uitermate afstandelijk en objectief een vrouw hebt beschreven waarvan je later in een interview vertelde dat je haar haatte.

De kracht van het verhaal zit in het feit dat ik het nooit uitpreek. Ik rep er metgeen woord over, maar de haat drijft het verhaal voort. Daarom moet ik ook altijd een poos wachten tot ik een afstandelijke vorm heb gevonden. Het verhaal is voor mij een machine die ik construeer om de lezer met een bepaalde emotie achter te laten. Ik vertel geen verhalen omdat het zo leuk zou zijn, maar ik wil iets teweeg brengen in de lezer. Ik heb bijvoorbeeld een verhaal geschreven over de toestanden in de derde wereld. Oppervlakkig gezien handelt Arabesk overeen miezerige camping in Tunesië waar je geen medicijnen kunt krijgen als je ze nodig hebt. Maar eigenlijk wilde ik laten zien hoe het er in zo'n land toegaat. Net als in dat verhaal Homo ludens - ook een heel mooi verhaal naar mijn mening - waarvan ik heb willen laten zien wat de betekenis van het terrorisme is. Aan de oppervlakte gaat het verhaal over gewone dingen, maar er zit ‘heel wat straatrumoer’ in, zoals Ton Anbeek het formuleerde.

Heb je het gevoel dat je dikwijls verkeerd begrepen wordt?

Nou, de mensen kijken alleen maar naar de oppervlakte. Ik kreeg een keer een heel vreemde kritiek van Vogelaar waarin hij naar aanleiding van een verhaal (I dreamed I went to the revolution in my Maidenform Bra uit Sterrenbeeld. S.V.) suggereerde dat ik een soort dilletantistisch mens was dat niets begreep van de toestanden onder arbeiders, terwijl ik in dat specifieke verhaal juist toeschreef naar een anekdote over een computerdeskundige die ontslagen werd. Het hele verhaal spitste zich erop toe om dat ene feit in zijn werking te laten zien. Niemand heeft dat begrepen, terwijl er voor mij een grote kunst inzat om dat zo te kunnen schrijven.

Wat betekent een anekdote precies voor jou? Je maakt er veel gebruik van in je werk en in Broodje aap heb je zelfs een verzameling aangelegd van griezelverhalen waar mensen elkaar de stuipen mee op het lijf jagen.

De anekdote is het element van het vertellen. Ik heb veel vreugde beleefd aan het schrijven van Broodje aap. Dertig jaar geleden ben ik begonnen met het

verzamelen van anekdotes en ik doe het nog steeds. Langzamerhand ben ik die verhalen op kaartjes gaan noteren. Natuurlijk hebben die verhaaltjes geen enkele literaire functie. Het is alleen maar een verzameling van estetische objecten. Eigenlijk is Broodje aap een sociologisch boek.

Beschouw je alles wat je schrijft - filmkritieken, boekrecensies, essays etc. - als literatuur of zijn er teksten die je eerder als journalistiek werk ziet? Het is allemaal literatuur, want ik gebruik de film of het boek als een springplank om naar iets toe te werken waar ik lang over heb nagedacht. Puur journalistiek werk zou ik nooit kunnen leveren, want ik schrijf alleen iets onder de voorwaarde dat ik alles kan zeggen wat ik wil, terwijl je in de journalistiek toch meestal een weergave van de orthodoxie ziet. Je ziet de journalistiek die zich plooit naar de ideeën van zijn lezers of krant. Je ziet journalistendie hun eigen ideeën en opvattingen vertekenen en dat zou ik nooit kunnen. Ik begin altijd met een inhoud - een ervaring of een emotie en dan zal ik een vorm moeten vinden waarin mijn idee het beste tot zijn recht komt. En het vinden van de vorm is het schrijverschap. Dat is de vreugde van het werk, want anders kun je net zo goed een brief schrijven aan je beste vriendin.

Elsbeth Etty
Het proza van Henriette Roland Holst
'Ze schreef zoals een andere vrouw breide'

'Maar uw brief, daar kan ik niets van zeggen, zie je dat is te mooi, dan komt er een volheid in je, zoo vol, dat je niet uiten kan...', schreef de 25-jarige schilder Rik Roland Holst in februari 1893 aan zijn kersverse Noordwijkse geliefde, Henriette van der Schalk.[1.] Kort tevoren hadden ze elkaar bij het echtpaar Albert en Kitty Verwey ontmoet en de belangstelling die ze daar voor elkaar hadden opgevat uitte zich al snel in dikke brieven, die dagelijks hun weg van het Lindenplein in Noordwijk naar de Amsterdamse Noordermarkt en vice versa vonden.

Henriëtte van der Schalk was een jaar jonger dan haar aanstaande verloofde en leidde in Noordwijk-binnen, samen met haar moeder die pas weduwe geworden was, een teruggetrokken leven. Haar enige vrienden waren de Verweys, bij wie ze ook Herman Gorter ontmoet had, de Katwijkse kunstschilder Toorop en diens Amsterdamse kunstbroeder Rik Roland Holst.

Zèlf had ze ook artistieke ambities en een deel van haar sonnetten stonden op het punt gepubliceerd te worden in het avantgarde tijdschrift De Nieuwe Gids. Ongetwijfeld behoren de liefdesbrieven die de jonge dichteres aan Roland Holst zond tot haar eerste min of meer serieuze prozawerk. Helaas is er, voor zover ik weet, van die brieven niet één bewaard gebleven, maar uit de manier waarop Rik er in zijn - wèl bewaarde - antwoorden op reageerde, blijkt dat het gloedvol, meeslepend en hartstochtelijk proza geweest moet zijn.

'Jet', zo schreef hij onder meer, 'je bent een snoes, is dat verwennen, zoo'n volheid van geven, almaar zulke mooie brieven, en zooveel vrindelijkheid en hartelijkheid; en zoo royaal geven. Tot je klein intieme gedachtetjes toe en alles zoo teer en hartelijk.'[2.]

Henriëtte van der Schalk trouwde in januari 1896 met Rik Roland Holst en kort daarvoor verscheen haar eerste dichtbundel, *Sonnetten en Verzen in Terzinen Geschreven*, de enige die onder haar meisjesnaam uitkwam. Als Henriette Roland Holst zou ze één van Nederlands bekendste dichteressen worden. Annie Romein noemde haar 'de grootste dichteres die Nederland ooit gehad heeft' die 'ongetwijfeld wereldfaam zou hebben verworven als de schatten die zij te geven had niet besloten waren gebleven in de schrijn van de taal van een klein volk' en prof. Huizinga voorspelde: 'Men zal eens Nederlands leren om haar werk te kunnen lezen'.[3.]

Als dichteres heeft het Henriëtte Roland Holst dus niet aan erkenning ontbroken; veel minder bekend werd ze echter als prozaïste, hoewel ze toch een omvangrijk en zeer gevarieerd proza-oeuvre heeft nagelaten. Van de vele biografieën, literatuur-theoretische essays, toneelstukken en politieke artikelen, brochures en boeken is eigenlijk alleen haar studie *Kapitaal en Arbeid in Nederland*[4.] vele malen herdrukt. Desondanks kreeg ze het eredoctoraat, dat haar in 1947 aan de Amsterdamse Universiteit door prof. J. Romein werd uitgereikt, uit waardering voor haar proza. '(...) welke academisch gevormde historicus zou er niet trots op zijn op zijn naam te hebben staan: een biografie, naast een onderwerp uit de theoretische geschiedenis èn bovendien nog een economisch-sociaal-culturele studie?', aldus erepromotor Romein, die daar aan toevoegde: 'En gij, mevrouw Holst, hebt van deze drie genres meer dan één specimen geleverd. Gij schonkt ons vóór Uw Tolstoi-biografie uit 1930 in 1912 al Uw *Jean Jaques Rousseau*, in 1920 met *De Held en de Schare* een leven van Garibaldi en na '30 de kleinere maar indringende

werkjes over Gustaaf Landauer ('31) en *Herman Gorter* ('33), nog later het boek over *Rosa Luxemburg* ('35). (...) In het genre van de Revolutionaire Massa-actie, over politiek-sociale (in typoscript staat eveneens “politie” maar dat moet een tikfout zijn) themata derhalve schreeft gij zoveel, dat ik vrezen moet Uzelf te vermoeien met een opsomming daarvan. En erger: alles wat ik meer zou noemen, zou mijn onvolledigheid des te scherper aan de kaak stellen, want als ik aan deze boeken denk, komen mij andere in gedachten, sociaal-ethische bespiegelingen die ik dan niet zou mogen overslaan; *Communisme en moraal* van '25, *Vernieuwing* van '29, *Grondslagen en problemen der nieuwe Kultuur in Sowjet-Rusland* van '52.’[5.]

Henriette Roland Holst.

Tot zover Romeins opsomming van slechts een deel van HRH's proza, die echter nog niets zegt over zijn waardering ervan. Die bracht hij als volgt onder woorden: ‘Uw *Kapitaal en Arbeid I* uit 1902 is een meesterwerk in opzet en van uitvoering. Ik ben mij van overdrijving niet bewust als ik het een geniale greep noem en deze aula zou vijfenveertig jaren eerder van deze plechtigheid getuige zijn geweest, als de Universiteit vijfenveertig jaar geleden haar sociale roeping zou hebben verstaan, zoals zij haar nu hoopt te leren verstaan.’[6.]

Niet alleen omvangrijk en divers was HRH's proza-werk dus, maar volgens Romein somstijds ook nog geniaal en van grote historische waarde. Dat lijkt in meer dan één opzicht bijzonder. Ten eerste omdat Henriëtte Roland Holst behalve prozaïste ook nog een buitengewoon produktief dichteres was en bovendien een groot deel van haar tijd vulde met politiek werk: vergaderen, redevoeringen houden en het redigeren van tijdschriften. Ten tweede omdat ze een vrouw was en zich met haar essayistische en theoretische arbeid op een terrein waagde dat door mannen gemonopoliseerd werd. Prof. Stuiveling vertelde me dat één van HRH's vriendinnen over haar zei: ‘ze

schrijft zoals andere vrouwen breien' en daarmee is de uitzonderingspositie die ze innam treffend getypeerd.[7.]

Henriette Roland Holst breide voor zover ik weet niet en ook andere taken die in haar tijd als typisch vrouwelik golden, liet ze liever aan anderen over. Kreeg een goede bekende een baby dan kwam 'tante Jet niet met zelfgemaakte kleertjes maar met een gedicht.[8.] Ze schreef àltijd. Augusta de Wit noemde haar "een begenadigde" en zei van haar: "zij schrijft vlotweg aan een wankel tafeltje van een stationsrestauratie de schitterendste artikelen waarvoor ik dagenlang rustig aan mijn schrijftafel zou moeten zitten.'[9.]

Schrijven hoorde bij Henriette Roland Holst en wie zich een beeld van haar wil vormen, van de *complete* HRH: de dichteres, de romantische heldenvereerster, de marxistische theoretica en de felle socialistisch propagandiste die tegelijkertijd zoveel mogelijk harmonie nastreefde, moet behalve van haar poëzie ook van haar proza kennis nemen. Zijn haar gedichten echter vervat in talrijke bundels en bloemlezingen, veelal gecombineerd met studies over haar poëzie, anders ligt dat met haar proza dat verspreid is over vele honderden, vrijwel alleen in bibliotheken beschikbare boeken, brochures, pamfletten en dag-, week- en maandbladartikelen. Die onbeschaamdheid is jammer, want drukken haar gedichten veelal uit hoe ze haar opgedane ervaringen na verloop van tijd *verwerkte*, in een groot deel van haar proza legde ze vast wat haar van dag tot dag bewoog en hoe ze daar du moment op reageerde. Er blijkt in veel gevallen uit hoe ze de politieke toestand beoordeelde, welke boeken ze las en wat ze daar van vond en welke meningen ze koesterde over vooraanstaande tijdgenoten.

Vanuit die optiek is de uitgave van de onlangs verschenen bloemlezing uit het prozawerk van Henriette Roland Holst, *Het leed der mensheid laat mij vaak niet slapen*, samengesteld en ingeleid door drs. H. Schaap, een te waarderen initiatief.[10.] Deze bundel bevat, naast een korte biografische schets van HRH, een kleine dertig fragmenten uit haar proza uit de periode 1898-1947: stukken uit artikelen in het theoretische maandblad van de SDAP, *De Nieuwe Tijd*, en andere tijdschriften en gedeelten uit brochures en biografieën van HRH.

Ondanks het feit dat het vrijwel een onmogelijke opgave is om uit haar omvangrijke en vooral gevarieerde proza een verantwoorde keuze te maken - alleen al omdat, zoals Romein al opmerkte, bij voorbaat van ieder streven naar volledigheid moet worden afgezien - heeft Schaap dit nadrukkelijk wèl geprobeerd. Hij heeft daartoe niet alleen haar teksten opgedeeld in literaire en literatuurtheoretische enerzijds en (partij)politieke anderzijds, maar tevens getracht een periodisering aan te brengen en uit elke periode een fragment op te nemen.

Hoewel er zowel bij het onderscheid tussen literaire en politieke teksten (veel van haar literatuur-theoretische geschriften waren immers politieke polemieken) als bij Schaaps periodisering vraagtekens geplaatst kunnen worden heb ik met name twijfels over het doel dat de samensteller met deze bundel nastreeft. In zijn 'Woord vooraf' zegt hij met deze uitgave te willen voorkomen dat HRH's proza in vergetelheid zal raken. Maar ik vrees dat dit doel met een dergelijke bundeling niet bereikt wordt.

De mens achter de mythe

Waarom moet het - grotendeels zeer gedateerde - proza van Henriëtte Roland Holst eigenlijk zo nodig aan de vergetelheid ontrukt worden? Op die vraag geeft Schaap geen antwoord. Bijna veertig jaar geleden gaf Menno ter Braak dat antwoord wèl: 'Haar theoretisch oeuvre is van een imposante omvangrijkheid en het mag niet

schuilgaan achter de zoveel bekender geworden dichtbundels; alleen hierom al niet, omdat pas de parallel tussen de politieke rol en de poëzie de “breuk” in haar leven duidelijk zichtbaar doet worden.'[11.]

Met dat antwoord ben ik het eens. Niet haar proza is in de eerste plaats van belang maar haar fascinerende persoonlijheid, die misschien met behulp van haar teksten te reconstrueren valt.

Henriëtte Roland Holst leeft voor een enkeling nog via haar gedichten voort, maar voor de meesten onder ons bestaat ze slechts nog als mythe. Ze spreekt tot onze verbeelding als de - voor de Nederlandse geschiedenis zeldzame - combinatie van getalenteerde, gevoelige dichteres èn vurig communiste van internationale faam, die nog steeds in één adem genoemd wordt met beroemde revolutionaire vrouwen als Rosa Luxemburg, Alexandra Kollontai en Angelica Balabanow.[12.] Wie haar naam in literaire bloemlezingen of in geschiedenisboeken over de arbeiders- en vrouwenbeweging tegenkomt stelt zich onmiddellijk vragen als: wat bewoog deze vrouw; hoe ontwikkelde ze zich van tamelijk slecht opgeleide, deftig-provinciaalse notarisdochter tot de gevreesde en geëerde marxistische theoretica; hoe is haar veelzijdige produktiviteit te verklaren; hoe speelde ze het klaar om als vrijwel enige vrouw van haar tijd in Nederland zowel nationaal als internationaal zo'n vooraanstaande politieke rol te spelen en wat moest ze in haar privéleven opgeven ten behoeve van haar politieke inzet? Wie nog iets verder tot haar leven doordringt zal al snel gefascineerd raken door de vraag die ook Ter Braak aan de orde stelde: waaruit zijn al haar aarzelingen, haar politieke koerswijzigingen en breuken te verklaren; waar haalde ze de moed vandaan zo vaak en zo radicaal met haar opvattingen en sociale milieus te breken om vervolgens boordevol idealisme weer aan iets nieuws te beginnen? Hoe verwerkte ze de talloze teleurstellingen waarmee ze geconfronteerd werd? Ik denk, met andere woorden, dat niet naar haar, vaak gedateerde, proza maar naar haar persoon primair de belangstelling uitgaat en mijns inziens is het een illusie te menen dat die belangstelling bevredigd wordt door een - onvermijdelijk willekeurige - bundeling van dat proza. Hoogstens zou de omgekeerde volgorde kunnen werken: de persoonlijkheid achter de Henriëtte Roland Holst-mythe centraal stellen en nagaan aan de hand van welke teksten die persoonlijkheid tot leven gebracht kan worden.

Helaas heeft Schaap voor zo'n opzet *niet* gekozen. In de summiere inleidende biografische tekst over Henriëtte Roland Holst geeft hij blijk van weinig interesse in haar persoon. Zijn belangstelling gaat in de eerste plaats uit naar haar teksten, ongeacht de vraag of die ons vandaag de dag nog iets te bieden hebben. Behalve via de - arbitraire - tweedeling in literaire/literair-theoretische teksten en politieke geschriften heeft hij geen enkele poging gedaan om te thematiseren, verbanden te leggen tussen de verschillende terreinen waarmee ze zich in haar artikelen bezig hield of een link te leggen met de actualiteit van vandaag. Die links zijn er volgens mij wel degelijk: nog steeds zijn er perioden dat kunstenaars en intellectuelen zich tot revolutionaire bewegingen voelen aangetrokken om zich vervolgens af te vragen hoe ze zich daarin produktief kunnen maken; nog altijd zitten er in dat soort bewegingen en partijen dissidenten à la Roland Holst die zichzelf voortdurend voor immense dilemma's plaatsen en evenals in HRH's tijd is het militarisme nu een brandende kwestie, want ook geldt voor de vrouwenbevrijding en de vraag in hoeverre het feminisme een bourgeoisbeweging is die alleen een elite van vrouwen vooruitgang te bieden heeft.

Schaap legt niet alleen die link met het heden niet, maar hij slaagt er ook niet in om haar proza in de context van haar tijd en haar milieu te plaatsen. Dat levert twee gevaren op. Wie zich op HRH's proza stort zonder daarin duidelijke thema's te onderscheiden en zonder zich van de nodige biografische gegevens te voorzien verdrinkt er niet alleen in maar ontkomt er bovendien niet aan de Roland Holst-*mythe*

te versterken. Ze treedt ons dan uit haar teksten tegemoet als een wonder-vrouw, die van alle markten thuis was, over welk ingewikkeld onderwerp dan ook een uitgesproken mening had, oneindig belezen was en tussen de bedrijven (de vele spreekbeurten, manifestaties, congressen en reizen) door nog ontelbare gedichten en artikelen wist te schrijven.

Toegeven: ze vòlgde de ontwikkelingen van haar tijd op de voet, wàs goed geïnformeerd en belezen en schreef, zoals Augusta de Wit al zei, altijd en overal. Maar, wie de manier waarop ze werkte bestudeert, komt er al snel achter dat alle terreinen waarop ze actief was of zich ontplooide: poëzie, proza, literatuurtheorie, politieke strategie, vrouwenbeweging, kwesties van ethiek en moraal, etc. nauw met elkaar verweven waren. Veel van wat ze ogenschijnlijk moeiteloos aan wankele tafeltjes in stations-restauraties en vergelijkbare locaties schreef, was vaak niet meer dan de uitwerking van in eerdere stadia grondig voorbereide aantekeningen voor eindeloos herhaalde redevoeringen op cursus-vergaderingen van de SDAP, de samenvatting van discussies met marxistische vrienden in binnen- en buitenland of de eindconclusie van veelal dagelijk-

se polemieken in kranten en tijdschriften. Uit dit soort ‘gelegenheidsartikelen’ is een groot deel van haar proza opgebouwd. Om die reden is veel van haar werk òf niet interessant meer òf nauwelijks te begrijpen zonder inzicht in de context waarbinnen die onafzienbare stroom artikelen, brochures en boeken tot stand kwam.

Hoe was die context?

Henriëtte Roland Holst werd in het voorjaar van 1897 lid van de - een paar jaar daarvoor opgerichte - Sociaal Democratische Arbeiders Partij (de SDAP). Ze was op dat moment 27 jaar oud, had gedichten gepubliceerd in een aantal literaire bladen en één lijvige dichtbundel op haar naam staan. Maar proza had ze, afgezien van een aantal brieven, nog nooit geschreven en van politiek had ze geen verstand. In haar memoires *Het vuur brandde voort* schreef ze dat ze, op het moment dat ze lid werd van de SDAP, niets wist van de geschiedenis van die partij en dat zèlfs de oprichting ervan in 1894 haar ontgaan was.[13.] Waar werd ze dàn door gedreven?

In haar memoires en persoonlijke correspondentie is weinig terug te vinden van haar motieven. Wel klonk al in haar eerste gedichten een behoefte door zich dienstbaar te maken aan een ideaal of ‘de gemeenschap’ en zich op te offeren voor ‘een begeerte naar iets onwankelbaarders dan van menschen komt’.[14.]

Schaap stelt zich de vraag naar HRH's motieven om als keurig Noordwijks bourgeois-meisje lid te worden van een revolutionaire arbeiderspartij niet. Toch moeten we ons die vraag stellen, als we haar gedrevenheid die inhoud en omvang van haar prozawerk kenmerken, willen verklaren. Dat Schaap aan die vraag voorbij is gegaan, is ook te merken aan zijn tekstkeuzen. Zo heeft hij uit haar brochure *Socialisme en Literatuur* (1899) het fragment waarin ze één van haar belangrijkste motieven verraadt, weggelaten. In dit fragment richtte ze zich op Tachtigers à la Kloos en Boeken die, anders dan zij en Gorter, *niet* voor het socialisme hadden gekozen en expliciteerde ze waarom *zij* dat wel had gedaan.

‘Het lijkt onbegrijpelijk dat zij, die lijden onder het feit der kwijning die de schoonheid, eenmaal hun bezit, voelden wegloopen als water tusschen hun handen, en leeg bleven aan haar, niet als troost het inzicht begroeten dat de nieuwe vreemde armoede en leegheid niet uit hen voortkwam, maar buiten henzelven ontsprong, en zij het uitzicht van de mogelijkheid althans tot nieuwen bloei niet begeerig aanvaarden.’[15.]

De behoefte aan *troost* om de culturele leegte èn de begeerte om deel uit te maken van iets dat nieuwe bloei kon brengen, waren dus kennelijk haar drijfveren zich tot het socialisme te bekeren. Evenmin als haar vriend Gorter had ze - zeker na het doodlopen van de Beweging van Tachtig en het instorten van De Nieuwe Gids - aan haar poëzie genoeg. Gorter verkeerde in de periode dat hij Henriëtte leerde kennen in een depressie, die alles te maken had met het doodbloeden van zijn in sensitivisme vastgelopen poëzie. Net als veel van zijn intellectuele en kunstzinnige generatiegenoten ervoer hij de snelle veranderingen op sociaal, economisch en cultureel gebied als een diepe crisis en had hij behoefte aan nieuwe morele waarden die zijn leven een doel en zijn poëzie een inhoud konden geven. Voor het vinden van die nieuwe inhoud ging hij aanvankelijk op zoek bij oude meesters als Plato, Dante en Spinoza en raadde hij Henriëtte aan: ‘...zoek naar een gedachte die je voor waar houdt, houd het ervoor dat het beste werk voortkomt uit een fundament van weten. Ieder werk steunt op gedachte en overtuiging, laten wij dan probeeren dat het onze niet steunt op een onbewuste en losse of half gehoorde maar op een bewuste.’[16.]

Dus stortte ook de tamelijk slecht opgeleidde HRH zich op Plato, Sinoza en vooral Dante, zonder dat dit overigens een doel in haar leven, waarnaar ook zij zo naarstig

op zoek was, opleverde. Voor gevoelige intellectuelen en kunstenaars was het van 't zoeken naar een levensdoel en het zich richten op een soort van 'gemeenschapsgevoel' als tegenhanger van het in hun ogen afgedane individualisme, maar een klein stapje naar het omhelzen van de socialistische idee. Het liberalisme had overduidelik afgedaan, het individualisme in de kunst ook en bovendien was het in hun kringen mode om socialist te zijn. Henriëtte Roland Holst en Gorter zetten zich onder invloed daarvan dan ook tegelijktijdig aan de bestudering van Marx' *Kapitaal.* Gorter op advies van zijn aangetrouwde neef Van der Goes, één van de oprichters van de SDAP; Henriëtte Roland Holst via de opstellen van de Engelse utopisch-socialistische ontwerper, schilder en dichter Morris, van wie haar man Rik een groot bewonderaar was.

Voor zowel Gorter als Henriëtte Roland Holst belichaamde het marxisme de waarheid waarnaar ze zo hartstochtelijk gezocht hadden en de socialistische revolutie hèt doel in hun leven. Consequent en gedreven als ze waren besloten ze zich te organiseren in de SDAP en daarmee begon voor HRH haar 'carrière' als prozaïste.

Een heilige plicht

Ze had toen ze zich als 'intellectueel' aansloot bij de SDAP, een duidelijke visie op haar taak binnen deze arbeiderspartij. De weinige socialistische intellectuelen moesten volgens haar hun kennis en gaven gebruiken om de bijzondere aard van het kapitalisme in Nederland te onderzoeken, voorts 'de werking der geschiedenis op het volkskarakter en de politiek' en ze moesten 'de arbeidersklasse de weg (...) wijzen naar de politieke macht'.[17.]

Ze beoogde met haar vele proza-teksten dus een politiek doel, ze beschouwde het schrijven daarvan als een heilige plicht. Het probleem van 'de intellectueel' binnen de arbeiderspartij is een historisch en nog altijd niet opgelost probleem. HRH, Gorter en een aantal van hun generatiegenoten dachten gedurende enige tijd dat ze 't opgelost hadden, maar anderen hadden daar een volstrekt andere mening over en vonden hun geschrijf elitair.[18.] Schaap had, om HRH's proza te plaatsen in het kader waarin het thuis hoort, tenminste één tekst van haar moeten opnemen dat over dit probleem handelt.[19.]

Op verzoek van Frank van der Goes, redacteur van het theoretisch maandblad De Nieuwe Tijd, traden Henriëtte Roland Holst en Herman Gorter een paar maanden nadat ze lid geworden waren van de SDAP, toe tot de redactie van dit tijdschrift om langs die weg hun kennis ter beschikking van de arbeidersklasse te kunnen stellen. In feite was noch zijzelf, noch Gorter voldoende gekwalificeerd om De Nieuwe Tijd te runnen en HRH was zich daar ook terdege van bewust. 'Het feit dat twee jonge letterkundigen plotseling gegrepen werden tot de leiding van een tijdschrift welks voornaamste taak op ekonomisch en politiek terrein lag, had zeker een bedenkelijke kant', zou ze bijna een kwart eeuw later toegeven. 'Echter', voegde ze er aan toe, 'ook een goede: door bij te dragen tot de toepassing van het historisch materialisme op een gebied, waarop tot dusver zeer weinig gedaan was, het gebied van de literatuur en poëzie.'[20.]

Tot dat laatste droegen zowel HRH als Gorter inderdaad zeer veel bij, maar het was zeker niet het enige terrein waarop zij hun 'socialistisch intellect' loslieten. Ze wilden de arbeiders leiden naar de politieke macht en dus bemoeiden ze zich binnen de korste keren met alle terreinen van het maatschappelijk leven.

Hieruit is zowel HRH's produktiviteit als haar diversiteit op proza-gebied te verklaren. Wat Troelstra in de Tweede Kamer deed en Henri Polak in de

vakbeweging, dat meende HRH tientallen jaren lang met haar zeer rappe pen te doen.

Om die reden is het bundelen van een willekeurige greep uit haar proza mijns inziens zinloos en te vergelijken met bijvoorbeeld het publiceren van een reeks van Troelstra's Tweede Kamer-toespraken.

In zijn bespreking van *Het leed der Mensheid* in de Volkskrant zegt August Hans Den Boef dat ‘de bloemlezing de contouren (heeft) van een intellectuele autobiografie waarin de ontwikkeling van de ideeën van Holst in de periode 1898 tot 1952 te volgen is’. Hij voegt daar onmiddellijk aan toe dat hij het over ‘contouren’ en niet meer dan dat heeft, omdat Schaap volgens hem ‘niet in zijn opzet (is) geslaagd’.[21.]

Juist omdat HRH's prozawerk zo omvangrijk en divers is denk ik dat het samenstellen van een ‘intellectuele autobiografie’ niet mogelijk is. Immers, de tekstkeuze zal altijd willekeurig, want gebaseerd op de voorkeuren van de samensteller, zijn. Wèl is het volgens mij mogelijk en zelfs noodzakelijk om behalve haar gedichten ook haar proza als leidraad te gebruiken bij het schrijven van haar *biografie.*

Aan de hand van haar teksten over het vrouwenvraagstuk en over literatuurtheorie wil ik laten zien hoe dat zou kunnen om daarmee tevens aan te tonen dat het in een bloemlezing op-

nemen van één willekeurige tekst over het vrouwenvraagstuk, zoals Schaap gedaan heeft, een vertekend beeld geeft van HRH's ideeën-ontwikkeling op dit punt.

Als dame tegen het dames-feminisme

Het eerste onderwerp waarmee Henriëtte Roland Holst als SDAP-propagandiste in de openbaarheid trad betrof een actuele maatschappelijke kwestie, die werd aangeduid als 'het vrouwenvraagstuk'. Vóór die tijd had ze nooit blijk gegeven van belangstelling voor deze zaak en ze was ook nooit betrokken geweest bij bijvoorbeeld de in 1894 opgerichte Vereeniging voor Vrouwenkiesrecht, waarin iemand als Aletta Jacobs actief was. De SDAP waarbij ze zich had aangesloten was bovendien geen bijzonder 'vrouwvriendelijke' club. In het oprichtingsmanifest van die partij stond ondermeer: 'wij willen onze *mannen* vormen tot een nieuw legercorps'.[22.] Vrouwen telden gewoon niet mee en er waren ook maar weinig vrouwelijke leden. Het zou tot 1900 duren voordat de eerste vrouw in het Partijbestuur werd gekozen. Die eerste SDAP-bestuurster was Cornélie Huygens. HRH en zij waren jarenlang de enige vrouwelijke propagandisten van de partij.

Wie zich in de geschiedenis van de Nederlandse vrouwenbeweging verdiept komt onvermijdelijk de naam Henriëtte Roland Holst tegen, maar niet altijd in positieve zin; iets wat uit Schaaps bloemlezing niet blijkt.

Haar debuut als openbaar 'debatster' maakte HRH op 23 november 1897 op een in Amsterdam belegde vergadering van de Vrije Vrouwenvereeniging en andere feministische organisaties, over de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid. Daar keerde ze zich als kersverse sociaal-democrate tegen het 'bourgeois-karakter' van de tentoonstelling en tegen het 'burgerlijk idealisme' van de dames die de organisatie ervan in handen hadden. Volgens haar was de oorzaak van de achterstelling van (arbeiders)vrouwen het kapitalisme en kon alleen de klassenstrijd daar verandering in brengen. Omdt alleen de SDAP die klassenstrijd voerde was dat in haar ogen de enige instantie die iets voor achtergestelde vrouwen kon betekenen. Een paar dagen nadat ze deze 'discussiebijdrage' had geleverd deed HRH haar aanval op de feministes nog eens dunnetjes over via een hoofdartikel in de SDAP-krant, *De Sociaaldemocraat*, waarin ze de voorzitster van de tentoonstelling, Mevrouw Goedkoop, een 'bourgeois-dame' noemde die niet verder keek dan haar neus lang was en die bij het organiseren van de tentoonstellings slechts gedreven werd door 'ijdelheid'.[23.]

Niet alleen partijgenote Cornélie Huygens protesteerde tegen deze aantijging maar ook de radicale oprichtster van de Naaistersvakbond, Roosje Vos. Beiden schreven een ingezonden brief naar *De Sociaaldemocraat*, die het schrijven van mevrouw Vos niet wenste af te drukken. De concurrerende linkse krant *Het Volksdagblad* plaatste de brief echter wel en één van de treffendste passages eruit luidde: 'Gij maakt mevrouw G. er als het ware een verwijt van tot de bourgeoisie te behoren, tot welke stand behoort gij? (...) Zouden wij een Domela Nieuwenhuis, een Cornélie Hygens, een HRH, ja ik noem U erbij, enz. moeten weren uit de arbeiderskringen omdat zij tot de bourgeoisie behoren? Mij dunkt niet'.[24.]

Waarschijnlijk raakte Roosje Vos, zèlf arbeidster en daarmee iemand namens wie Roland Holst pretendeerde op te treden, een gevoelige snaar. HRH zou immers *altijd*, hoe ze zich ook inspande voor haar socialistische ideaal, een aristocratische dame blijven die er niet in slaagde haar bourgegois-afkomst te verloochenen. Hetzelfde gold overigens voor Cornélie Huygens die, vanwege haar deftige

voorkomen, in de SDAP bij wijze van grap 'de freule' genoemd werd. Hoewel Cornélie Huygens zich meestal vriendelijker opstelde jegens de 'burgerlijke vrouwenbeweging' dan HRH gingen beiden aanzienlijk verder in hun verkettering van het 'damesfeminisme' dan de officiële SDAP-lijn voorschreef. Het heeft er veel van weg dat ze zich zo fel keerden tegen de niet socialistische vrouwenbeweging, die ze 'feministische', 'burgerlijke', of 'damesbeweging' noemden, omdat ze zèlf zo overduidelijk *dames* waren. Het zich afzetten tegen de bourgeoisdames was voor hen dè manier om duidelijk te maken dat zij zich niet langer als hun klassegenoten beschouwden en dus hèt middel bij uitstek om hun loyaliteit ten aanzien van het proletariaat en de SDAP te bewijzen. Dat dit in het begin niet altijd even goed lukte blijkt uit het verslag van een SDAP-vergadering begin januari 1898 waar HRH het woord voerde over het onderwerp Feminisme en Socialisme.[25.] Het was haar eerste spreekbeurt en behalve sociaaldemocraten waren ook alle andere belangstellende uitgenodigd. Onder haar toehoorders bevonden zich kopstukken als Wilhelmina Drucker, Aletta Jacobs en Roosje Vos. Grote hilariteit ontstond onder hen toen tijdens de discussie één van de 'burgerlijke feministes', mevrouw Heighton, opmerkte dat ze niet begreep waarom HRH zo schold op de Nationale Tentoonstelling omdat ze zich meende te herinneren dat diezelfde HRH ooit eens twintig gulden aan de Tentoonstelling geschonken had. Henriëtte Roland Holst gaf dat toe, maar voerde als 'excuus' aan dat dat inmiddels twee jaar geleden was en dat ze toen 'noch voor, noch tegen de Tentoonstelling was en de twintig gulden schonk zonder er veel bij te denken'.[26.]

Voor mensen als Roosje Vos moet dit een verbijsterende mededeling zijn geweest *Zij* wilde juist meedoen aan de Tentoonstelling om te laten zien hoe zij en haar collega-naaisters in smerige ateliers werden afgebeuld voor vaak niet meer dan drie cent per uur. Die meisjes moesten dus bijna *duizend uur* zwoegen en ploeteren onder erbarmelijke omstandigheden om het kapitale bedrag van twintig gulden bij elkaar te schrapen.[27.] Ook in andere, beter betaalde, sectoren waar de arbeidsters tegen werktijden van zo'n zestig uur, per week hooguit zes gulden verdienden, was twintig gulden een onvoorstelbare rijkdom.

Zoals gezegd, HRH stond niet alleen in het afkraken van de burgerlijke feministische beweging. Ook Cornélie Huygens wist van wanten. Zij schreef in een artikel in De Nieuwe Tijd van juni 1898, vlak voor de opening van de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid, dat alleen al het woord feminisme 'stuitend en derniswekkend' was.[28.] Nadat dit artikel, waarin ze de feministen verweet 'een individualistisch sexe-oorlogje' te voeren ook al in brochure was uitgekomen, verscheen er, daags voor de opening van de Tentoonstelling, ook nog een brochure van Henriëtte Roland Holst, *Een woord aan de vrouwen der arbeidende klasse, naar aanleiding der Nat. Tentoonstelling van vrouwenarbeid.*[29.] Daarin toonde ze weliswaar iets meer begrip voor de burgerlijke vrouwen maar brak ze de tentoonstelling - tegen de officiële SDAP-politiek in - tot de grond toe af. Ze bleef zich vastbijten in de stelling dat er binnen het proletariaat geen sprake was van vrouwen-onderdrukking en verklaarde het feit dat arbeidersvrouwen minder rechten hadden dan arbeidersmannen onder meer door te stellen dat 'haar lichaam aan meer storingen onderhevig is en er dus minder op haar valt te rekenen'. Een nieuw element in deze brochure was dat ze zich hierin voor het eerst publiekelijk mengde in de discussie over een speciale arbeiderswetgeving voor vrouwen. De feministen waren daartegen omdat ze vonden dat vrouwen en mannen *gelijk* behandeld dienden te worden en dat zo'n speciale wetgeving voor vrouwen derhalve discriminerend was. De SDAP was er daarentegen voor; het liefst wilde men beschermende maatregelen voor *alle* arbeiders, maar als voorschot daarop toch vooral voor vrouwen. HRH verdedigde dit SDAP-standpunt met een verwijzing naar... de fysieke verschillen tussen mannen en vrouwen, die volgens haar aparte bescherming voor

vrouwen rechtvaardigden. Tegenover de feministen die - waarschijnlijk terecht - vreesden dat bijzondere wetten op vrouwenarbeid, vrouwen van bepaalde beroepen zouden kunnen uitsluiten waarmee hun positie op de arbeidsmarkt nòg slechter zou worden, stelde ze: ‘Wij vinden volstrekt niet dat het een ramp zou zijn, zo vrouwen ophielden te arbeiden in sommige vakken, waartoe zij zeker niet door bijzondere geschiktheid van hun natuur, maar alleen door maatschappelijke noodzakelijkheid gedreven worden (...).’[30.] Een standpunt dat haar nu, buiten de kringen van de E.O., waarschijnlijk door geen enkele vrouw meer in dank wordt afgenomen. Maar binnen de SDAP van haar dagen was dit bon ton en haar *Een woord aan de vrouwen der arbeidende klasse* zou in die partij nog geruime tijd hèt toonaangevende werk over deze kwestie blijven, waarnaar nog vaak instemmend verwezen zou worden.[31.]

Een ander twistpunt tussen de SDAP en de feministen was dat van het vrouwenkiesrecht versus het ‘dameskiesrecht’. De SDAP en (dus) ook HRH waren tegen een geïsoleerd ‘dameskiesrecht’, dat wil zeggen een census-kiesrecht voor vrouwen zoals dat ook voor mannen bestond. Ze verweet de feministi-

sche vrouwen van de Vereeniging voor Vrouwenkiesrecht alleen voor de burgerrechten van dames van stand op te komen en proletarische vrouwen aan hun lot over te laten. De SDAP kon echter verweten worden weliswaar de eis van algemeen kiesrecht te stellen maar daaronder toch voor alles het kiesrecht voor alle mannen te verstaan. Hoezeer HRH met deze eis voor 'algemeen' mannenkiesrecht meeging blijkt uit haar pamflet *Vrouwen luistert eens!* uit 1902, een oproep voor een grote kiesrechtmanifestatie, dat eindigt met de volgende opwekking aan de vrouwen: 'Toe, wekt dan uw man of broer of zoon om daar naar toe te gaan (...).'[32.]

In de bloemlezing uit HRH's proza, *Het leed der Mensheid*, is van de vele tientallen stukken die ze over het vrouwenvraagstuk geproduceerd heeft, maar één tekst opgenomen. Schaap koos hiervoor de laatste dertien bladzijden uit de 53 pagina's tellende brochure *De maatschappelijke ontwikkeling en de bevrijding der vrouw*, een lezing die HRH in de winter van 1913/1914 hield voor een aantal arbeiders-, studenten- en vrouwenverenigingen. Op zich is dit een interessante tekst, omdat eruit blijt hoezeer ze in de loop der jaren haar *toon* ten aanzien van de 'burgerlijke' vrouwenbeweging wijzigde. In plaats van ze te beledigen en uit te schelden toonde ze in 1913-1914 begrip en zelfs een zekere waardering voor de feministes. Schaap laat ons deze ontwikkeling niet mee beleven. In zijn summiere toelichting op de tekst geeft hij zelfs een onjuist beeld van haar ontwikkeling op dit gebied als hij opmerkt: 'Al voor 1900 richtte Roland Holst enkele brochures tot vrouwen. Enkele jaren later kritiseerde zij in een brochure het burgerlijk feminisme (...)'.[33.] Zoals we gezien hebben kritiseerde ze die stroming echter al van het begin af aan en werd ze nadien iets toleranter. Hoewel haar *standpunten* in haar brochure van 1914 dezelfde gebleven waren, schreef ze nu het volgende over de ooit zo door haar verketterde feministische dames: 'Het feminisme kwam op. Eerst als een drang van enkele sterke naturen, die werden uitgespuwd door de wereld om haar heen, niet begrepen in haar felheid en hartstochtelijkheid, die werden gesmaad, belachelijk gemaakt, om haar vaak eenigszins hoekig, overdreven optreden, zoals dat noodzakelijk is bij pioniers van elke beweging, maar die blijvende verdiensten hebben gehad voor de vrouwenbeweging en voor de bevrijding der vrouw, door haar zedelijke moed en haar doortastendheid.'[34.]

Dat het onder meer Henriëtte Roland Holst zèlf was die de feministen indertijd 'uitspuwde' en 'belachelijk' maakte, komt degene die op Schaaps bundel is aangewezen niet te weten. Overigens is deze hele passage niet opgenomen in het door hem gekozen fragment, zodat hij zich ook niet de vraag heeft hoeven stellen waaruit haar herwaardering van het feminisme te verklaren was. Toch is dat een heel interessante vraag, omdat de tegenstelling tussen hoog opgeleide feministes en slecht opgeleide of anderszins achtergestelde vrouwen nog altijd niet is opgelost en tegenwoordig weer een actueel discussiepunt is binnen de vrouwenbeweging.

Ik denk dat de belangrijkste oorzaak van HRH's herwaardering van het burgerlijk feminisme het succes van deze beweging was en de invloed die dit bleek te hebben op de SDAP-vrouwen, die vanaf 1904 aparte vrouwenclubs waren gaan oprichten. Een andere oorzaak was misschien dat ze in 1913-1914 geen SDAP-lid meer was en dus minder neiging had zich als super anti-bourgeoise te profileren.

Moederschap

In het fragment uit HRH's brochure dat Schaap wèl heeft opgenomen komt een ander interessant aspect van HRH's betrokkenheid bij het vrouwenvraagstuk naar voren, namelijk haar opvattingen over het moederschap. Tot haar grote spijt had ze zelf geen kinderen en in haar gedichten heeft ze zich vaak afgevraagd of ze daardoor niet een deel van haar wezen braak liet liggen. In haar dichtbundel *De nieuwe geboorte*, die ze schreef in de jaren voor 1903, toen ze zelf rond de dertig was en besefte dat ze waarschijnlijk nooit moeder zou worden, getuigde ze op hartverscheurende wijze van het gemis dat ze, als gevolg van haar kinderloosheid, voelde.[35.]

In *De maatschappelijke ontwikkeling en de bevrijding der vrouw* maakte ze van het dilemma, dat we maar even zullen aanduiden met 'maatschappelijke carrière of moederschap', een *politiek* issue:

'Zoolang de maatschappij bestaat in haar tegenwoordigen vorm en zoolang de private huishouding bestaat is de oplossing van deze tegenstrijdigheid niet mogelijk, en altijd weer komt de vrouw, die huwt en moeder wordt, nadat zij zich voor een bepaalden beroepsarbeid heeft voorbereid en met liefde en warmte een loopbaan gekozen, die martelende vraag op: "wat moet ik doen, hoe behoor ik te kiezen, daar ik niet vereenigen kan". Altijd weer voelt zij hare persoonlijkheid verscheurd, uiteengerukt naar onvereenigbare richtingen.'[36.]

HRH stelde hiermee wederom een probleem aan de orde dat nog steeds actueel is, alhoewel de manier waarop ze dat deed sterk gedateerd is. Zij ging er nog van uit dat vrouwen die afzagen van huwelijk en moederschap de natuur geweld aandeden. Een standpunt waarmee ze één van de weinige echte feministen die de SDAP in haar beginjaren rijk was, mevrouw Rutgers-Hoitsema (echtgenoot van de Rotterdamse arts naar wie de Rutgershuizen genoemd zijn), de partij uitjoeg.[37.]

Uit de summiere wijze waarop Schaap juist dit thema behandeld heeft, blijkt hoe weinig hij zich in feite voor Henriëtte Roland Holst als *mens* interesseert. Immers, wie haar gedichten en proza over het moederschap als het hoogst bereikbare voor vrouwen leest, moet zich toch onmiddellijk afvragen waarom ze zèlf dan nooit kinderen heeft gekregen. Was haar kinderloosheid een bewuste keuze? Wilde ze haar tijd en energie liever aan haar politieke en dichterlijke arbeid besteden of speelden er andere factoren een rol?

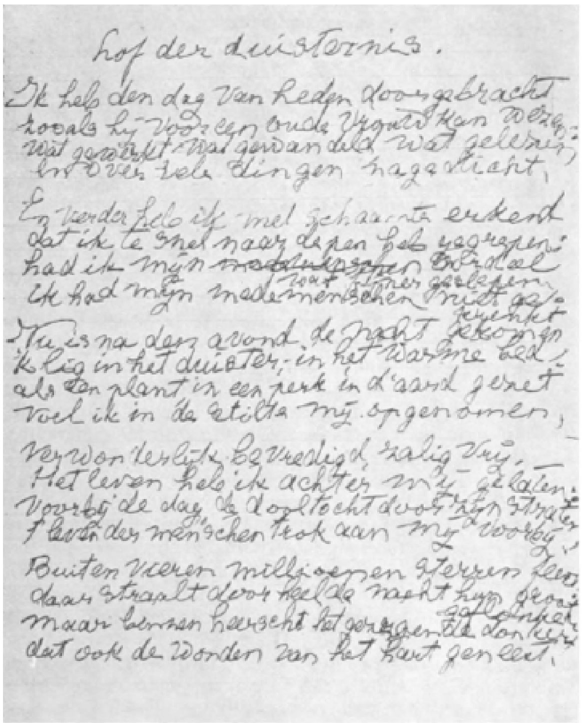
Volgens mensen die haar nog gekend hebben was haar kinderloosheid één van de grootste tragedies van haar leven, temeer omdat deze veroorzaakt werd door impotentie van haar echtgenoot Rik Roland Holst die zijn huwelijk met HRH nooit 'geconsumeerd' zou hebben, zoals dat zo plastisch heet.[38.] Ongetwijfeld heeft Henriëtte Roland Holst die, als we op haar gedichten afgaan, een bijna mystieke betekenis toekende aan de lichamelijke liefde tussen man en vrouw, hieronder zwaar geleden. Behalve op haar standpunten over feminisme en moederschap zal dit drama waarschijnlijk op haar hele doen en laten invloed gehad hebben en moeten we ons zelfs afvragen in hoeverre haar enorme produktiviteit en hartstochtelijke politieke inzet niet voor een belangrijk deel een ongelukkig liefdesleven compenseerden.

Literatuur - collectivisme versus individualisme

Terecht heeft Schaap, anders dan bij de vrouwenkwestie, veel teksten over literatuur-theorie in zijn bloemlezing opgenomen. Maar desondanks is hij er ook wat dit, voor HRH zo essentiële onderwerp betreft, niet in geslaagd de ontwikkeling die ze doormaakte in kaart te brengen.

Om Henriëtte Roland Holsts veelvuldig proza over de verhouding literatuur-maatschappij te begrijpen, moet men allereerst nagaan hoe ze zich als *dichteres* ontwikkeld heeft. Vóór alles was ze immers dichteres: via haar poëzie kwam ze in contact met Verwey, via Verwey met Gorter en diens opvattingen over kunst en dàt was uiteindelijk haar springplank naar het socialisme, waaraan ze haar specifieke opvattingen over literatuur ontleende. Bij het relatief grote aantal tekstfragmenten dat Schaap onder het kopje *Mensen-Kunst* heeft opgenomen geeft Schaap echter nauwelijks achtergrond-informatie over de *politieke* standpunten die ze hierin uitdroeg. Achteraf geredeneerd was haar met grote stelligheid geponeerde ‘historisch-materialistische’ literatuurvisie, zoals ze die met name in haar beginperiode uitdroeg (onder meer in de door Schaap opgenomen fragmenten uit haar brochure over *Rossetti, Socialisme en Literatuur* en *Een halfslachtig standpunt*) nogal simpel. Net als haar extreme bestrijding van het ‘burgerlijk feminisme’ was haar fanatieke afwijzing van de ‘burgerlijke’ overblijfselen van de Beweging van Tachtig voor haar dè manier bij uitstek om zich als *socialistisch* dichteres te profileren, zich te distantiëren van haar eigen verleden als ‘burgerlijk’ dichteres. *Al* haar literaire beschouwingen in *De Nieuwe Tijd, al* haar lezingen en brochures handelden in de eerste jaren van haar SDAP-lidmaatschap over dat ene thema: verklaren en afwijzen van wat de Beweging van Tachtig in haar nadagen nog voortbracht en het beschimpen van literatoren die, anders dan zijzelf en Gorter, ‘op de kentering der tijden’ niet voor de enige juiste richting, namelijk *het socialisme* gekozen hadden. Dáárover ging haar brochure *Dante Gabriël Rossetti* en daarover handelde ook haar *Socialisme en Literatuur*, beide door

Schaap opgenomen, zonder dat hij de polemische betekenis van deze geschriften heeft onderkend.



Gedicht uit omstreeks 1947.

Terecht wordt Henriëtte Roland Holst niet tot de Tachtigers, maar tot de veel vagere en artistiek minder spectaculaire Negentigers gerekend. Maar haar banden met de Tachtigers waren nauw. Het was die beweging die haar als het ware gebaard had en waarvan ze zich, in haar ‘puberteit’ als dichteres, met alle macht moest losmaken.

Ze was 23 toen Herman Gorter, de gevierde dichter van *Mei* en daarmee dé exponent van Tachtig, haar overhaalde om zes gedichten op te sturen aan de redacteur van *De Nieuwe Gids*, Willem Kloos. Deze ‘uitvinder’ van poëzie als de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie, reageerde verrukt. Jaren later nog herinnerde Kloos' vriend en assistent Hein Boeken zich nog dat hij en Kloos bij de lezing ervan een zelfde soort sensatie voelden als toen ze in 1888 Gorters *Mei* onder ogen kregen. Kloos dacht aanvankelijk dat de gedichten, die ondertekend waren met Henriëtte van der Schalk - een naam die hem uiteraard niets zei - van Gorter afkomstig waren omdat het handschrift een beetje op dat van de grote dichter leek. Nauwelijks had Kloos de eerste regel van haar inzending gelezen of hij riep uit: ‘Als dit van Gorter is, dan is hij wel een heel nieuwe weg ingeslagen en overtreft hij zichzelven’.[39.]

De lof bleef niet alleen binnenskamers, want begin juni '93 ontving Henriëtte van der Schalk een briefje van Kloos waarin hij haar niet alleen meedeelde haar gedichten te zullen plaatsen in De *Nieuwe Gids*, maar haar ook ‘de grootste dichter die op 't oogenblik leeft’ noemde.[40.] Maar, alhoewel ze debuteerde in het blad van de Tachtigers, was HRH méér nog dan een gewone nazaat van Tachtig, het produkt van ‘geflipte’ Tachtigers à la Verwey en Gorter. Kloos, die haar zo bewonderde, had ze nooit ontmoet terwijl ze Verwey en Gorter, die in 1893 De *Nieuwe Gids* al voor gezien hielden, als haar mentoren beschouwde.

Zoals bekend, was *De Nieuwe Gids* ten tijde van HRH's debuut al aan zijn ondergang begonnen. De redactie, waar Verwey al jaren uit was, werd verscheurd door heftige conflicten waaraan fundamentele tegenstellingen van wereldbeschouwelijke en politieke aard ten grondslag lagen. Grofweg ging het om het conflict tussen individualisme en collectivisme. Interessant is dat die strijd niet in de eerste plaats op het literaire vlak werd uitgevochten, maar zich toespitste op de tegenstelling kunst-politiek. Een deel van de redactie, met name Kloos en Van Deyssel, stelde zich volstrekt a-politiek op terwijl de rest zich steeds meer in socialistische of, zoals Van Eeden, in humanistische richting ontwikkelde. De afwijzing door deze laatstgenoemden van het a-sociale individualisme van Tachtig en het zoeken naar een '*gemeenschapsgevoel*', of dat nou religieus, mystiek of socialistisch was, kenmerkte de groep die met Negentigers wordt aangeduid. Van die groep werd HRH dé exponent.

Dichters in dienst van het proletariaat

Henriëtte Roland Holst en Gorter stelden zich, toen ze lid van de SDAP werden, de welhaast historische vraag hoe ze zich als dichter en intellectueel in dienst konden stellen van de arbeidersbeweging. Hoezeer ze met die vraag worstelden blijkt uit hun eerste bijdragen aan het theoretisch maandblad van de SDAP, *De Nieuwe Tijd*, die ik om die reden ook tot hun interessantste en ontroerendste vind behoren.

Gorter debuteerde als prozaïst in *De Nieuwe Tijd* met zijn uitvoerige essay *Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland*[41.], waarin hij zijn voormalige kunstbroeders Kloos en Verwey verweet dat ze 'dode kunst' maakten omdat deze verworden was tot de kunst van een stervende klasse. Hij betichtte hen ervan dat niet in te zien en hield hen de volgende remedie voor: 'Verwey en wij allen die de schoonheid liefhebben en die ons een schoonheid zonder waarheid zelfs niet kunnen voorstellen, wij moeten al onze meningen en voorstellingen waarmee wij zijn opgegroeid afoogsten en vergaren, en uitdorsen met de dorsvleugels van het wetenschappelijk socialisme'.[42.] De meeste van de oude Nieuwe Gidsers kreeg hij niet mee op dit program, maar HRH sloeg hevig aan het dorsen. Allereerst publiceerde ze in 1898 een essay over Morris, waarin ze ze - als om haar oude 'meningen en voorstellingen' af te werpen en haar keuze voor het socialisme te *verantwoorden*, Morris' stelling overnam dat 'niets anders dan de komst der socialistische samenleving de levensvoorwaarde kan doen ontstaan, nodig tot een organische wedergeboorte van alle kunsten.'[43.] Het boekje over Rossettie, dat ze samen met haar echtgenoot Rik maakte, is eveneens veel meer een verantwoording van haar eigen keuze voor het socialisme dan een portret van de Britse kunstenaar. Ze gebruikte Rossettie als kapstok voor een analyse van de Beweging van Tachtig in Nederland, die qua strekking nauwelijks afweek van die van Gorter. Net als hij erkende ze de grote waarde die Tachtig in z'n begintijd voor de vernieuwing van de Nederlandse poëzie had gehad, maar omdat het de kunst van een stervende klasse betrof, kon die volgens haar ook niet lang duren. Mèt Gorter betoogde ze dat alleen kunstenaars die zich aansloten bij de opkomende (proletarische klasse) volwaardige kunst konden maken. Ze gebruikte Rossetti, die volgens haar aan zijn sensitivisme ten onder was gegaan, als voorbeeld om haar lezers duidelijk te maken dat de poëzie die zich slechts bekommert 'om het allervluchtigste, allerpersoonlijkste' op niets kon uitlopen.[44.]

Het is onbegrijpelijk dat Schaap in zijn bloemlezing deze verkapte polemieken met Tachtig heeft opgenomen zonder duidelijk te maken dàt het polemieken waren

en zonder te analyseren wat haar bewoog bij het schrijven ervan en binnen welke context deze geschriften konden gedijen.

Voor enig inzicht in dat laatste is het van belang om te weten dat dit soort artikelen van HRH en Gorter *binnen* de SDAP grote waardering oogstten. Tijdens het Paascongres van die partij in 1898, het tweede congres dat ze bezochten, richtte Troelstra zich tot hen met de woorden:

'En evenzeer begroeten wij met grote vreugde, dat de jonge letterkundige beweging in Nederland op dit ogenblik ook is geworden het toneel van de strijd tussen de burgerlijke en socialistische gedachte, dat in de jonge letterkundige beweging door mannen als Gorter hetzelfde gedaan wordt wat door anderen op politiek gebied gedaan wordt, als baanbreker voor de socialistische gedachte. (...) Zo zal onze partij meer en meer worden wat ze in werkelijkheid moet zijn, niet alleen de organisatie van het strijdend proletariaat, niet alleen het strijdmiddel tegen de bourgeoisie op economisch en politiek gebied, maar ook de manifestatie van een nieuwe levens- en wereldbeschouwing.'[45.]

Hun guerrilla tegen de 'bourgeois-kunst' van de restanten van

Tachtig was hiermee erkend als een gelegitimeerde *politieke* strijd, als hùn specifieke bijdrage tot de verheffing en bevrijding van het proletariaat.

Dàt is de context waarbinnen de jonge HRH haar historisch-materialistische literatuur-kritiek ontwikkelde. Gesteund en aangemoedigd door de SDAP-leiding ging ze daarin bij tijd en wijle tot absurde uitersten, zoals in haar *Socialisme en Literatuur*, een tot brochure omgewerkte lezing die de 29-jarige HRH begin 1899 uitsprak voor het Socialistisch Leesgezelschap in Amsterdam.[46.]

Helaas heeft Schaap van deze zeer uitvoerige brochure alleen het korte eerste gedeelte opgenomen, dat alleen maar interessant is omdat eruit blijkt hoe eclectisch de jonge literatuur-theoretica toen nog te werk ging. Om de bekende basis-bovenbouw-theorie kracht bij te zetten citeerde ze een beroemd citaat van Marx dermate onjuist dat er precies het tegenovergestelde stond van wat Marx (en HRH) beoogde. Zij schreef: ‘Niet het bewustzijn der mensen bepaalt dus hun zijn, maar hun geestelijk zijn bepaalt hun bewustzijn.’ Marx daarentegen had in zijn *Vorwort* bij zijn *Zur Kritik derpolitischen Oekonomie* nu juist betoogd dat het maatschappelijk zijn het bewustzijn bepaalt.’[47.] Maar deze blunder is helaas aan Schaaps oog ontsnapt. Daarmee en door weglating van de twee laatste delen van de brochure stelt hij haar opvattingen uit die dagen als volkomen serieus voor. Dat ze dat *niet* waren en zelfs zeer sterk doen denken aan de mechanische manier waarop ‘marxistische’ studenten begin jaren '70 van deze eeuw literaire teksten aan de hand van Marx op hun waarde schatten, moge blijken uit de ideaalopvatting die zij van literatuur had. Die ideale en dus proletarische literatuur zal waarschijnlijk alleen kunnen voortkomen uit de socialistische pers, voorspelde ze in 1899. Zij immers ‘bezit het beginsel; de sterke overtuiging van wat goed en zedelijk is, zij bezit het gevoel: de klacht en het gepassioneerde deelhebben aan de maatschappelijke beweging; zij bezit de kennis der maatschappij, dus ook der mensen waaruit zij bestaat: Zij heeft dit alles slechts te verheffen door de aanraking der verbeelding om het te maken tot kunst.’[48.]

En hoezeer haar partij, de SDAP, haar in dit soort karikaturale opvattingen omtrent kunst stimuleerde, blijkt wel uit een recensie van haar brochure in de partijkrant, *De Sociaaldemokraat*, waarin de juistheid van haar stelling onderstreept werd met de opmerking: ‘Immers, liever dan enig zuiver letterkundig werk zijn ons de geschriften waarin de grondbeginselen van het socialisme het duidelijkst en met de machtigste overtuiging zijn neergelegd; sterker dan een geschreven drama ontroeren ons bijvoorbeeld de protokollen van de duitse partijdagen (...).’[49.]

Terecht heeft Schaap behalve de genoemde literair-theoretische stukken uit haar eclectische periode ook een fragment opgenomen uit haar uit 1925 daterende artikelen-reeks *Over leven en Schoonheid* waarin ze haar mechanische hantering van het historisch materialisme herzien heeft. Zomin als hij zich echter bij haar vroege teksten afvraagt wàt haar drijfveren waren bij het zo klakkeloos toepassen van marxistische categorieën op individuele kunstuitingen, zomin vraagt hij zich af wat ertoe geleid heeft dat ze daar later weer van af stapte.

Op z'n minst had hij zich de vraag moeten stellen of ze haar politieke opvattingen wijzigde als gevolg van haar veranderde wetenschappelijke of filosofische inzichten of omgekeerd. Naar mijn mening was het laatste het geval en vloeiden haar theoretische en filosofische wendingen voort uit veranderde politieke opvattingen en keuzen.

Van een ietwat mystiek aandoend humanisme werd ze in de jaren negentig, mede onder invloed van Gorter, socialiste en omarmde ze het historisch materialisme van Marx op alle terreinen des levens. Met haar teleurstelling in de socialistische praktijk

(de scheuring in de SDAP, de houding van de Tweede Internationale ten aanzien van de Eerste Wereldoorlog en vervolgens de deceptie om het schamele resultaat van de Russische Oktober-revolutie) nam haar wantrouwen in het wetenschappelijk socialisme, het historisch materialisme toe. Ze moest een ander verklaringsmodel zoeken dat ze, in overeenstemming met haar van meet af aan holistische wereldbeschouwing en haar gemeenschapsgevoel, in de religie vond. Hoe haar politieke koerswijzigingen zich voltrokken, wat van belang is om haar intellectuele ontwikkeling te kunnen begrijpen, valt af te lezen uit haar ontelbare *politieke* proza-teksten, waaruit Schaap ook een aantal fragmenten heeft opgenomen, maar die hij helaas nauwelijks weet te plaatsen.

Dramatische gespletenheid

Niet voor niets noemde HRH zichzelf, na haar afscheid van de SDAP, 'de vrouw in het woud', kreeg ze dientengevolge van Troelstra de naam 'Woudloopster' en moest ze het ook van verscheidene andere kanten doen met kwalificaties die nou niet bepaald wijzen op een stabiele politieke persoonlijkheid. Henriëtte Roland Holst maakte in haar bestaan vele politieke keuzen met een overtuiging alsof haar leven ervan af hing, om niet al te lange tijd daarna op haar schreden terug te keren en weer een nieuwe weg in te slaan. Juist dit voortdurende kiezen, dat niets te maken had met querulantie of grilligheid maar met (intellectuele) integriteit, die vaak nauwelijks te rijmen was met haar bijna even sterke gevoel voor loyaliteit, geeft haar leven die dramatisch gespletenheid waar Ter Braak het al over had.

Om die keuzen, de breukpunten, haar ondanks alles steeds terugkerende hoop en de daarmee gepaarde desillusies, haar aanvaarding en verwerking daarvan is Henriëtte Roland Holst voor veel van haar generatiegenoten hèt toonbeeld van onafhankelijk en kritisch denken geweest en is ze, als persoon, nog altijd boeiend. Een bloemlezing uit haar proza, en met name uit de puur politieke teksten, zou volgens mij idealiter dan ook moeten bestaan uit die stukken die die keuzemomenten en breukpunten het duidelijkst markeren. Slaagt een samensteller daarin, dan worden waarschijnlijk de contouren van een politieke of intellectuele biografie van HRH zichtbaar.

Om verscheidene redenen is Schaap daarin niet geslaagd. Ten eerste omdat hij zoals gezegd waarschijnlijk niet voldoende geïnteresseerd is in haar persoon en ten tweede omdat hij, mogelijk als gevolg daarvan, niet in staat is geweest haar ontwikkeling adequaat te *periodiseren*. In zijn inleiding zegt Schaap over die periodisering: 'Globaal gezien heeft Henriëtte Roland Holst in de evolutie van haar socialistische opvattingen een drietal fasen doorlopen; deze fasen zijn van elkaar gescheiden door twee intermezzi. Voor de begrenzingen van deze stadia d.m.v. jaartallen geldt de uitdrukking die Roland Holst aan Dietzgen ontleende: alle onderscheidingen zijn vloeiend.'[50.] Om met het laatste te beginnen: Als er voor HRH één ding *niet* gold was het dat de overgangen in haar ontwikkeling vloeiend waren. Het waren stuk voor stuk pijnlijke bevallingen, dwaalpartijen of anderszins beproevingen, zoals alleen al uit de titels van een aantal dichtbundels, waarin ze die overgangen bezong, blijkt. Kenmerkend is voorts dat die overgangen bij haar nu juist wel door middel van jaargangen te traceren zijn.

Schaap deelt haar ontwikkeling in de volgende fasen in: 'Na een korte spinozistische periode trad zij (...) toe tot de SDAP. Daarmee begon de eerste periode (1897-1911) die eindigde met haar uittreden uit de partij. In deze fase was zij als socialiste marxistisch georiënteerd. (..) Na de SDAP-periode verkeerde zij in een politiek vacuüm (1912-1914); zij had tijd nodig voor bezinning. De tweede fase (1914-1924) werd ingeluid door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Vanaf

ca. 1914 legde Roland Holst meer nadruk op het belang van persoonlijke inzet van de socialist en op de massa-actie als revolutionair strijdmiddel; ze ging zich neo-marxist noemen. (...) Tijdens de tweede tussenfase (1924-1927) was zij in politiek opzicht nog op het communisme gericht en in theoretisch opzicht op het marxisme. (...) Omstreeks 1928 zette haar post-marxistische fase in; het socialisme dat haar nu voor ogen stond was zedelijk gefundeerd.'[51.]

Een paar kanttekeningen bij deze periodisering. Een heel belangrijke fase, namelijk die waarin ze de voor haar hele verdere leven beslissende keus voor het socialisme doet, slaat hij over. Het is de periode die hij afdoet als 'overgang van spinozisme naar marxisme', van 1896 tot ca. 1902. De pijn om de veilige wereld die ze achterliet met die keuze legde ze neer in haar dichtbundel *De Nieuwe Geboort* uit 1902, terwijl haar proza de andere kant liet zien: zelfingenomen, vaak betweterige artikelen waarin ze het historisch materialisme als allesverklarende methode toepaste en waarin ze zichzelf als het ware overschreeuwde om haar onzekerheid te overstemmen. Voorbeelden daarvan zijn een aantal stukken over literatuur en over vrouwen, maar ook de buitengewoon geslaagde studie *Kapi-*

taal en Arbeid in Nederland. [De tweede fase loopt van 1902 - het begin van de interne partijstrijd in de SDAP tussen marxisten en reformisten, waarin HRH een belangrijke rol speelde. Schaap heeft uit die periode maar één kenmerkend fragment opgenomen, namelijk een stuk uit haar *Beginsel uit Praktijk*[52.], zonder in zijn begeleidende inleiding uit de doeken te doen wat Holsts specifieke aandeel in die conflicten was. Dat aandeel bestond uit het voortdurend stelling nemen tegen opportunisme van de op electorale successen uit zijnde SDAP-leiders enerzijds en een krampachtig pogen om de eenheid te bewaren anderzijds. Haar conflict tussen intellectuele integriteit en politieke loyaliteit leidde ertoe dat in 1909, toen de SDAP scheurde en marxisten à la Wijnkoop en Gorter de partij verlieten, HRH niet haar geweten volgde en met de marxisten meeging, maar zich door Troelstra liet gebruiken om de oppositie in de SDAP te neutraliseren.[53.]

In 1909 en *niet* in 1911-1912 (haar vertrek uit de SDAP) ligt HRH's tweede grote breukpunt, haar eerste hevige desillusie. Hier moest ze kiezen tussen droom (de marxistische beginselen die tot de revolutie zouden leiden) en daad (de nuchtere massa-partij) en koos ze, tegen haar geweten in, voor de daad. In haar memoires, het tweede deel van *Kapitaal en Arbeid* en in haar Gorterbiografie[54.], beschrijft ze deze dramatische episode die Schaap onbesproken laat. Uit geen van deze boeken zijn door hem fragmenten opgenomen.

Een tweede, veel minder grote, breuk deed zich voor toen ze in 1912 daadwerkelijk de SDAP verliet, maar de innerlijke strijd daarover al gestreden was. Ze luidde dat vertrek uit de SDAP in met een inleiding op een brochure van Henk Sneevliet waarin deze de SDAP-leiding had aangevallen.[55.] Maar ook dit artikel is in Schaaps bundel niet opgenomen.

HRH's communistische periode valt in twee fasen uiteen: van 1915 tot 1921 en van 1921 tot 1927. Tot '21 steunde ze fanatiek de Bolsjewiki en vanaf 1921 begon ze te aarzelen omtrent de verworvenheden van de Oktober-revolutie en met name het democratisch gehalte daarvan. Dit leidde in 1927 tot haar definitieve vertrek uit de Communistische Partij, waarna ze zich steeds religieuzer ging oriënteren. Haar diepe teleurstelling in de communistische partij en het daarbij behorende ideeëngoed leidde er echter niet toe dat ze haar socialistische idealen liet varen, laat staan dat ze, zoals één van haar latere geestverwanten, Hendrik de Man, gevaarlijk dicht tegen de Nationaal-socialistische ideeën kwam aan te zitten.[56.]

Tijdens de Tweede Wereldoorlog schreef ze in het illegale blad *De Vonk*, een tijdvak dat Schaap wat betreft de tekstkeuze, ongenoemd laat, evenals de naoorlogse periode, waaruit artikelen van HRH uit *De Vlam* (voortzettig van *De Vonk*) dateren, haar ontroerende dankwoord ter gelegenheid van haar erepromotie in 1942 en uiteraard haar memoires *Het vuur brandde voort.*

Alleen al door deze onvolledigheid schiet Schaaps bloemlezing mijns inziens aan zijn doel voorbij. Wie wèl volledigheid nastreefde was K.F. Proost die in 1937 promoveerde op de dissertatie *Henriëtte Roland Holst in haar strijd om gemeenschap*[57.] die, meer dan een echte biografie, een poging was om - aan de hand van haar poëzie en proza - HRH's ontwikkeling mét alle breukpunten en desillusies in kaart te brengen. Veel verder dan een becommentarieerde inventarisatie (overigens met alle respect) is Proost indertijd niet gekomen, maar Schaap heeft met zijn bloemlezing zelfs die eis niet gesteld en deze dùs op geen stukken na gehaald.

De Henriëtte Roland Holst die ons uit *Het leed der Mensheid* tegemoet treedt is niet veel meer dan een tamelijke dorre, produktieve essayiste en politiek theoretica,

zonder emoties en vooral zonder de dramatische gespletenheid die haar persoonlijkheid zo fascinerend maakt.

Eindnoten:

1. R N. Roland Holst aan Henriëtte van der Schalk, februari 1893. Collectie HRH Letterkundig Museum.
2. Idem. 22 februari 1893.
3. Annie Romein-Verschoor, *Spelen met de tijd*, Nijmegen 1979, p. 141.
4. H. Roland Holst-van der Schalk, *Kapitaal en arbeid in Nederland, Bijdrage tot de economische geschiedenis der 19e eeuw*. Amsteram 1903.
5. *Wegens uitnemende verdiensten, toespraken gehouden bij de erepromoties aan de universiteit van Amsterdam van Henriette Roland Holst, Kamiel Huysmans, Pieter Nicolaas van Eyk en Herman Teirlinck*. Amsterdam 1947. p. 11.
6. Idem p. 13.
7. Mondelinge mededeling juni 1983.
8. Mededeling van Mevrouw T. Broos-Nijboer die in de jaren '20 huishoudster was van HRH en die zelf, bij de geboorte van háár dochter, twee gedichten van haar kreeg.
9. J.Ph. van Praag, *Henriëtte Roland Holst, Wezen en werk*, Amsterdam 1946, p. 17.
10. *Het leed der mensheid laat mij vaak niet slapen*, Bloemlezing uit het proza van Henriëtte Roland Holst, samengesteld door H. Schaap, Leiden 1984.
11. Menno ter Braak, *Verzameld werk* dl. 6, Amsterdam 1980, p. 592.
12. Zie bijvoorbeeld Raya Dunayevskaya, Rosa Luxemburg, *Womans liberation, and Marx's philosophy of revolution*, New Jersey 1982, p. 13.
13. Henriëtte Roland Holst-Van der Schalk, *Het vuur brandde voort, Levensherinneringen*, Amsterdam 1979, pp. 102-103.
14. Henriëtte Roland Holst-Van der Schalk, *Sonnetten en verzen in terzinen geschreven*, 's Gravenhage 1983, p.7.
15. Henriëtte Roland Holst-Van der Schalk, *Socialisme en literatuur*, Amsterdam 1899, p. 14.
16. H. Gorter aan H. Van der Schalk, 5 maart 1893. Geciteerd bij J.C. Brandt Corstius, *Herman Gorter, een bijdrage tot de kennis van zijn leven en werk*, Amsterdam 1934, p.58.
17. H.R.H., *Het vuur*, p. 103.
18. Zie bijvoorbeeld *De Sociaaldemocraat* 8 februari 1900, Ingezonden brief van Herman Heyermans waarin deze onder meer zei dat *De Nieuwe Tijd* ‘voor intellectuelen grootendeels ongenietbaar en voor arbeiders dikwijls onprachtisch en onleesbaar is’ omdat ‘Gorter en mevr. Roland Holst voor mij intellectuele propagandisten zijn en géén zich in onze levensbeschouwing uitende kunstenaren’.
19. Bijvoorbeeld: Henriëtte Roland Holst, *De intellectuelen en de arbeiderspartij*, in *De Nieuwe Tijd* III (1898-1899) pp. 581-587.
20. Henriëtte Roland Holst in *De Nieuwe Tijd* jan. 1920. Gec. bij Brandt Corsti a.w. p. 76, noot 2.
21. August Hans den Boef, *Teleurstellende bundeling van werk Henriëtte Roland Holst*, de Volkskrant 26 juni 1985, p. 15.
22. J.H. Schaper, *Een halve eeuw van strijd*, Groningen - Batavia 1933-1935, DI. I, p. 184.
23. *De Sociaaldemokraat* 27 nov. 1897.
24. *Het Volksdagblad* 31 dec. 1897.
25. *Het Volksdagblad* 6 jan. 1898.
26. Idem.
27. Zie hiervoor: Mirjam Elias, *Drie cent in het uur, Over naaisters, feministes en arbeiders rond de eeuwwisseling*. Amsterdam 1984.
28. C. Huygens, *Socialisme en Feminisme* in *De Nieuwe Tijd* II (1897-1898).
29. Henriëtte Roland Holst - van der Schalk, *Een woord aan de vrouwen der arbeidende klasse naar aanleiding der Nat. tentoonstelling van vrouwenarbeid* Amsterdam 1898.
30. Idem p. 14.
31. Zie: Joyce Outshoorn, *Vrouwen-emancipatie en socialisme, een onderzoek naar de houding van de SDAP t.o.v. het ‘vrouwenvraagstuk’ tussen 1894 en 1919*, Nijmegen 1973, p.25.
32. H.R.H., *Vrouwen, luistert eens!*, Amsterdam 1902, p. 1.
33. H. Schaap a.w. p. 62.
34. Henriëtte Roland Holst-van der Schalk, *De maatschappelijke ontwikkeling en de bevrijding der vrouw*, Rotterdam 1914, p. 38.

35. Henriëtte Roland Holst-Van der Schalk, *De nieuwe geboort*, Rotterdam 1913, het gedicht *Gebroken Kleuren I* pp. 121-136.
36. H.R.H., *De maatschappelijke ontwikkeling* a.w. p. 44.
37. J. Outshoorn a.w. p. 34.
38. Mededeling van mevrouw T. Broos-Nijboer.
39. *De Nieuwe Gids*, XLIV (1929) I, p. 537, Hein Boeken, *Herinneringen van vóór bijna vijftig jaar.*
40. *W. Kloos aan H. van der Schalk, 9 juni 1893, gecit. bij Mea Nijland-Verwey, Kunstenaarslevens*, Assen 1959 p. 95.
41. *De Nieuwe Tijd* II (1897-1898).
42. Idem, p. 208.
43. Henriëtte Roland Holst, *William Morris als letterkundige, De Nieuwe Tijd* I, (1897-1898), p. 193.
44. R.N. Roland Holst en H. Roland Holst, *Dante Gabriël Rossettie, als schilder en dichter (1828-1882)*, in: *Mannen en vrouwen van beteekenis in onze dagen* XXIX, Aflevering 7, Haarlem 1898.
45. *De Sociaaldemokraat* 13 april 1898, *Bijvoegsel met het verslag van het Kongres der SDAP 10 en 11 april 1898 in Lokaal Plancius te Amsterdam.*
46. *Socialisme en Literatuur.*
47. Zie: Yves van Kempen, Anthonie Mertens a.s., *Materialistiese literatuurtheorie.* Nijmegen 1973, p. 102.
48. *Socialisme en Literatuur* p. 81.
49. *De Sociaaldemokraat* 27 juli 1899.
50. H. Schaap a.w., p. 26.
51. Idem pp. 26-27.
52. Henriëtte Roland Holst, *Beginsel en Praktijk, De Nieuwe Tijd* VII, p. 195.
53. H. Buiting en E. Etty, *Het Deventer congres*, Bijlage Vrij Nederland, 18-2-1984.
54. Henriëtte Roland Holst, *Het vuur*, p. 124 vv.; Henriëtte Roland Holst, *Kapitaal en Arbeid in Nederland*, Deel II, SUN-reprint 3, p. 50 vv.; Henriëtte Roland Holst, *Herman Gorter*, Nijmegen 1975, p. 44 vv.
55. H. Sneevliet, *Internationale Klassenstrijd, de stakingen in het transportbedrijf.* Met een voorrede van Henriëtte Roland Holst. Overdruk uit *De Nieuwe Tijd.* Utrecht 1911.
56. Zie voor HRH's houding in de Tweede Wereldoorlog: Ronald Spoor, *Nationaal-socialistisch annexatie van Henriëtte Roland Holsts poëzie* in *Het oog in 't Zeil*, jaargang 2, nummer 4, april 1985 pp. 9-14.
57. K.F. Proost, *Henriëtte Roland Holst in haar strijd om gemeenschap*, Arnhem 1937.

Noriko de Vroomen

In gesprek met Kenzaburo Oë

Kenzaburo Oë (1935) is onbetwist de belangrijkste Japanse schrijver van dit ogenblik. Dat Oë tijdens het dit jaar in Japan gehouden Internationale P.E.N.-Congres de openingsrede uitsprak, is daarvan wel het beste bewijs. Tenzij de hiërarchische traditie in Japan zelf daartoe een belemmering vormt, is Oë volgens insiders, als Japan eenmaal aan de beurt is, een sterke kandidaat voor de Nobelprijs voor Literatuur.

Oë's werk werd bekroond met alle belangrijke literaire prijzen die er in Japan te veroveren zijn: onder andere, het verhaal 'Een dier houden' met de Akutagawa-prijs in 1958, de roman *Het eigen lot* met de Shichõ-prijs in 1964, de roman *Voetballen in 1860* met de literaire Tanizaki-prijs in 1967, de tweedelige roman *De vloed reikt tot aan mijn ziel* met de Noma-prijs in 1973, de roman *Ontwaak, nieuwe mens!* met de literaire Osaragi-prijs in 1983. Als produktief, veelzijdig en geruchtmakend auteur haalt Oë in zijn land vaak de krantekoppen. Toen hem voor het Internationale P.E.N.-Congres gevraagd werd hoe hij zich erop voorbereidde, antwoordde hij bij voorbeeld: 'Om het P.E.N.-Congres in zo goed mogelijke conditie door te komen, zwem ik elke dag tweeduizend meter.' Andere kranten verkeerden in de veronderstelling dat hij van de Zweedse Akademie een uitnodiging had aanvaard in verband met een op handen zijnde nominatie voor de Nobelprijs.

Dit interview vond plaats op 3 augustus 1984. Aan de hemel stond een fel brandende zon en over het gigantische Tokio hing ook deze dag de bekende zwoele lucht. De politiek links geëngageerde Oë was druk bezig met de voorbereidingen voor de herdenking van de Atoombom op Hiroshima op 5 augustus. De Hiroshima-kwestie en Oë zijn namelijk onafscheidelijk. Ondanks alle drukte had hij toch nog tijd kunnen vinden voor een gesprek. Dat de Nederlandse vertaling van zijn omvangrijke roman *Voetballen in 1860* volgend jaar bij Meulenhoff wordt verwacht, vormde daartoe min of meer de aanleiding. Een gesprek over hemzelf, zijn dorp, zijn zwakzinnige zoon en het keizerschap, met als uitgangspunt wat er van zijn werk reeds werd uitgebracht: de verhalenbundel *De hoogmoedige doden*, de romans *Het eigen lot, De dag dat de keizer hoffelijk mijn tranen droogt* en *De knoppen breken.*

In Een dier houden *uit de verhalenbundel* De hoogmoedige doden *hebben bepaalde zinsneden erg veel indruk op me gemaakt, bij voorbeeld: 'op vogeljacht gaan in de maannacht achter de ruige begroeiing van het zomerse steelgras; als donkere faunen tekenden de kinderen zich af tegen de avondhemel.' Wilt U iets vertellen over uw geboortedorp en over hoe U uw jeugdherinneringen in uw romans verwerkt?*

Ik ben geboren op het eiland Shikoku in West-Japan, één van de vier grote eilanden van Japan. Shikoku is verdeeld in vier provincies en ik ben geboren in de provincie Ehime. Horizontaal door het midden van het eiland Shikoku loopt het Shikoku-gebergte; dat is een zogenaamd 'bergwoudgebied'. Daar groeien allerlei soorten bomen: ceders, pijnbomen, dennebomen en zelfs cryptomeria (ook wel Japanse Cipres of Japanse Ceder genoemd). De Japanse Cipres is een boomsoort die in de noordelijke streken, dus in koude gebieden groeit. Hoewel het klimaat in de rest van het eiland Shikoku het hele jaar door mild is, is het in mijn geboortestreek tamelijk koud. Het dorp in zijn geheel telde ongeveer duizend inwoners - de gemeenschap waartoe mijn familie behoorde ongeveer tweehonderd -, maar we hadden een officieel gemeentehuis, een ziekenhuis en een brandweer. Dat betekent dat het een kleine, maar toch complete gemeenschap was. Ik ben daar in oorlogstijd

opgegroeid. Dag in dag uit bracht ik de ene helft van mijn tijd door in de wereld van de mensen en de andere helft in het woud, in de wereld van het animisme, waarin alle bomen, het gras en de rotsen een ziel hebben en kunnen praten. We hadden een eigen mythologie of een eigen folklore van ons dorp. Ik hoorde die mythologie van mijn grootmoeder en mijn moeder, en werd er ongemerkt door beïnvloed. Bovendien had ik geen speelgoed. Ik speelde in de omgeving, te midden van het animisme: in het woud joeg ik de bosdiertjes achterna, ik ging op vogeljacht en ik ving visjes in de bergrivier. Aan het eind van de Tweede Wereldoorlog was ik tien jaar. Ik ben in dat bergdorp gebleven en pas op mijn achttiende ging ik naar Tokio. Dat betekent dat ik bijna heel mijn tienertijd in het woud heb doorgebracht. En toen ben ik begonnen met het schrijven van proza. Bij het schrijven van *Een dier houden* en *De knoppen breken* dacht ik met stelligheid dat mijn literatuur onder westerse invloed stond. Ik had het gevoel dat ik mijn eigen ervaringen vertelde door gebruik te maken van woorden van de westerse literatuur, dat wil zeggen met behulp van de woorden van de vertaalde westerse literatuur. Daardoor kwam het niet bij me op dat ik overeen echt, authentiek dorp vertelde en dacht ik dat mijn eigen woud en mijn eigen rivier volkomen verschilden van wat ik in mijn romans beschreef. Maar wanneer ik er nu goed over nadenk, besef ik dat het dorp, dat in *Een dier houden, De knoppen breken* en *Voetballen in 1860* werd beschreven, toch een weerspiegeling is van mijn eigen authentieke dorp. Ongeveer twintig jaar na *Een dier houden* heb ik de roman *Het eigentijdse spel* (1979, uitgeverij Shinchõsha) geschreven en nu ben ik bezig met het vervolg daarop. In die roman volg ik voor de beschrijving van mijn dorp een nieuwe aanpak. Daarmee bedoel ik dat het een nieuw, een bewust gecreëerd dorp is. Het is ook een dorp dat voldoet aan een zuivere, bewust overdachte omschrijving.

Kenzaburo Oë, foto Meulenhoff.

Een dorp hoeft dus niet noodzakelijkerwijs het dorp te zijn waarin U bent opgegroeid?

Nee, er wordt bij voorbeeld een mythische of een folkloristische nadruk op het dorp gelegd, of er wordt een politieke betekenis aan gegeven, enzovoorts. Maar toch denk ik dat ook in mijn jeugdwerken mijn eigen ervaringen en mijn dorp, zoals ik dat ervaren heb, als mijn basisvorm aanwezig zijn. En dat vind ik het belangrijkste. In dit verband moet ik vaak aan Mircea Eliade denken. Hij is godsdiensthistoricus en mytholoog. Hij woont nu in Amerika, maar hij komt uit Boekarest. Eliade zegt dat zijn persoonlijke mythische basisvorm te vinden is in de

stad Boekarest waar hij zijn jeugd heeft doorgebracht. Met andere woorden, de basisvorm van een mythische stad is te vinden in de plaats waar men zijn jeugd heeft doorgebracht. Ik geloof dat mijn geboortedorp voor mij een mythisch basispatroon vormt.

Dat U zulke mooie herinneringen hebt aan uw jeugd in dat bergdorp, lijkt me een gunstige speling van het lot, vindt U ook niet?

Dat vind ik ook. Wanneer je het daarover hebt, dan is het boek *1984* van George Orwell dit jaar wel zeer actueel. Ik houd erg veel van zijn *Essays*. In één van die essays onderscheidt hij twee soorten patriottisme, namelijk een zogenaamd 'gezond' patriottisme en een gevaarlijk patriottisme. Een voorbeeld van het patriottisme dat George Orwell beschreef, is dit: de appelwijn die ze in je eigen dorp maken, is de lekkerste van de hele wereld of van heel Engeland; dat is trots op je eigen appelwijn uit je eigen dorp. Er is echter een heel ander soort patriottisme, dat ook wel exclusivisme of nationalisme wordt genoemd. Daarbij denk je dat je eigen land beter is dan alle andere landen. In naam van het nationalisme worden mensen opgeroepen voor het oorlogsfront. Ook de Olympische Spelen zijn er een goed voorbeeld van.

Het ware patriottisme bestaat volgens Orwell hierin dat er in de bedding van ons eigen dagelijkse bestaan een schat van dingen ligt, dat we daar erg trots op kunnen zijn en dat die dingen wanneer we aan ze denken, ons bemoedigen en ons leven verrijken. Op dat soort gevoelens is het patriottisme volgens Orwell gebaseerd. Ik ben het helemaal met Orwell eens. Hoewel het in andermans ogen misschien een heel klein, waardeloos dorpje is, ligt in mijn geboortedorp de bron van mijn persoonlijke mythische mystiek. Toen ik tegen de veertig liep, ben ik gaan beseffen dat het voor mij van groot belang is dat ik mijn bergdorp heb.

U gebruikt in uw romans voor de eerste persoon het woord 'boku' in plaats van het gangbare woord 'watakushi'. Beide woorden betekenen in het Nederlands 'ik'.

Ik geloof dat ik dit gebruik van de eerste persoon heb uitgevonden. Het woord 'boku' voor 'ik' was oorspronkelijk niet al te elegant taalgebruik. In de Meiji-periode (1868-1911) zeiden ze 'watakushi' en 'boku' was eigenlijk een studentenwoord. Het woord 'boku' is afkomstig van 'meshitsukai' of'shimobe' en dat betekent 'bediende'. Bovendien is het niet erg gebruikelijk in schrijftaal, in spreektaal daarentegen wel. Maar ik bedacht me toen dat ik door voor de eerste persoon gebruik te maken van 'boku' een bepaald soort proza zou kunnen scheppen. Aanvankelijk ging het volkomen moeiteloos, maar het gebruik van 'boku' bleek bepalend voor de zinsbouw, want ook de aard van de geestesgesteldheid van de hoofdpersoon uit een roman, de verteller van de roman, wordt er namelijk door bepaald. Ik denk dat ik erin ben geslaagd om als verteller van mijn roman een personage met een flexibele geestesgesteldheid, een jeugdig iemand te scheppen.

Men kan misschien zeggen dat de Japanse literatuur een beetje veranderd is, doordat ik 'boku' ook in de schrijftaal heb toegepast. Tegenwoordig zijn er veel schrijvers die hun proza schrijven met 'boku'.

In zijn boekbespreking van De knoppen breken *(Vrij Nederland, 18 juni 1983, p.5) zegt Aad Nuis: 'In Camus'* La Peste *worden epidemie en isolering gebruikt op een enigszins vergelijkbare manier. (...),* Lord of the Flies *van William Golding, waarin eveneens (...). (...). Oë's uitwerking van het thema is heel anders en heel overtuigend. Het Japanse bergdorp is beschreven met de kracht van een nostalgie (...); het boek heeft daardoor stevige wortels in een gedetailleerde werkelijkheid. U heeft in een essay geschreven: 'Mijn voorkeursthema is altijd geweest het beschrijven van een*

toestand waarin mensen in een afgesloten ruimte zitten.' Het decor voor dat thema hoeft niet per se een bergdorp te zijn. Het kan ook in een vliegtuig. Waarom kiest U als decor voor uw romans vaak een bergdorp? Proza dat ik heb geschreven toen ik jong was, vind ik vaak interessant, wanneer ik het op latere leeftijd herlees. Maar essays, die ik in mijn jeugd heb geschreven, vind ik later erg eenzijdig: ik bedoel dat ik van een bepaald onderwerp heel andere, verschillende aspecten had moeten belichten. Het is wel waar dat ik een voorkeur had voor het beschrijven van 'mensen die in een afgesloten ruimte zitten', maar ik beschouwde die afgesloten situatie alleen in haar negatieve betekenis. Aanvankelijk dacht ik dat een dorp waaruit de volwassenen waren weggevlucht, een zeer angstaanjagende, afgesloten negatieve plaats was. Maar naarmate ik met het schrijven van die door U genoemde roman vorderde, ontdekte ik al meer positieve aspecten: in dat kleine dorp is een groot, wijds heelal aanwezig. Dat die wijdsheid van het heelal ook in hun dorp bestaat, dat is waar de jongens in *De knoppen breken* achter komen. Het zijn niet alleen de jongens die dat geleidelijk aan hebben ontdekt, maar ook ikzelf, de auteur, heb dat ontdekt. In *De knoppen breken* heb ik een kleine ruimte geschapen als negatieve voorwaarde. In dat opzicht had het ook een gevangenis of een vliegtuig kunnen zijn. Maar omdat ik een bergdorp als decor had gekozen, is er in die roman uitgekomen dat het de wereld van de volwassenen is die een afgesloten ruimte vormt, terwijl de wereld van ons, van de jongens, juist heel vrij is. Ik denk dat ik toen voor het eerst mijn basis heb gevonden. En op die basis bouw ik nog steeds voort.

Uw constructie van *'mijn broer en ik' uit* Een dier houden *wordt voortgezet in* De knoppen breken en Voetballen in 1860. *Wat is de functie van die constructie?*
Zowel de oudere broer (de ik-figuur) als de jongere broer (mijn broer-figuur) zijn een deel van mijn alter ego. Wanneer ik als auteur over de ik-figuur ga schrijven, is de ik-figuur in de roman mijzelf in de functie van persoon die ziet en vertelt. En degene die wordt gezien en besproken is in de roman mijn broer-figuur; ik denk dat de rollen op die manier verdeeld zijn. Ik denk dat ikzelf de eigenschappen van mijn broer-figuur bezit: in de rol van mijn broer-figuur ben ik kwetsbaar, roekeloos en neem ik soms grote risico's. Die eigenschappen hebben te maken met mijn belangstelling op politiek vlak. Ik plaats mijn broer-figuur aan de andere kant van degenen die worden geregeerd door de macht, met andere woorden, aan de kant van het gewone volk.

In De knoppen breken *komt homosexualiteit voor. In Nederland meent men dat er in Japan op homosexualiteit als onderwerp een soort taboe rust. Over dit onderwerp zijn de meningen met name verdeeld met betrekking tot de overleden schrijver Yukio Mishima. Kunt U iets vertellen over de Japanse literatuur rond homosexualiteit?*
In de eerste plaats is Japan rijk aan literatuur rond homosexualiteit, beter uitgedrukt, rond de liefdesverhoudingen tussen jongens, de knapenliefde waar Plato en Sokrates een voorkeur voor hadden. Naar verhouding hebben wij vrij veel van dat soort literatuur. De romans van Saikaku Ihara (1642-1693) behoren er bij voorbeeld toe, en ook de vertellingen van de 'bushi', de klasse der krijgsheren, uit de feodale middeleeuwen. Ik denk dat men twee soorten homosexualiteit kan onderscheiden: de ene is de gesloten, de andere de open homosexualiteit; zo kan je ze noemen. Open homosexualiteit houdt in dat jongens onderling een diep gevoel van liefde koesteren en dat dit feit beiden op intellectueel gebied aanmoedigt, dat wil zeggen dat één van hen de rol van leraar speelt en de ander de rol van leerling. Dergelijke gevallen heb ik vaak in mijn literatuur verwerkt. Gesloten homosexualiteit betekent daarentegen iets anders. In hun jeugd kennen jongens de jongensliefde, maar op een gegeven moment ontluiken er bij hen gevoelens van liefde voor het andere geslacht. In dat stadium zijn er jongens die zich daartegen verzetten en niet

in de liefde voor het andere geslacht op willen gaan. Die wilden zich geheel en al opsluiten in de liefde voor het eigen geslacht.

Ik denk dat Yukio Mishima zelf voor die laatstgenoemde situatie heeft gekozen, dat hij dus zeer bewust voor het homosexueel zijn heeft gekozen, net als André Gide en Jean Cocteau. Als zodanig heeft hij ook geschreven.

Omdat ik nooit voor het homosexueel zijn heb gekozen, heb ik, wat mij betreft, niets met die gesloten homosexualiteit te maken. Ondanks het feit dat mijn werk altijd homosexuele ondertonen bevat, wordt het naar mijn mening in het Japanse culturele klimaat geaccepteerd, omdat het gaat om gevoelens van open homosexualiteit.

Ik wilde het nu hebben over Het eigen lot *en citeer dan weer uit*

de boekbespreking van Aad Nuis in Vrij Nederland: 'Een Japanse lezer die een Nederlandse roman zou lezen rond de thema's abortus en euthanasie zonder de controversen in onze samenleving over die zaken op zijn duimpje te kennen, zou de grote lijn wel kunnen volgen maar veel van de kenmerkende bijzonderheden missen omdat hij niet kan nagaan in hoeverre de personages zich in hun handelen en denken afzetten tegen of aansluiten bij bepaalde maatschappelijke opvattingen.'

Hoe ziet U de relatie tussen het morele dilemma als literair thema en de maatschappelijke opvattingen rond dat thema die immers van land tot land verschillen?

Ik denk dat ik het helemaal met de woorden van die criticus eens ben. Er is iets dat ik me nog heel goed herinner. Toen ik nog een kind was, was er een vroedvrouw bij de buren geweest. Uit de sfeer maakte ik op dat er een abortus plaats had gevonden. Ik hield er een gevoel van walging aan over. Dat was vlak na de oorlog.

In Japan is abortus toegestaan. Ik denk dat de zaak van de abortus diep in de Japanse culturele bodem is geworteld. In Amerika is abortus verboden. Dat feit houdt nauw verband met het christendom. In Japan hebben wij eigenlijk niets dat eenzelfde rol speelt als het christendom in Amerika. Ik denk dat er in het boeddhisme een houding zit waarbij abortus op zichzelf wel als een verdrietige zaak wordt beschouwd, maar waarbij het toch wordt aanvaard. Mizugo-jidõ is daar een voorbeeld van. Mizugo betekent pasgeboren kind en Jidõ stenen beeltenis van een beschermgod voor gestorven kinderen. Dat bewijst immers dat abortus aanvaard wordt en dat het voor de goede orde geregeld is, namelijk doordat de ziel van het ongeboren kind in zo'n stenen beeltenis terugkomt. Ik denk niet dat Japanners ten aanzien van abortus een besef van zonde kennen, want dat betekent immers zonde tegen het eeuwige leven, het leven van God of het leven dat door Christus gegeven is. Als dat besef van zonde in Japan bestond, dan denk ik dat mijn roman *Het eigen lot* zich met grotere kracht verzet had tegen het gedrag van de hoofdpersoon. Ik heb die roman niet met die beweegreden geschreven. De argwaan van die criticus vind ik volkomen terecht.

Ligt het soms aan het verschil in maatschappelijke structuur? Om die reden wordt het een persoonlijke problematiek. Of iemand al dan niet het leven van een kind wil redden, ligt in zijn persoonlijke beslissing. En daar komt nog een andere factor bij. Omdat ik op de universiteit het werk van Sartre had leren kennen, ben ik existentialist geworden. Ik heb dat existentialisme kennelijk behouden. In mijn feitelijke leven heb ik, in de tijd dat ik *Het eigen lot* schreef, besloten met mijn zwakzinnige zoon verder te leven. Ik denk dat ik mijzelf in mijn meest recente roman, *Ontwaak, nieuwe mens!* (1983, Kõdansha, Tokio) heel duidelijk en goed tot uitdrukking heb gebracht. Ik ben ervan overtuigd dat mijn maatschappelijke, menselijke en algemene opvatting ten aanzien van de wereld volledig zijn veranderd doordat ik al meer dan twintig jaar samenleef met mijn zwakzinnige zoon.

In Het eigen lot *is de vriendin van de hoofdpersoon, Himiko, een moderne, eigentijdse vrouw. Toch is zij de hoofdpersoon geheel en al toegewijd. Ze doet alles voor hem en gaat zelfs, als dat nodig blijkt, met hem naar bed. Wilem Kuipers, literair criticus van de Volkskrant, vroeg zich af of zij een typisch Japanse vrouw is. Wilt U hierover uw mening geven?*

Sommige critici in Japan zeggen dat het beeld dat Oë van vrouwen schept het beeld is van uiterst moderne Japanse vrouwen, maar dat ze mannen toch blindelings aanvaarden en bovendien in alle opzichten lief zijn. Het is waar dat ik in mijn feitelijke leven een vriendin van dat type heb gehad. Maar toch heb ik eerder het beeld van

een ideale vrouw in mijn gedachte: zij is een vervangster van de moeder, ze begrijpt je volkomen, ze bindt je niet en is in alle opzichten lief. Je kan niet zeggen dat het geen typisch Japanse vrouw is. Ik denk dat er wel een dergelijk type Japanse vrouw bestaat. Wat ik interessant vind, is dat ik zo'n personage in mijn roman nu juist heb neergezet en uitgewerkt als Amerikaanse vrouw. Dat is de reden waarom ik denk dat het duidelijk míjn beeld van de ideale vrouw is.

Kunt U in verband met De dag dat de keizer hoffelijk mijn tranen droogt *iets vertellen over het huidige keizerschap?*

Alles wat ik over dat onderwerp te zeggen heb, is neergelegd in mijn roman *Het eigentijdse spel. Het komt op het volgende neer. In een kleine gemeenschap, zoals wordt beschreven in De knoppen breken*, in zo'n klein dorpje dus heeft men zijn eigen dorpsmythes en zijn eigen politieke onlusten. Op die manier functioneert dat kleine dorpje bijna net zoals een groot rijk. Dat heb ik uiteengezet in *Het eigentijdse spel*. Dat model vindt U eveneens in *De knoppen breken* en in *Voetballen in 1860*. Dat betekent met name dat ik me voortdurend heb beziggehouden met aspecten van de Japanse mythologie die niet in overeenstemming zijn te brengen met de mythe van het keizerschap, dat wil zeggen die geheel los staan van de mythe van het keizerschap, kortom met de provinciale dorpsmythes met betrekking tot de eigen bevolking. Ik denk dat die volksmythes of folklore als een rode draad door *De knoppen breken, voeballen in 1860* en *Het eigentijdse spel* heen lopen. Ik beschouw die volksmythes, de mythes van ieder klein dorpje, voor zover ze niet de mythe van het keizerschap betreffen, als het voorwerp van mijn literaire werk. En ik denk ook dat ze een heel goed kenmerk van de naoorlogse Japanse cultuur vormen, namelijk het kenmerk van de democratie. Maar nu is de cultuur van het keizerschap in Japan opnieuw in het middelpunt gekomen. ‘Japan als nummer één met zijne hoogheid de keizer voorop.’ Vanuit die slogan, vanuit die gedachte stelt Japan zich bij voorbeeld op tegenover Korea, gedraagt Japan zich tegenover de andere Aziatische landen en met die hoogmoedige houding behandelt het bij voorbeeld de Filippijnen. Het is niets anders dan de negatieve keerzijde van het minderwaardigheidscomplex der Japanners tegen Europa. Aan de ene kant heeft men in Japan de technologie, aan de andere kant de keizer. Wanneer er wordt gevraagd: ‘Heeft Japan dan niets anders dan die technologische beschaving?’ dan wordt er geantwoord: ‘We hebben ook nog de cultuur van het keizerschap!’ Zo treurig is het met ons Japanners gesteld!

Misschien heeft het voor de Nederlanders een heel andere betekenis, maar toen ik een Nederlandse prinses op de televisie zag deelnemen aan een protestmars tegen de plaatsing van kruisraketten, was ik diep onder de indruk. Zoiets zal in Japan nooit voorkomen.

Het keizerschap is een problematiek die diep in de culturele bodem van Japan is geworteld. Met de bedoeling het centrale gezag van de keizer te herstellen, heeft Yukio Mishima de dood gekozen. Ik neem echter de tegenovergestelde positie in.

Hoelang heeft U gedaan over het schrijven van de vierhonderd bladzijden tellende roman Voetballen in 1860? *(zie voor een samenvatting BZZLLETIN, no 97, 1982).*

Ik geloof niet dat ik er erg lang over gedaan heb. Als je jong bent, heb je heel veel tijd nodig voor de voorbereiding. Maar als je eenmaal met het schrijven zelf begint, gaat het erg snel. Met het schrijven ben ik een heel jaar bezig geweest. Twee jaar voor de voorbereiding en toen een jaar voor het schrijven. Alles bij elkaar heeft het zo'n drie jaar in beslag genomen. Tijdens de voorbereidingen voor die roman overwoog ik verschillende schrijfstijlen. Telkens creëerde ik nieuwe manieren van schrijven en daarom is het eerste hoofdstuk heel erg moeilijk geworden. Dat kwam doordat ik toen onderzoekend en experimenteel bezig was. Na het eerste hoofdstuk wordt de schrijfstijl heel gewoon.

U heeft over Voetballen in 1860 *gezegd: 'Ik wil me aansluiten bij de "stemloze stemmen" en ten aanzien van hedendaagse stromingen nadenken over de psychische reacties.' Wat zijn die 'stemloze stemmen' eigenlijk?*

Daarmee bedoel ik 'de stemmen van het gewone volk op het platteland'. In de tijd van het protest tegen het Amerikaans-Japanse Veiligheidsverdrag van 1960 was dat een populaire slagzin.

Wat is het belangrijkste thema van Voetballen in 1860?

Uiteindelijk gaat het om de kwestie van het dorp. Ik bedoel: in het dorp is tevens een soort microcosmos aanwezig. Wie in die dorpsmicrocosmos in zijn jeugd een vrij en gelukkig leven leidde, wordt in zijn latere leven volkomen kapotgemaakt. Die vernietiging is ook een teken voor de vernietiging van Japan door de modernisering. Het personage van mjn broer-figuur keert naar zijn geboortedorp terug om er te herstellen of om over

zichzelf op te scheppen. Daartoe voert hij een soort act op, dat wil zeggen hij speelt een toneelstuk of een opstand. De jongere broer van de hoofdpersoon slaagt daar niet in. En na die ervaring gaat de hoofdpersoon zijn leven in een nieuwe richting voortzetten. Kortom, enerzijds het begin van de modernisering van Japan in de zestiger jaren van de vorige eeuw met de Meiji-Restauratie (1868) waarbij de Japanners met de problematiek geconfronteerd werden, en anderzijds de problematiek waarmee de Japanners werden geconfronteerd in de zestiger jaren van de twintigste eeuw, honderd jaar later dus. Ik wilde die twee parallel lopende gebeurtenissen door middel van een folkloristische draad met elkaar verbinden. Ik geloof dat dat het thema van die roman is.

Ik vind het een fascinerende roman. Hoe vindt U hem zelf? Als roman die ik in mijn vroege dertiger jaren geschreven heb, vind ik hem zeer goed geslaagd. Er zijn minder geslaagde gedeeltes, maar ik denk dat mijn levenshouding en mijn levens-gevoel er zeer concreet in tot uitdrukking zijn gebracht. Met andere woorden, de gevoelens, de emoties en de opvattingen van jonge mensen van destijds worden er heel goed in weergegeven.

De hoofdpersoon en zijn broer hebben een zeer bijzondere familienaam. Kan ik die ook in de gewone betekenis van 'Nedokoro' lezen?

Ja, 'Nedokoro', dat is goed. 'Nedokoro' is een woord uit Okinawa. In Okinawa spreken ze het uit als 'Nendokurũ', dat wil zeggen 'de plaats waar zich de wortel van de stam bevindt'. 'Nendokurũ' betekent met andere woorden 'het hart van een kleine gemeenschap'. Daarom heb ik dat woord gekozen als familienaam. Ik was toen al bezig met het doen van onderzoek naar de namen uit Okinawa.

Kan men naar aanleiding van Voetballen in 1860 *spreken van een klaaglied over de levenswijze van de voorgestelde romanfiguren en, breder opgevat, van alle Japanners die de wortels van hun stam hebben verloren?*

Ik denk dat men eerder kan spreken van een 'nog één keer de oorspronkelijke toestand herstellen' dan van een klaaglied. 'Nedokoro', de wortel van de stam, dat betekent immers de eigen identiteit. En die wortel van de stam, die eigen identiteit wilde ik nog één keer in zijn oorspronkelijke toestand herstellen. Dat was althans waar de hoofdpersoon in de roman naar streefde. Dus niet alleen een klaaglied, maar een klaaglied plus de voortzetting ervan.

Er is vaak sprake van het dorp van uw weemoed. Hebt U daar een speciale omschrijving voor?

'Dorp van mijn weemoed', dat is misschien een beetje overdreven uitgedrukt. Wanneer ik aan een dorp denk, dan denk ik tegelijkertijd aan een groot geheel, aan de totaliteit van de kosmos bij voorbeeld. Ik heb onder andere de invloed ondergaan van de culturele antropologie. Terwijl ik door middel van verschillende wetenschappen de mythes bestudeer, komt zo geleidelijk aan de reconstructie van mijn eigen dorpt tot stand. Dingen die tot op dat moment onbegrijpelijk waren gebleven, worden dan zeer duidelijk. Over Nederland gesproken, ik denk dat men in Nederland een sterke invloed heeft ondergaan van de sociale antropologie. Dr. Cornelis Ouwehand (die tevens de bekende vertaler is van de Kawabata-literatuur) is toch een Nederlands cultureel antropoloog? Ook in Japan heeft hij verschillende antropologische studies gepubliceerd. De culturele antropologie heeft in Japan trouwens nogal wat invloed van Nederlandse antropologen ondergaan. Nederlandse antropologen hebben in Indonesië wetenschappelijk onderzoek verricht, onder andere op het eiland Bali,

en dat onderzoek heeft invloed gehad op Japanse antropologen. Ook ik heb de invloed van Dr. Ouwehand ondergaan. Daarom denk ik dat ik, uitgaande van de Europese culturele antropologie, mijn eigen dorp nog eens met andere ogen heb geobserveerd. En daarna heb ik het dorp van mijn weemoed gereconstrueerd. Net zoals ze in Polen het in puin gelegde Warschau hebben herbouwd, zo heb ook ik getracht mijn verloren gegane dorp in mijn imaginaire wereld te reconstrueren in de vorm van een ander nieuw dorp. En ik geloof dat dat mijn literaire drijfveer is geworden.

U heeft een aantal romans geschreven met als basisstructuur 'het zwakzinnige kind en zijn vader'. Waarom? Wilt U iets vertellen over uw laatste roman, Ontwaak, nieuwe mens! *(1983, Kõdansha, Tokio), in Japan de literaire sensatie van het jaar 1983. Ik vind het een onroerende roman die ik in de toekomst graag in het Nederlands zou willen vertalen.*

Een aantal van mijn romans zijn helemaal gebaseerd op mijn persoonlijke ervaringen. En de vorig jaar uitgekomen roman, *Ontwaak, nieuwe mens!*, is daarvan de conclusie. Ik ben ervan overtuigd dat ik door samen te leven met mijn geestelijk gehandicapte zoon een soort fundament onder mijn leven heb kunnen leggen. In mijn imaginaire wereld speelt mijn eigen dorp de rol van hét dorp en in mijn feitelijke leven is het mijn realiteit dat ik leef met mijn zwakzinnige kind. Wat houden die twee punten in? Na de oorlog heeft Japan zich door zijn enorme economische groei schrikbarend snel ontwikkeld tot een technologische maatschappij. Tegenover die technologische, industriële maatschappij staat, geografisch gezien, het beeld van het dorp. In die technologische maatschappij met zijn stormachtige vooruitgang is er een, vanuit menselijk standpunt bezien, sociaal zwakke groepering van gehandicapte mensen die niet zonder welzijnszorg kunnen. En die sociaal zwakke groepering is uit die technologische maatschappij weggeduwd. Daarom plaats ik een dorpje of een provinciaal stadje, dat van die technologische maatschappij is afgesloten, in het middelpunt. Verder draag ik in mijn feitelijke leven de verantwoordelijkheid voor de gehandicapte mens die van de vooruitgang van de technologische maatschappij is verstoken. Voordat ik die roman, *Ontwaak, nieuwe mens!*, schreef, besefte ik dat eigenlijk allemaal niet zo.

En daar komt nog iets bij. Er is een bepaald soort unieke, zuivere schoonheid die men alleen aantreft bij geestelijk gehandicapte mensen. Die schoonheid heb ik zo concreet mogelijk beschreven. Wanneer ik de zuivere schoonheid van mijn zoon gadesloeg en optekende, had ik bovendien een soort gevoel van 'er is het verloren gegane dorp van mijn weemoed en één van de bewoners van dat dorp van mijn weemoed is mijn zoon.'

De titel De vloed reikt tot aan mijn ziel *(1973, shinchõsha, Tokio) heeft U aan het Oude Testament ontleend. Kan men naar aanleiding van uw ontmoeting met het Oude Testament zeggen dat U daar een bewuste interesse in had?*

Ik heb nog altijd een zeer grote belangstelling voor het Oude Testament, het Oude Testament als verzameling mythische verhalen of als mythische wereld. Mijn belangstelling gaat uit naar de mythologische, taalkundige en artistieke facetten van de bijbel. Mijn belangstelling ligt zeer dicht bij die van de Canadese wetenschapper Northrop Frye. Hij heeft een boek geschreven over mythologische bijbelanalyse. Ik had dus de gedachte dat die mythische wereld van het Oude Testament in verband kon worden gebracht met de folklore van een dorp, en daar heb ik tot dusver aan gewerkt. En met de roman *Ontwaak, nieuwe mens!* is daar het begrip 'vergeving van onze zonden door Jezus Christus' bijgekomen.

Kunt U nog iets vertellen over wat U nu wilt doen, over uw nieuwe koers en uw toekomstplannen?

Naast literair proza heb ik ook een groot aantal essays geschreven, onder andere de *Brieven uit Hiroshima*. Ik had het gevoel dat mijn essayistische uitlatingen over de maatschappij wat hun aard betreft steeds dichter bij mijn proza kwamen. Maar als ik er nu goed over nadenk, dan bleven het toch twee evenwijdige lijnen. Maar nu zijn de wereld van het proza en die van de essays, bij voorbeeld over het protest tegen de kernbewapening, één geworden. En dat bechouw ik als mijn nieuwe maatstaf. Mijn naar buiten gerichte koers ten opzichte van de maatschappij en de koers van mijn innerlijk, namelijk de koers van mijn proza, zijn bijeengekomen, zoals blijkt uit de romans *De vrouwen die naar de regenboom luisteren* (1982, Shinchõsha, Tokio) en *Ontwaak, nieuwe mens!* In dat opzicht denk ik dat ik in een nieuw tijdperk van mijn werk ben binnengetreden.

(Vertaald uit het Japans door Noriko de Vroomen en Frans Montens)

Jan Kostwinder
Witte plekken

De vraag

Het woordenboek waarmee mijn vader
op zijn sterfbed ieder raadsel
dood kon slaan, valt-
in mijn handen, uit elkaar.

Over de vloer liggen letters
verspreid. Voordat ze door een gat
verdwijnen in de grond, grijp
ik er negen bij de staart,

en leg ze in een vraag.

Avondval

Hij zat daar, op die bank. Nog steeds
leek zijn been geworteld in de aarde,
maar toch was ik bang: er trok
een geur van afscheid in het huis.

Met zijn vingers schreef hij tekens
in de lucht. Het werden letters.
Er stond: week geraamte, beendergruis
- tot de deur werd opengerukt.

Een voet boven de drempel.
Het is moeder. Het is tijd.
Ik moet naar bed.

Zonder graven

Men mag hier niet lopen,
de bodem is een kleurloos vlies.
De grond gaat zonder graven
onder ieders voeten open.

Wit welt het veendras uit.
Het stroomt door voren
in het landschap naar de vlegel.
Geen korenaar blijft onbespat.

Veenbrand

De dieren van het veld waren gevlucht:

het turfland stond in lichterlaaie.
Het duurde dagen voordat de mannen
het vuur hadden geblust. Geblust?

Die keer bij moeder achterop de fiets,
tussen melkman en kerkhof. De vlammen
sloegen uit de weilanden, brandende vingers
hebben toen mijn ogen dichtgedrukt.

Kruimels brood

Ik strooide kruimels brood
op de vensterbank. Zwermen
vogels. Een enkele spreeuw
tussen de zilvermeeuwen.
Ik sliep in,

en toen ik ontwaakte
waren de mussen het raam
binnengevlogen. Ze aten
van mijn bord en het witte
laken dat mij toedekte.

Victor Vroomkoning
Gedichten

Vonnis

Hoe vaak moet ik nog dood
beleven? Hoe naaster hij mij komt,
hoe dieper ik onteigend raak.

Neem mijn tante. Bij haar tombe
rouwde ik als niemand van haar bloed.
Of de buurman. Na wiens overgang
ik thuis niet meer te harden was.

Laat staan ouders. Voor ze sterven
gaan ze al door merg en been.
Steeds minder weet ik raad
met hun verlies dat groter wordt
naarmate ze het leven houden.

Ik zou me onafzienbaar leed
besparen door hen voor te gaan,
maar eigen dood vrees ik het meest.

Visioen

Droomverloren ging ik door de nacht.
In de kamer van mijn ouders kwam ik
tot mijzelf. Onder bundels maanlicht
lagen zij er stralend bij.

Zonder bril naderde mijn vader
de jongeman die boven hem
met moeder aan het trouwen was.

Zijn vingers haakten in haar net
van ongebonden haren. Rond haar mond
spraken plooien van gedroomd geluk.
Rimpels had ze uit haar hoofd gelegd.

Zij verjongden waar ik bij was
tot voorouderlijke geliefden.
Aan hun voeten sliep ik verder.

Onderweg

Wij waren Bergen al voorbij.
Het linnen dak was van de warmte
opgestroopt. Ik lag languit,
mijn hoofd in moeders plooien.

Vader reed, geloof ik, op de sterren.
Na een bocht of wat was hij verdwaald
zei hij. De maan liet doorschemeren
dat we midden in de duinen stonden.

Zij meenden dat ik sliep.
Hoor je de zee? vroeg hij.
Zij schoof mij uit haar schoot.

Heb ik ooit meer droom geput
uit wat mij werd verzwegen?

Vloed

Waar het meeuwen sneeuwde
moest mijn moeder zijn.
Onder geleide van de vogels
maakte zij zich voort.

tot waar zij vader ver genoeg
ontlopen was, die over onze hoofden
heen haar god dacht te trotseren.

Bij tweedracht koos zij voor de Enige
die, moesten wij geloven, in het dood-
stil water van haar bekken
ooit beweging had gebracht.

Op het duin staand, kon ik
haar nog volgen: wijkend
baken aan de vloedlijn.

Ivo Kievenaar
Gedichten

Ongeschonden

Ik loop door staten waar je met tweeën loopt,
wat ik ook doe. Maar Ik deel mezelf met niemand
die ik niet ken van de andere kant, die zijde
die mij als ambassadeur hierheen gezonden heeft.

Zonder vaste taak wissel ik af wat vast staat:
ik ben niet alleen, er zijn er twee. Weg en terug
stuur ik mezelf en zo zie ik al het zichtbare:
ik ben niet alleen, er zijn er twee, heen en terug.

Van ambassadeur tot balling is het in moeilijkheden,
dan ben ik gescheiden zonder ooit gebonden te zijn.
Een ontbonden verlangen dat al nooit gestuurd werd.
We zijn niet alleen, we zijn één, nu en ooit.'

denk ik dan tegen beter weten in. Geen gezin van
leugens dat mijn vaste taak ouderloos maakt.
Of toch, altijd alleen maar kind, kinderen:
we waren niet alleen, we waren één, toen en nooit.

In memoriam Ingeborg Bachmann (†17-10-1973)

Oranje mama

Ik ben ziek als ik aan kleurenblindheid lijd,
heb pijn als men zegt dat hij geel is, de zon.
De dokter, mijn geest, vertelt me dit altijd,
of nee, bevestigt dat hij soms mijn ogen won.

Maar dat is dus voorbij, ik ben weer beter,
kijk weer naar het licht en zie het oranje.
Ik bedenk, geel is niet warm, het moet heter,
of nee, ik moet niet meer leven zonder franje.

Ik versier mezelf en zoek wat bij me hoort,
een kleurig kostuum en een grijze pyama,
een zwart cadeau zonder verjaardagskoord,
of nee, zeg jij het liever, oranje mama.

Ga maar slapen, zegt ze, alles komt weer goed.
Ik sluit mijn ogen en open gaat een kleurengordijn.
Vreemd toch, nog steeds wakker door een vurige gloed,
of nee, de zon is geel, maar oranje zal hij zijn.

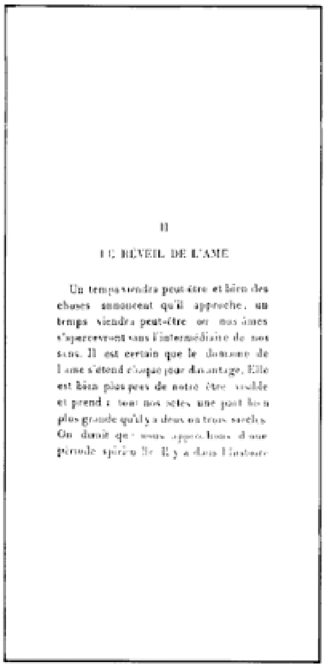
W.S. Huberts

Vestdijk en Maeterlinck
De grenslijnen uitgewist

> [...] nergens wordt zoo gefantaseerd als bij het vaststellen van invloeden!
>
> S. Vestdijk, in: *Hedendaagsch Byzantinisme*

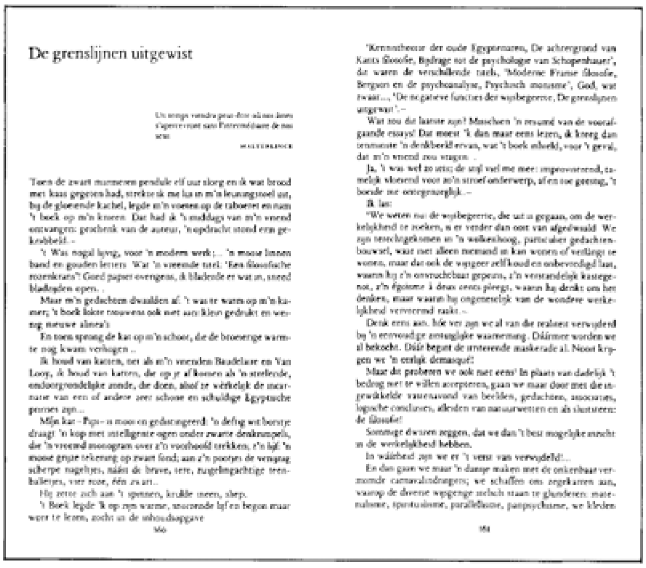
Een van de verhalen uit *Negen jeugdverhalen* (Vestdijk 1981), een door S. Vestdijk (1898-1971) samengestelde bundel die 59 jaar op publicatie heeft moeten wachten, is getiteld 'De grenslijnen uitgewist'.[1.] Ik wil aannemelijk maken dat er in dit verhaal invloed aanwijsbaar is van Maurice Maeterlinck (1862-1949).[2.] In 'De grenslijnen uitgewist' krijgt de niet bij name genoemde hoofdpersoon (ik-figuur) van zijn vriend diens boek, genaamd *Een filosofische rozenkrans*, ten geschenke. Dit boek beoogt een soort samenvatting te zijn van de moderne psychologie en filosofie. Na het boekte hebben doorgebladerd en na het laatste hoofdstuk, getiteld 'De grenslijnen uitgewist', te hebben gelezen, valt de hoofdpersoon in slaap en hij begint te dromen. In zijn droom waant hij zich in de verre toekomst waarin de profetieën van zijn vriend, zoals verwoord in diens boek, bewaarheid zijn geworden. Het menselijk contact, en met name de menselijke communicatie, vindt er rechtstreeks plaats, niet via het intermediair van de menselijke stem. Door het aanraken van de medemens wordt als het ware een verbinding gelegd en kan men in zijn ziel kijken. Wanneer men deze vaardigheid nog niet gedurende langere tijd bezit, bestaat het gevaar dat men haar ook toepast op dieren, met als lastig bijverschijnsel dat men zich net zo gaat gedragen als het dier waarmee men zojuist contact heeft gehad. Dat overkomt de hoofdpersoon. Door die schrikaanjagende ervaring ontwaakt hij uit zijn nachtmerrie.

De enige directe verwijzing naar Maeterlinck is het motto dat Vestdijk aan zijn verhaal heeft gegeven:


II

LE RÉVEIL DE L'AME

Un temps viendra peut-être et bien des choses annoncent qu'il approche, un temps viendra peut-être où nos âmes s'apercevront sans l'intermédiaire de nos sens. Il est certain que le domaine de l'ame s'étend chaque jour davantage. Elle est bien plus près de notre être visible et prend à tous nos actes une part bien plus grande qu'il y a deux ou trois siècles. On dirait que nous approchons d'une période spirituelle. Il y a dans l'histoire



De grenslijnen uitgewist

De eerste bladzijden van het essay van Maeterlinck en het verhaal van Vestdijk.

> Un temps viendra peut-être où nos âmes s'apercecevront sans l'intermédiaire de nos sens (misschien zal er een tijd komen, dat onze zielen elkaar zullen vinden zonder de bemiddeling der zintuigen).[3.]

Hoewel Vestdijk niet vertelt waar hij de uitspraak van Maeterlinck vandaan heeft, blijkt deze afkomstig te zijn uit Maeterlincks in 1896 verschenen bundel *Le trésor des humbles*. Deze bundel bevat dertien essays over velerlei zaken van filosofischmystieke aard. Het tweede essay heet ‘Le réveil de l'âme’ (‘Het ontwaken der ziel’) en het is hier dat Vestdijk zijn motto gevonden heeft. De eerste zin van Maeterlincks essay luidt:

> Un temps viendra peut-être, et bien des choses annoncent qu'il n'est pas loin, un temps viendra peut-être où nos âmes s'apercevront sans l'intermédiaire de nos sens. (Misschien zal er een tijd komen, en allerlei dingen kondigen reeds aan, dat die nadert, misschien zal er een tijd komen, dat onze zielen elkaar zullen vinden zonder de bemiddeling der zintuigen.)

Vestdijk heeft het citaat dus weliswaar onvolledig, maar verder ongewijzigd overgenomen.

Bij een nadere, nauwgezette vergelijking tussen Maeterlincks essay en Vestdijks verhaal blijkt echter al snel dat Vestdijk nog veel meer dan slechts een deel van de eerste zin aan Maeterlinck ontleend heeft. Het thema van Maeterlincks essay is de drijfveer voor Vestdijk geweest. Maeterlinck spreekt in zijn essay over een toekomstige situatie waarin de ziel een veel belangrijkere rol gaat spelen in het leven van de mens dan tot nu toe het geval geweest is. Vesdijks verhaal geeft die situatie weer.

Voor Vestdijks tekst zal ik verwijzen naar *De grenslijnen uitgewist*, terwijl ik voor Maeterlincks tekst verwijs naar de 115e editie van 1920 (deze gigantische oplaag toont aan dat Maeterlincks werk een grote bekendheid genoot in de eerste decen-

nia van de twintigste eeuw, een bekendheid die toegenomen was nadat hij in 1911 de Nobelprijs voor literatuur had gekregen). Omwille van de leesbaarheid zal ik Maeterlincks tekst in de vertaling van Maeterlinck 1911 geven.

Maeterlinck zegt op p. 29:

> Dit is zeker, dat het gebied van onze ziel met iederen dag grooter wordt.

Op p. 165 zegt Vestdijk:

> De grenslijn [tussen *psyche* en *alziel* - WSH] is niet star en onveranderlijk, neen, we zouden haar kunnen vergelijken met de scheiding tussen zee en strand: wisselend naar eb en vloed, naar windvlagen, zandbanken en kuilen. Wat we dus moeten doen, is: 't strand verbreden, de Wereldziel inpolderen!

Op p. 31 vinden wij bij Maeterlinck een verwijzing naar het oude Egypte:

> Wat wij van het oude Egypte weten, wettigt de veronderstelling, dat dit zulk een geestelijke periode doormaakte.

Bij Vestdijk vinden wij op p. 160:

> [...] ik houd van katten [...] die doen, alsof ze wèrkelijk de incarnatie van een of andere zeer schone en schuldige Egyptische prinses zijn...

Op p. 161 blijkt de titel van een van de hoofdstukken uit *Een filosofische rozenkrans*, het boek dat de hoofdpersoon van zijn vriend ten geschenke heeft gekregen, te zijn: ‘kennistheorie der oude Egyptenaren’.

Op p. 31 en 32 spreekt Maeterlinck over het Frankrijk van de 17e en 18e eeuw, volgens hem een periode die juist gekenmerkt werd door de afwezigheid van de ziel:

> Daartegenover staan gansche eeuwen [...] waarin de ziel zich niet vertoont. Zoo staat zij b.v. op grooten afstand van Griekenland en Rome, en het Frankrik der 17e en 18e eeuw.

In deze tijden ontbreekt er iets, zegt Maeterlinck:

> Men weet niet waarom, maar iets is daar afwezig [...].

Dan komt hij te preken over Racine en zegt:

> De personen van Racine worden alleen gekend door hetgeen ze zeggen; en geen enkel woord steekt de dijken der zee door.

Dit beeld van doorbrekende dijken geeft Vestdijk ook. Op p. 165 lezen wij:

> Ruimte en tijd zullen eens te nauw blijken voor de onbedwingbare geest: de dammen zullen doorgebroken worden, de grenzen, die ons van onze moeder-alziel scheiden, uitgewist!).

In Huberts 1984 heb ik uiteengezet dat Vestdijk volgens mij het verhaal zo ver in de toekomst plaatst, omdat de verschijnselen die optreden ‘niet van deze tijd en

wereld' zijn. Hij plaatst ze in het jaar 3258 omdat we dan midden in de periode van de Waterman zijn, een periode waarvan de astrologie aanneemt dat zij wordt geregeerd door het geestelijke in de mens. Vestdijk merkt hierover iets op in zijn briefwisseling met Theun de Vries (Vestdijk 1968, p. 40-41):

> [...] mijn inzichten in deze zijn eenigszins door de astrologie beïnvloed. Iedere tweeduizend jaar een nieuwe 'cultuur', - dan treedt de zon namelijk in een nieuw sterrenbeeld! - de Christelijke was de Visschen-cultuur; tegenwoordig zijn wij aan den Waterman toe (Aquarius), en het is b.v. wel aardig, dat de Waterman van alle twaalf teekens de meeste 'collectivistische' tendenzen vertoont. Het is natuurlijk maar een hoogere 'Spielerei'.

Ook Maeterlinck verwijst naar dezelfde zaken, waar hij op p. 34 en 35 zegt:

> Zou men niet zeggen, dat ze [de stem van de ziel - WSH] op het punt staat met één supreem geluid de laatste klanken van dwaling te overstemmen, waarin ze, als in een mist, nog gehuld is in de muziek; en voelde men ooit sterker dan in enkele stukken van sommige schilders uit de vreemde, het beklemmende mysterie der tegenwoordigheid van 't onaanzienlijke? En wat eindelijk de literatuur betreft, moet men nietconstateeren, dat sommige toppen verlicht worden door een schijnsel van gansch anderen aard dan ook het vreemdsoortigsten licht van vroegere literaturen? De een of andere transformatie van de stilte is nabij, en het rijk van het *positieve verhevene* dat tot nu toe heeft geheerscht, schijnt weldra te zullen eindigen.

Van de symbolist Maeterlinck zijn dit natuurlijk uitspraken die voor de hand liggen; de 'silence' verwijst ook naar de 'silence' en de'page blanche' van Mallarmé - maar dit terzijde. Voor wat betreft het verband met Vestdijk is het belangrijker om te wijzen op het door Maeterlinck gecursiveerde 'sublime positif' ('positieve verhevene'). Maeterlinck wil daarmee aangeven dat het volgens hem binnen niet al te lange tijd afgelopen zal zijn met de leidinggevende positie die het positivisme in die dagen nog bezat op het gebied van de wetenschap. Juist dit positivisme is volgens de astrologie immers het kenmerk bij uitstek van de periode van de Vissen, het sterrenbeeld dat voorafgaat aan de Waterman. Ongeveer twee jaar nadat Vestdijk *Negen jeugdverhalen* had geschreven, hield hij een lezing waarin hij sprak over de relatie tussen astrologie en cultuur (Vestdijk 1924 en 1925). De titel van deze lezing luidt: 'Astrologische beschouwingen naar aanleiding van Gustav Mahler' (hieruit blijkt tevens dat Vestdijk vanaf het prille begin van zijn muzikale interesse door Mahler geboeid is geweest). Ik zal de laatste twee zinnen in hun geheel citeren, daar ze een sterk verband vertonen met het verhaal 'De grenslijnen uitgewist'. Vestdijk:

> M.'s [Mahler, WSH] muziek is geschreven voor de toekomst, voor den komenden Watermantijd, de tegenwoordige mensch is er - haast zou ik zeggen gelukkig - nog niet aan toe. Een hóóger gemeenschapsleeven, zoowel met onze medemenschen als met den kosmos, zal ook M.'s symphonieën nader tot de menigte brengen en haar 't begrip van veel dingen geven, die verstand en wetenschap nooit kunnen benaderen.

De situatie uit 'De grenslijnen uitgewist', de situatie dus van nà het Interpsychisch Contact, is te karakteriseren als het hier genoemde 'hóóger gemeenschapsleeven'. Ook hier is dus een parallel met Maeterlinck: Vestdijk spreekt over zaken die nooit

door het verstand of de wetenschap kunnen worden benaderd, terwijl Maeterlinck het heeft over het einde van het positivisme.

Op p. 36 zegt Maeterlinck:

> Dit is zeker, dat we in het dagelijksch leven der onbeteekenendste menschen onderling een zeker geheimzinnig rapport kunnen constateeren, zekere geestelijke verschijnselen en een zekere toenadering der zielen, waarvan in andere tijden geen sprake was. [...] Hier is sprake van gebeurtenissen, van een optreden der ziel, zooals er onophoudelijk plaats grijpen ook in het meest glanslooze bestaan van zulke menschen, die allerminst denken aan hun eeuwige rechten. Hier is sprake van een psychologie van gansch anderen aard dan de gewone, die zich den schoonen naam van Psyche wederrechtelijk heeft toegeëigend, daar zij zich eigenlijk alleen bekommert om verschijnselen, die nauw samenhangen met de materie. In één woord, hier is sprake van al datgene, wat een transcendente psychologie ons zou moeten openbaren, die zich zou bezighouden met de betrekking van ziel tot ziel, met de *gevoeligheid* onzer en hare *aanwezigheid op gansch bijzondere wijze*. Deze studie, die den mensch een trap hooger zal brengen, is nog geheel in haar aanvang, en ze zal ongetwijfeld de elementaire psychologie, die tot op onze dagen gegolden heeft, geheel onmogelijk maken.

Ik heb zo uitgebreid moeten citeren omdat in dit gedeelte van Maeterlincks tekst het wezen van zijn betoog opgesloten zit. Het is juist deze essentie die Vestdijk gebruikt heeft voor zijn verhaal. De ‘rapprochement d'âmes (‘toenadering der zielen’) waarover Maeterlinck spreekt heet bij Vestdijk ‘Interpsychisch Contact’. Waat Maeterlinck spreekt over ‘des rapports directs qu'il y a d'âme entre les hommes’ (‘de betrekking van ziel tot ziel’), spreekt Vestdijk op p. 171-172 van

> [...] de ontwikkeling van 'n nieuwe psychische functie, 'n geestelijk ‘zintuig’, waardoor 't mogelijk geworden was, de zielen van andere organismen af te lezen, alsof ze 'n deel van ons zelf waren! Slechts was hiertoe nodig de hand op de huid van 'n ander individu te leggen; men voelde, bespeurde, onderging dan alle emoties, gedachten en wilsimpulsen, die tegelijkertijd in die andere ziel leefden!

Maeterlinck geeft in het eerder genoemde citaat ook aan niet veel goeds te verwachten van de psychologie van zijn tijd. Een weerklank van Maeterlincks sneer op de contemporaine psychologie vinden wij bij Vestdijk op p. 167:

> [...] 'n zéér merkwaardige profetie omtrent de psychische grenslijnen!!!
> De schrijver, overigens 'n fantastisch war-

> hoofd, heeft in z'n laatste opstel 'n zeer scherpe blik - zijns ondanks - in de toekomst geslagen.

en op p. 173:

> Die allereerste exploratie bewerkte evenwel 'n grondige schoonmaak van 't onderbewustzijn, zoals Freud - 'n soort psychische alchimist, die duizend jaar geleden de eerste zwakke pogingen in deze richting waagde - nooit gedroomd zou hebben.

Er zijn echter nog meer overeenkomsten tussen Maeterlincks essay en Vestdijks verhaal, Op p. 41-43 zegt Maeterlinck:

> Zet een gezicht als een wijze, een martelaar, een held, toch zal het oog van 't een of ander kind, dat u tegen komt, u niet met denzelfden ontoegankelijken blik begroeten, indien ge eenige verkeerde gedachte, eenig onrecht of de tranen vaneen medebroeder met u omdraagt. [...] In waarheid, het wordt moeielijk haat, nijd of verraad in onze harten verborgen te houden voor de blikken van anderen, want ook de onverschilligste zielen zijn onophoudelijk op hunne hoede. [...] Er zijn bijna geen schuilhoeken meer, en de menschen komen elkaar hoe langer zoo nader. Zij beoordeelen elkaar over de hoofden der woorden, ja zelfs der gedachten heen, want wat ze zien, zonder het te te begrijpen, ligt nog verder dan het domein der gedachten. En dat is juist een der voorname kenmerken der geestelijke perioden, waarvan ik zooeven sprak. Men voelt aan alle kanten, dat de betrekkingen van het gewone leven beginnen te veranderen, en de jongsten onder ons spreken en handelen reeds geheel anders dan de mannen der vorige generatie. Eene massa onnodige conventies, weer in de diepte, en zonder het te weten beoordeelen wij elkaar bijna allen alleen naar het onzienlijke.

Maeterlinck spreekt over de moeilijkheid om

> haat, nijd of verraad in onze harten verborgen te houden voor de blikken van anderen

Vestdijk zegt op p. 174:

> Raakt men z'n partner aan, gaat men rustig zitten, dan kan men na verloop van tijd 't gehele zieleleven, in alz'n lagen en schuilhoeken, bewuste en onderbewuste elementen, bestuderen.

Maeterlinck spreekt over de onmogelijkheid om zich voor de medemens te verstoppen wanneer hij zegt:

> Er zijn bijna geen schuilhoeken meer, en de menschen komen elkaar hoe langer zoo nader

en Vestdijk zegt op p. 174, waar hij het gebrek aan ‘refuge’ (‘schuilhoek’) bijna satirisch beschrijft:

> Dè onvolprezen weldaad echter, die de verandering ons bracht, is 't verminderen der criminaliteit!!! Er is namelijk 'n geheel leger ambtenaren

> aan 't politiekorps toegevoegd, belast met het opsporen van misdadige gedachten. [...] U kunt zich niet voorstellen, hoeveelongelofelijk geraffineerde misdaden er ontdekt en in de kiem gedood zijn!

En waar Maeterlinck tenslotte spreekt over de verandering van de zeden die op zal treden, zegt Vestdijk op p. 176:

> Die grote, forse gestalten, die bedaarde, zelfbewuste pas, de gezonde, gladde gezichten, hoe weinig herinnerden ze aan de barbaarse voorouders uit de twintigste eeuw, die altijd gehaast, loerend, voorover liepen en in zich zelf gekeerd, geniepig, naast en tegen en ondanks elkaar leefden... Hier bloeide 'n vrijmoedige, ongedwongen broederlijkheid. Af en toe zag 'k enkele paren, mannen, vrouwen, die gearmd liepen en de hand op elkaars voorhoofd hielden.

Op p. 181:

> De vrije omgang, de gelouterde zeden van die tijd lieten ongetwijfeld toe, dat vrouwen 't Interpsychisch Contact zochten met personen die haar interesseerden. -

Daar het nu wel aannemelijk kan worden geacht dat Vestdijk op zijn minst ‘Le Réveil de l'âme’ gelezen heeft, loont het de moeite om te gaan kijken of hij, in verband met zijn verhaal ‘De grenslijnen uitgewist’, gegevens van àndere essays dan alleen ‘Le réveil de l'âme’ ontleend heeft aan *Le trésor des humbles*. In ‘La morale mystique’ (‘De mystieke moraal’), het vierde essay uit *Le trésor des humbles*, vinden wij op p. 63:

> Is het waar, dat de huizinge der ziel hare poorten niet meer zóó gesloten houdt als vroeger en dat de bewegingen der inwendige zee krachtiger worden?

Opnieuw het beeld van de zee als metafoor voor de ziel. De ziel wil haar macht uitbreiden net zoals de zee in grote onrust kan verkeren en tenslotte dijken kan doorbreken. Dat Vestdijk ditzelfde beeld hanteert is boven al aan de orde gekomen.

In ‘Emerson’, het zevende essay uit Maeterlincks bundel, vinden wij op p. 121-122 enkele zinsneden die sterk doen denken aan de situatie zoals Vestdijk die beschrijft nà het ontstaan van het ‘Interpsychisch Contact’. Er staat:

> Het kind dat mij tegenkomt, zal niet tegen zijne moeder kunnen zeggen, wat hij gezien heeft; en toch zoodra zijn oog maar even aanraking is geweest met mijne persoonlijkheid, weet hij al wat ik ben, geweest ben en zijn zal, precies even goed als mijn broeder, en drie maal beter dan ik zelf. [...] De zielen, die zich niet kunnen vergissen, hebben elkaar wederkeerig geoordeeld [...]

Tenslotte is er nog een ander, derde essay aan te wijzen waar Vestdijk zich waarschijnlijk door heeft kunnen laten inspireren. In ‘La beauté intérieure’ (‘De innerlijke schoonheid’), het laatste essay in Maeterlincks bundel, staat op p. 254-255:

> Zeker is het, dat de natuurlijke en oorspronkelijke betrekking van ziel tot ziel er eene van schoonheid is. Schoonheid is de enige taal onzer zielen, een andere verstaan ze niet. [...] En daarom wordt iedere groote en schoone gedachte, woord of daad onmiddellijk toegejuicht door de [...]

Deze verbintenis van schoonheid aan de ene, en de ziel aan de andere kant is in Vestdijks verhaal op meerdere plaatsen aan te treffen. Op p. 176 beschrijft de hoofdpersoon de stad waarin hij is terechtgekomen, een stad ten tijde van het ‘Interpsychisch Contact’:

> 't Allereerst viel de geweldige ruimheid op, de grootste dimensies, waarin straten en huizen en pleinen aangelegd waren. Geen enkel huis was nochtans hoger dan drie etages. Hoewel gebouwd in 'n onopgesmukte, luchtig-brede stijl, zonder veel versierselen, vertoonden ze alle'n zekere individualiteit [...].

Over de vrouwen in het jaar 3258, het ‘jaar van de ziel’, zegt de hoofdpersoon op p. 177:

> Vrouwen gingen onbeschermd door 't gewoel: mooie, imposante gestalten waren 't, zonder de aangekweekte elegance, de bestudeerde modieusheid van vroeger.

Op dezelfde pagina staa een beschrijving van een deel van de stad:

> Eindelijk 'n stadsgedeelte, rijk aan ontspanningslokalen, openbare kunstgebouwen, zoals men ze noemde. We traden één ervan binnen, 'n groot marmeren gebouw in 'n grandioos eenvoudige stijl opgetrokken, waardoor 't meer leek op 'n Griekse tempel dan op 't equivalent van 'n tingeltangel uit de twintigste eeuw!

Ook het interieur van het gebouw wordt gekenmerkt door schoonheid:

> [...] aan lange, marmeren, dofrood ingelegde tafels zaten drommen schitterend geklede mensen, mooie blanke vrouwen, forse mannen; bijna allen hielden paarsgewijs de hand op elkaars voorhoofd [...] De zaal was hooggewelfd, 't schitterend witte marmer straalde 't elektrische licht terug [...]

Het moge duidelijk zijn dat in de tijd die Vestdijk beschrijft geen sprake is van lelijkheid, het is een en al welhaast utopische schoonheid.

Resumerend is te zeggen dat Vestdijk zich waarschijnlijk op de volgende punten door Maeterlincks essay ‘Le Réveil de l'âme’ heeft laten beïnvloeden, toen hij zijn verhaal ‘De grenslijnen uitgewist’ schreef:

- Net als Maeterlinck schrijft Vestdijk over een uitbreiding van het gebied en invloed van de ziel.
- In beide teksten is een verwijzing naar het oude Egypte te vinden.
- Beiden gebruiken het beeld van dijken die doorbreken onder invloed van toenemende krachten.
- Voor beiden is de‘toenadering der zielen’ wezenlijk waar het gaat over de toekomstverwachting.
- Beiden spreken over rechtstreekse, directe verbanden tussen de zielen der mensen.
- Bij beide schrijvers is een zekere minachting voor de contemporaine, begin twintigste-eeuwse psychologie te constateren.

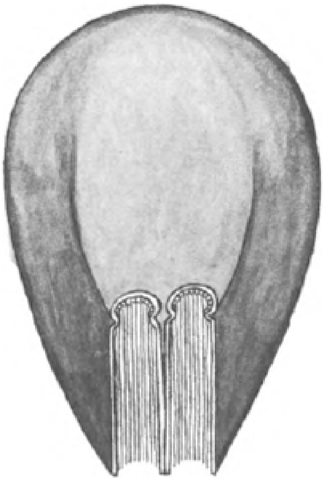
- Beiden spreken over de onmogelijkheid om innerlijke emoties voor de medemens verborgen te houden.
- Beiden spreken over de verandering van de zeden die gepaard zal gaan met de wijziging in het zieleleven.
- Beiden verbinden de toekomstige verandering in het zieleleven van de mens aan het begrip ‘schoonheid’.

Vestdijk heeft zijn verhaal ‘De grenslijnen uitgewist’ geschreven aan de hand van, en na lezing van het essay ‘Le réveil de l'âme’ van Maeterlinck. Dit hoop ik aannemelijk te hebben gemaakt.

Wat is nu het belang van de kennis dat Vestdijk zich heeft laten inspireren door Maeterlinck? - Voornamelijk een bevestiging van de wetenschap dat Vestdijk invloed heeft ondergaan van een kennisveld dat in de laatste decennia van de vorige eeuw en in de eerste twee van onze, van groot belang is geweest. Het filosofisch-religieuze, het mystieke, het esoterische - het heeft Vestdijk op niet geringe wijze beïnvloed. Tot in de jaren zestig schrijft hij immers over zaken die op het bovennatuurlijke betrekking hebben. Het mystieke in *Het proces van Meester Eckhart*, het spookachtige in *Het schandaal der Blauwbaarden, De leeuw en zijn huid* en *Het spook en de schaduw* en het bovennatuurlijke in *Bericht uit het hiernamaals*, om mij te beperken tot werken uit zijn laatste periode, - het zijn verschillende aspecten van dezelfde zaak. Ook zijn interesse in de astrologie hangt ermee samen. Ondanks zijn boek *Astrologie en wetenschap* - een boek waarvan de titel al aangeeft dat de twee samenstellende delen onverenigbare grootheden zijn - en ondanks zijn opmerking tegen Theun de Vries dat het allemaal slechts‘Spielerei’ is (zie hierboven) heeft de astrologie voor de persoon Vestdijk zijn leven lang veel betekend. Niet voor niets immers laat hij het woord ‘Spielerei’ voorafgaan door ‘hoogere’![4.]

Opvallend is echter dat Vestdijk nooit ergens heeft meegedeeld beïnvloed te zijn door Maeterlinck. Zelfs zijn naam noemt hij niet. In de brieven aan Theun de Vries (Vestdijk 1968), noch in de gesprekken met hem (De Vries 1968) of in de gesprekken met Nol Gregoor (Gregoor 1967) noemt hij de naam van Maeterlinck. Ook in het interview dat 's-Gravesande het hem had ('s-Gravesande 1935) noemt hij Maeterlinck niet, evenmin als in het interview dat hem door José de Ceulaer werd afgenomen (De Ceulaer 1966). Wanneer Vestdijk uit eigen beweging over zijn literaire invloeden spreekt (Vestdijk 1961) laat hij ook na om de naam Maeterlinck te noemen. Waarom hij Maeterlinck verzwijgt? - Ik weet het niet. Wanneer hem gevraagd wordt naar degenen door wie hij zich beïnvloed voelt noemt hij figuren als (hier in willekeurige (volgorde) Hoffmann, Ewers[5.], Poe, Dostojevski, Nietzsche, Rilke, Van Looij en Meyrink - allemaal schrijvers van wie nog moet worden vastgesteld van welke betekenis zij zijn geweest voor Vestdijk -, maar Maeterlinck noemt hij niet.

Ik heb het vermoeden dat Vestdijk (veel meer dan nu bekend is) geraakt en beïnvloed is door het gedachtengoed dat ik hierboven heb weergegeven. Dit esoterisch-occulte begrippencomplex[6.], dat sterke banden heeft met het negentiende-eeuwse symbolisme, heeft zijn diepe aandacht gehad. Daar speelde het werk van Maurice Maeterlinck een rol in, zoals gebleken is. Nadere studie zal uitwijzen in hoeverre Vestdijk is beïnvloed door Maeterlincks oeuvre en wat zijn relatie is tot het bovennatuurlijke, het mystieke, het occulte en het esoterische.



Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Eindnoten:

1. Onder deze zelfde titel, *De grenslijnen uitgewist*, verschenen onlangs al Vestdijks nagelaten verhalen (Vestdijk 1984). Waarom Vestdijk deze verhalen niet heeft gepubliceerd is een nog onbeantwoorde vraag. In Huberts 1982 heb ik hier aandacht aan besteed. In Huberts 1984 is dieper ingegaan op lijnen die vanuit dit verhaal getrokken kunnen worden naar het latere oeuvre van Vestdijk. In Van der Paardt 1984 worden er enige woorden aan gewijd.
2. Jan Fontijn schreef onlangs een artikel van meer algemene aard over de invloed van Maeterlinck op de Nederlandse literatuur rond 1900: ‘Een wereldse mysticus’ (De tweede ronde, 1984/3: 74-87).
3. De Nederlandse vertaling is ontleend aan Maeterlinck 1911.
4. De betekenis die de astrologie voor hem had blijkt onder meer uit zijn relatie tot Helena Burgers. Deze vrouw, evenals Vestdijk arts, wijdde hem in de astrologie in toen zij in de periode 1921-1925 redactrice was van Urania, Officiëel Orgaan van het Nederlandsch Genootschap voor Astronomie en Moderne Astrologie. Hun contact heeft geduurd van ±1924 tot ±1966 (zie hiervoor Vestdijkkroniek 32:69 en Vestdijkkroniek 33: 54). Veelbetekend is ook dat Vestdijk *De koperen tuin*, de roman die hij zelf als zijn mooiste beschouwde, opgedragen heeft aan deze Helena Burgers.
   Hoewel Vestdijk spreekt over ‘Spielerei’, denk ik toch dat de astrologie meer dan slechts dit voor hem betekende. Net als in de brief aan Theun de Vries, relativeert hij ook in een artikel in Maatstaf het belang dat hij hechtte aan de astrologie:
   Waarvan ik mij bediende was uitsluitend de zodiakale psychologie [...] Dit is dus niet de gehele astrologie, maar wel een centraal punt eruit. Mijn motieven bij deze ongewone opzet van mijn romanpersoneel waren zuiver pragmatisch van aard [...] Door haar volledigheid, ja universaliteit, verschafte de zodiakale psychologie mij een geschikt karakterologisch schema bij de keuze van mijn hoofdpersonen en van de belangrijkste bijfiguren. [*Maatstaf* 1966: 1014].
   Dit staat in schrille tegenstelling tot wat Vestdijk in een brief aan Anton Constandse beweerde:

   Wanneer er gezegd wordt, dat de stand van de zon ‘redelijkerwijs’ geen invloed op het karakter kan hebben, dan wort de menselijke rede wel een zeer zware last op de schouders gelegd. Ik acht dit een dogmatische overtuiging, waarbij geen rekening is gehouden met het geschiedkundige feit dat al zoveel ‘redelijke inzichten’ in de loop der eeuwen onjuist zijn gebleken. Had men de 19de eeuwse natuuronderzoeker over de splitsbaarheid van het atoom gesproken, en over de enorme energieën, die daardoor vrij worden gemaakt, dan had hij de schouders opgehaald. Tegen de *mogelijkheid* van een astrologische beïnvloeding pleiten alleen die argumenten, welke in mijn boek [*Astrologie en wetenschap*, WSH] zijn aangevoerd; met name de ‘astronomische’ argumenten, waarin sommige leken zo sterk zijn, hebben niet de geringste waarde. [De Vrijdenker, 01-04-1950].
   In zijn antwoord aan Vestdijk zegt Constandse dan ook terecht: ‘Hij is geneigd, een zekere invloed van de stand der zon aan te nemen.’ [De Vrijdenker, 01-04-1950].
   Vestdijks geloof in bepaalde onderdelen van de astrologie is dus recht overeind blijven staan. Zijn relativerende opmerkingen dienaangaande dienen dus met een korrel zout te worden genomen - ook Vestdijk deed aan mythevorming rond zijn eigen persoon.

5. Wat Hanns Heinz Ewers betreft is er een opmerkelijke parallel te trekken. In zijn roman *Alraune* staat op p. 288 van de Nederlandse vertaling (Amsterdam 1975): 'Wat vreemd is dat toch, dacht hij. Ze spreekt met haar zenuwen en de mijne verstaan die taal.'. Dit vertoont sterke overeenkomst met Vestdijks 'Interpsychisch Contact'. Dat Vestdijk *Alraune* gekend heeft blijkt uit zijn roman *De vrije vogel en zijn kooien*, 's-Gravenhage 1958: 205.
6. Dat dit begrippencomplex een constante onderstroom in onze huidige Westere cultuur vertegenwoordigt, blijkt uit het voorkomen ervan in cyclische verschijningsvormen. Nu eens viert het exacte denken hoogtij, dan weer steekt wat sommigen met 'bijgeloof' betitelen de kop op. Ik heb de indruk dat tegenwoordig dat 'bijgeloof' een grote tijd tegemoet gaat. In NRC-Handelsblad van 13 september 1984 schrijft Fred Backus een artikel, getiteld 'De reïncarnatie van het bijgeloof', waarin begrippenen termen voorkomen die in 'Le réveil de l'âme' en in 'De grenslijnen uitgewist' niet zouden misstaan. Ik haal er enkele aan: 'De werkelijkheid ontsluierd' (titel van het Eerste Europese Transpersonale Congres), 'Aquarius-beweging', 'non-ordinary state of consciousness' waarin de mens zich 'in iemand anders kan voelen' (is dit niet letterlijk Vestdijks 'Interpsychisch Contact'?), 'interactieloos samenzijn' en 'Men zet zich af tegen Freud en alle psychologie na Freud'. Er is niets nieuws onder de zon.

H. van Doveren

Bij Musil is alles mogelijk, ook de toekomst

Inleiding

Robert Musil (1880-1942) is in Nederland slechts bij een kleine kring van lezers bekend. Een tweetal kleine boeken en een aantal korte verhalen zijn in vertaling beschikbaar. Zijn roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (DMoE) is ondanks alle pogingen nog niet in vertaling uitgegeven. (Deze is inmiddels wel in voorbereiding - red.) Dit onvoltooide boek, samen met een groot aantal essays bepaalt de positie van Musil temidden van de grootste moderne schrijvers. De aandacht voor Musil in de Nederlandse essayistische literatuur is redelijk groot te noemen. Uit een drietal opstellen heb ik datgene genomen waarin naar mijn mening duidelijk naar voren komt hoe Musil en zijn werk worden gekarakteriseerd:

> - Als Joyce de hele geschreven wereld wilde herschrijven in zijn boek der boeken, dan schreef Musil de roman van de toekomst. - (J.F. Vogelaar[1.])
>
> - Robert Musil als ziener op mathematisch natuurkundige basis. - (U. Weinhold[2.])
> - ...Met zijn DMoE is Musil erin geslaagd de geestelijke componenten van onze tijd, en de soms nog moeilijk te bemerken richting van hun ontwikkeling vastte leggen. - (A. Reniers-Servranckx[3.])

Het voorspellende en het schrijven vanuit een sterke rationele optiek kenmerkt voor vele essayisten Musil en zijn oeuvre. Zijn intellectuele en rationele benadering en keuze van thema's wordt vaak plausibel gemaakt door referentie naar zijn opleidingen. Musil is ingenieur en doctor in de filosofie.

Al lezend en speurend in Musils werken blijkt dat, naar mijn mening, er een aantal kanttekeningen bij die bestaande opinies geplaatst kunnen worden.

1. Over Musil die schrijft

Over de schrijver Musil zou een verkeerd gekozen titel zijn van dit onderdeel, tenminste wanneer ik dezelfde precisie wil gebruiken waarmee Musil zichzelf probeert te plaatsen:

> Een man die de Waarheid wil wordt geleerde; een man die de Subjectiviteit wil laten spelen wordt misschien schrijver. Maar wat moet een man die Iets wil wat daartussenin ligt?[4.]

De vraag is nu wat ‘daartussenin’ is. Is het de vraag naar de verhouding tussen de rationele en de irrationele componenten in zijn leven, in zijn denken? Musil geeft geen rechtstreeks antwoord op zijn vraag, maar naar mijn mening probeert hij hiermee aan te geven dat hij zoekt naar een begrip dat niet opdeelbaar is in een waarheids- en een subjectiviteitscomponent en toch de waarheid en de subjectiviteit in zich bergt. Wat Musil eerst voor de duidelijkheid opsplitst poogt hij in zijn werk weer te versmelten tot een geheel wat meer lijkt op de werkelijkheid zoals hij die ziet. Zijn doel is de synthese te bewerkstelligen tussen ratio en de subjectieve mens.

Met een onuitputtelijk geduld en de concentratie van het opzichzelf aangewezen individu speurt Musil naar de allesomvattende vorm.

> - Robert Musil zou men in een spotprent kunnen afbeelden als een keurig geklede heer, met zijn handen een bolder omhelzend op de wal, en met in zwarte, glimmend gepoetste schoenen gestoken voeten hakend achter het boord van een schip.[5.]

Deze typering van Musil door René van Heezewijk geeft het hachelijke (lees: impasse) van zijn positie als schrijver aan, maar is tegelijkertijd ook een metafoor van de twee gescheiden werelden die Musil overbrugt en bij elkaar probeert te houden. Voor Musil zijn de wereld van de Waarheid en die van de Subjectiviteit beide realiteit. De scheiding is slechts een zeer marginale, een dieparchaïsche scheidingslijn waar woorden *mogelijkheden* zijn in plaats van aanduidingen welke vast liggen.

De vorm waarin hij zijn synthese heeft gegoten is kort gezegd holistisch, hetgeen er op neer komt dat hij in alles een organisch geheel ziet. In waarnemingen en gedachten, maar ook in expressieve en emotionele uitingen zoekt Musil structuren en probeert motivaties te ontdekken. Musil combineert en permuteert en ontdekt zo ook de werelden die mogelijk zijn. Deze werkwijze is bijna in elk fragment of deel van Der Mann ohne Eigenschaften, en eigenlijk ook in vele andere onderdelen van zijn oeuvre, terug te vinden. Maar ook valt op dat in bijna elk deel het karakter van het geheel aanwezig is. Wat deze laatste opmerking betreft zou Musil de literaire vertegenwoordiger hebben kunnen zijn in Hofstadters *Gödel, Escher, Bach*.

De beschrijving van het individuele leven en de maatschappij in *Der Mann ohne Eigenschaften* - een met grote precisie geschilderde vervreemding van de mensen[4.] -, heeft gezien het allesomvattende doel opvallend weinig karakters. Na de uiteenzetting van zijn plannen aan een interviewer met betrekking tot wat uiteindelijk *Der Mann ohne Eigenschaften* zal worden, zegt de interviewer dat hij daar wellicht een honderdtal karakters voor nodig zal hebben, maar Musil overdondert hem: ‘Ik kom met ongeveer twintig hoofdpersonen uit.’[7.] Dit economisch gebruik van karakters, te beschouwen als parameters om daarmee de functie Bestaan te beschrijven, wijst onmiskenbaar naar de filosofische uitgangspunten van Ernst Mach.

2. Over Musil en Mach

In de secundaire literatuur over Musil komen zijn opleidingen als ingenieur en filosoof steeds terug als het gaat over zijn thematiek en wijze van probleemanalyse. Zijn promotiewerk, een studie naar de filosofische principes van Ernst Mach, wordt vanzelfsprekend genoemd, maar blijft wat betreft de inhoud vaak verder onbesproken. Een studie naar de geestelijke relatie van Musil met de werken van Mach is, zover ik heb kunnen nagaan, nauwelijks voorhanden. Het bestaan van zo'n relatie is aanwijsbaar, zoals reeds eerder door anderen is opgemerkt. In het begin van deze eeuw komt Musil voor het eerst in aanraking met de werken van Mach[8.], die dan nog een vrijwel ongeschonden reputatie geniet als wetenschapper. In 1902 leest Musil in Machs *Populärwissenschaftliche Werke*. In ditzelfde jaar begint hij te schrijven aan wat vier jaar later zijn debuutroman zal worden, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. Bovendien verlaat hij in dit jaar zijn ouderlijk huis, om een betrekking aan te gaan als werktuigbouwkundig ingenieur aan de technische hogeschool van Stuttgart. Maar daar verliest hij al snel de drijfveer zich verder te ontplooien in de techniek. Musil voelt zich ongemakkelijk binnen de rationaliteit van de technische wereld. Een diepe indruk op hem maakt zijn waarneming dat er een

nogal grote discrepantie bestaat tussen de rationele manier van denken van de ingenieurs en hun soms volkomen irrationele gedrag en manier van kleden. Een jaar later verlaat hij Stuttgart en vertrekt naar Berlijn, waar hij zich laat inschrijven aan de Friedrich-Wilhelmuniversiteit. Hij kiest voor de studie filosofie (met name logica) en psychologie.

Aan deze universiteit werkt dan de bekende natuurkundige Max Planck. Samen met zijn collega's Rubens en Kurlbaum werkt hij aan experimenten en theorieën die uiteindelijk de basis zullen gaan vormen voor de machtige quantumfysica. Door het baanbrekende werk van Planck ontstaan er binnen de natuurwetenschappelijke wereld twee onverenigbare stromingen. De eerste stort zich vol overgave op de nieuwe ontwikkelingen. Zij voelt, ondanks de nog grotendeels verborgen mogelijkheden, de kracht en de potentie van de nieuwe hypothesen. De

andere stroming houdt zich juist met al haar conservatisme vast aan het bestaande wereldbeeld, waar de fundamenten voor werden aangedragen door Newton en Maxwell.
Het fundamentele onderscheid tussen beide stromingen ligt bij de beschouwing over het atoom. De modernisten beschouwen atomen als reëele entiteiten, terwijl de klassieke wetenschappers deze blijven beschouwen als hypothetische deeltjes en bijgevolg hen een abstracte hulp-functie toeschrijven. Het is een overgangstijd: ‘Van hypothetische deeltjes en bekende wetten naar reëele deeltjes en onbekende wetten, dat is mijn samenvatting van de natuurkunde gedurende de eerste decennia van onze eeuw’, aldus Casimir[9.]. Ineen geromantiseerde vorm is dit keerpunt in de geschiedenis van de natuurkunde en natuurkundigen uitgewerkt door Russell McCormmach in zijn boek ‘Avondoverpeinzingen van een klassieke natuurkundige’.

Welnu, Ernst Mach behoort tot de stroming van de klassieke natuurkundigen. Totaan zijn dood in 1916 heeft hij de realiteit van atomen halstarrig ontkent, ondanks het feit dat reeds dan een groot aantal experimenten daar onmiskenbaar op wijzen. Maar afgezien van dit missen van een wissel, heeft Mach vruchtbare bijdragen geleverd aan de ontwikkeling van de natuurkunde. Enkele bijdragen zijn hedententendage nog relevant. Omdat het belangrijk is in relatie tot Musil moet, naast Machs carrière in de natuurkunde, zijn baanbrekende werk op de gebieden van zintuigfysiologie en wetenschapsfilosofie eveneens worden genoemd. Met betrekking tot zijn wertenschapsfilosofische werk kan worden opgemerkt dat Mach geldt als een vroege positivist en als wegbereider voor de latere Wiener Kreis. Een kenmerkende stellingname van Mach is dat men moet streven naar een synthese van alle kennis om te komen tot kennis van de werkelijkheid en de waarheid, middels een economisch gebruik van gedachten en uitgangspunten.

In 1902 leest Musil dus in Machs *Populärwissenschaftliche Vorlesungen*. In het daarin voorkomende hoofdstuk ‘Over de invloed van toevallige omstandigheden op de ontwikkeling van uitvindingen en ontdekkingen’ zal Musil hebben gelezen: ‘...Zo wint onder filosofen langzamerhand de overtuiging veld dat alle filosofie slechts kan bestaan uit een onderlinge kritische aanvulling, doordringing en vereniging van de wetenschappen tot een geheel.’[8.] Musil heeft deze stellingname overgenomen en gebruikt als uitgangspunt voor zijn synthese. Ongeveer vijf jaar na de eerste kennismaking met Mach, kiest Musil als onderwerp voor zijn promotie de natuurwetenschappelijke uitspraken van Mach. Zijn onderzoekingen leiden, geheel in de lijn van de tanende invloed van Mach, tot een kritische dissertatie.[10.] In deze dissertatie beschrijft hij de gevonden inconsitenties en contradicties in Machs publicaties. Opvallend is echter dat de kritische aanvallen worden gedaan zonder gebruik te maken van de nieuwe ontwikkelingen in de natuurkunde. Dit is opvallend, juist omdat, zoals eerder al genoemd, de Friedrich-Wilhelmuniversiteit de bakermat is van de nieuwe inzichten. Plancks medewerker Rubens is een van de examinatoren van Musil tijdens zijn promotie.

Musil geeft nergens uitsluitsel over de reden waarom hij zijn promotieonderwerp zo heeft behandeld en of hij op de hoogte is van de spannende ontwikkelingen binnen zijn universiteit. Wat bekend is, is dat zijn onderzoek moeizaam verloopt; zijn eerste dissertatie moet hij zelfs in opdracht van zijn promotor volledig herzien. Tijdens dit ongelukkig verlopende wetenschappelijk werk overkomt hem hetzelfde

als eerder in Stuttgart. Hij wordt zich namelijk bewust dat zijn roeping ook niet ligt in het wetenschappelijke werk.

Nazijn promotie kiest hij voor het ongewisse van het schrijverschap. Deze stap uit het wetenschappelijke circuit komt herhaaldelijk terug in zijn literatuur. Zo laat hij Ulrich, de 32-jarige hoofdpersoon in *Der Mann ohne Eigenschaften*, in een gesprek met de negen jaar jongere en zeer beïnvloedbare Gerda Fischel zeggen:

> Ik denk, Gerda, dat ik vanaf nu de wetenschap opgeef. Ik ga daarmee over tot de nieuwe generatie. Stelt het je tevreden als ik je bezweer dat het Weten in verband staat met de Hebzucht; dat het gelijk staat aan een armzalige spaarzucht, en een aanmatigend innerlijk kapitalisme is? Ik heb meer gevoel in me dan jij gelooft. Maar ik zou je willen beschermen tegen alle kletspraat die alleen maar bestaat uit woorden!

In dit citaat komt de eerder genoemde dichotomie van het bestaan zoals Musil die ziet, terug. Bovendien blijkt eruit dat Ulrich (=Musil) zich niet wil engageren. De manier waarop Musil zijn positie tussen de rationaliteit en de subjectiviteit, wat niet is de positie tussen droom en werkelijkheid, analyseert en daarmee tot een synthese probeert te komen, verraadt duidelijk zijn affiniteit met de hierboven genoemde kenmerkende stellingname van Mach.

Ongeacht of het skelet van Musils oeuvre wel of niet gelijkvormig is met dat van Mach, in elk geval benaderen zij de werkelijkheid vaak met dezelfde optiek, zeker is dat Musil Mach als een belangrijk geleerde beschouwt en ook interessant genoeg vindt om over zijn denkbeelden een proefschrift te schrijven. Maar waarom dan ontbreekt referentie naar Mach in zijn gehele literaire nalatenschap? Dit is zowel opmerkelijk als merkwaardig, zeker in het licht van het feit dat vrijwel iedere wetenschapper van naam uit zijn tijd, maar ook van daarvoor, door Musil wordt genoemd en in een bepaalde context wordt geplaatst. Nergens geeft hij aan *waarom* of wat nu zijn intellectuele relatie is met Machs ideeën. Slechts een enkele opmerking over Mach is bij hem terug te vinden. In zijn dagboek uit 1902 schrijft Musil dat de *Populärwissenschaftliche Vorlesungen* hem op het juiste moment in handen vielen, om hem er zeker van te doen zijn in zijn vermoeden dat er zoiets bestaat als een hogere intellectuele orde. Verdere speurtochten in zijn dagboeken en motivaties geven geen directe verwijzing meer naar Mach.

3. Wat moet een intellectueel met de realiteit?

In 1926 vertelt Musil in een interview dat het boek waar hij dan aan werkt (*Der Mann ohne Eigenschaften*) als hoofdthema heeft de vraag: 'Wat moet een intellectueel met de realiteit?'[12.] Om deze vraag te kunnen beantwoorden is het essentieel te weten wat de realiteit is. Noemde ik al Musils queeste naar de bepaling van zijn positie tussen de waarheid en de subjectiviteit, nu wil ik zijn zoektocht naar de realiteit beschrijven middels de 2-eenheid verleden en toekomst. Bij het lezen van Musil valt zijn aandacht voor het verleden, de basis van het heden, op.

Anderzijds vinden nogal wat essayisten zijn werk naar de toekomst gericht. Op een analoge manier als bij de bepaling van Musils realiteit tussen de waarheid en de subjectiviteit, kan de realiteit in de pure tijdszin worden gezien als de infinitesimale scheidingslijn tussen verleden en de toekomst. Door het gelijktijdig noemen van beide ligt dus het heden vast. Let wel, alleen het ene noemen zegt niets over het nu, alleen het totaal biedt deze mogelijkheid.

Het verleden van Musil beperkt zich tot feiten, statistieken en referenties naar literaire en wetenschappelijke werken. De toekomst is dan het geheel van mogelijkheden die het beeld van het verleden hem biedt. Dit beredeneerde dromen op basis van feiten heeft een moralistisch doel:

> Ik moet lachen om alle doemdenkerij en hun profeten. Oerdromen van de mensen worden *nu* verwezenlijkt. Dat zij bij de verwerkelijking niet meer helemaal het uiterlijk hebben bewaard van de oerdromen, - is dat erg? Wij hebben ook daarvoor een moraal. Met onze oude komen wij niet meer uit. Mijn roman (DMoE) zou materiaal moeten aandragen voor zo'n nieuwe moraal. Het is een poging tot een oplossing en een aanzet tot een synthese.[13.]

Behalve de (natuur)wetenschappelijke invloed van Ernst Mach, is ook de nieuwe ontwikkeling binnen de psychologie, aan het begin van deze eeuw, van groot belang geweest voor de richting waarin Musil zich heeft ontwikkeld. In wezen heeft deze nieuwe ontwikkeling een nauwe verwantschap met de holistische filosofie van bijvoorbeeld Mach. De ontwikkeling binnen de psychologie richt zich dan naar de wijze waarop wij waarnemen. In het begin van deze eeuw wordt het zogenaamde *Gestalt* ontdekt. Het uitgangsprincipe is daarbij dat het zien van een object meer is dan alleen het waarnemen van de contouren. Deze psychologische ontwikkeling houdt in wezen ook een synthese in van de fysische werkelijkheid en dat wat de mens er met al zijn subjectiviteit van maakt.

Evenals bij het natuurkundig onderzoek levert de Berlijnse school ook hierin baanbrekend onderzoek af. Met name Wolfgang Köhler, die op tal van plaatsen binnen het werk van Musil een plaats inneemt.

In feite kan worden gesteld dat Musil deel uit maakt van die intellectuele gemeenschap waarin een houding is gegroeid die theoretiseren en het detailgericht-zijn met argusogen bekijkt, en daarom zeker niet wil meedoen.

4. Over de beschrijving van de realiteit; twee voorbeelden

Dat Musil de realiteit, in de zin van Musil is dit dan de nauwe omhulling van het tijd-plaas domein en tegelijkertijd die van het domein van dromen en verbeelding, heeft proberen te beschrijven, wil ik duidelijk maken dooor het geven van twee voorbeelden uit DMoE. In deze twee fragmenten komen de ratio, het gevoel, het geloof, enzovoort, het verleden ende toekomst als elementen in de beschrijving van het nu volledig ineen gevlochten voor. In deze fragmenten, en niet alleen in déze fragmenten, komen onderwerpen aan de orde die ook nu nog zeer actueel zijn:

- De positie van de mens met betrekking tot die van de machine. Van heer over de aarde tot slaaf van de machine;
- de vervreemding van de moderne Westerse mens en het verlies van oorspronkelijke normen en waarden;
- de verantwoordelijkheid en het geweten van de wetenschappers en technologen;
- de fragmentatie van kennis tengevolge van de uitdijende informatieberg.

Deze beknopt geformuleerde discussiepunten vinden binnen de contouren van Musils oeuvre over het algemeen veel aandacht. Daarin schuilt wellicht zijn belangrijkste bijdrage aan onze tijd. Binnen de poging de werkelijkheid met een welhaast fanatiek streven naar nauwkeurigheid in een literaire vorm te gieten, is het hem, naar mijn mening, gelukt de consequenties van de verschijnselen wetenschap en techniek op de maatschappelijke structuren en op de individuen daarin, scherp aan te snijden.

Fragment 1

Uit: *Der Mann ohne Eigenschaften* hoofdstuk 11.

...Men hoeft er werkelijk niet veel over te praten, het is de meeste mensen vandaag zonder meer duidelijk, dat de wiskunde als een demon in alle toepassingen is geslopen. Misschien geloven al deze mensen niet aan het verhaal van de duivel die men zijn ziel kan verkopen. Maar alle mensen die iets van de ziel zouden moeten begrijpen, omdat zij als geestelijken, historici en kunstenaars daaruit goede inkomsten betrekken, betogen dat zij door de wiskunde zijn geruïneerd en dat de wiskunde de bron van een kwade geest voorstelt, die de mensen weliswaar tot heervan de aarde maar ook tot slaaf van de machine maakt. De innerlijke schraalheid, de enorme 2-eenheid van scherpzinnigheid voor het detail en de onverschilligheid voor het geheel, de grote eenzaamheid van de mens in een woestenij van details, zijn onrust, boosheid, emotionele onverschilligheid zonder weerga, geldzucht, koelheid en

geweldadigheid, *zoals die onze tijd kenmerken*, moeten na deze berichten enkel en alleen het gevolg zijn van de verliezen die een helder logisch denken aan de ziel toebedeeld! En zo waren er ook toen al, toen Ulrich wiskundige werd, mensen die de ineenstorting van de Europese cultuur voorspelden, omdat geen geloof, geen liefde, geen eenvoud, geen goedheid meer in de mensen woonde, en het wil veel zeggen dat zij in hun jeugd en schooltijd slecht in wiskunde zijn geweest. Daarmee werd later voor hen bewezen dat de wiskunde, moeder van de exacte wetenschap, grootmoeder van de techniek ook aard moeder is van de geest waaruit tenslotte gifgassen en oorlogsvliegers zijn opgestegen.

In onwetendheid over deze gevaren leefden eigenlijk alleen de wiskundigen zelf en hun leerlingen, de natuuronderzoekers, die van alles net zo weinig in hun ziel bespeurden als wielrenners, die er vlijtig op los trappen en niets anders bemerken dan het achterwiel van hun voorligger...

Fragment 2

Uit: *Der Mann ohne Eigenschaften* hoofdstuk 83.

...Ulrich was vastbesloten in zijn waardering voor vakmanschap en specialistendom in principe niets tegen zo'n opdeling van kundigheden in te brengen. Maar hij veroorloofde zich in ieder geval nog zelf nate denken, hoewel hij geen beroepsfilosoof was, en onmiddellijk schilderde hij zich voor dat het naar de weg tot een bijenstaat zou leiden. De koningin zal de eieren leggen, de darren zullen een aan wellust en geest opgedragen leven leiden, en de specialisten zullen werken. Ook zo'n mensheid is denkbaar; de totale productie zou misschien verhoogd kunnen worden. Nu heeft zogezegd ieder mens nog de gehele mensheid in zich, maar dat is kennelijk al te veel geworden en kan het al helemaal niet meer waarmaken, zo dat het humane al bijna je reinste verlakkerij is. Het zou ervoor het succes misschien op aan komen bij de verdeling nieuwe voorzorgsmaatregelen te treffen die er voor zorgen dat in elk van die specifieke arbeidersgroepen ook een geestelijke synthese ontstaat. Want zonder geest-? Ulrich wilde zeggen dat het hem geen deugd zou doen. Maar dat was natuurlijk een vooroordeel. Men weet immers niet waar het op aan komt...

5. Slotopmerking

Gerrit Krol beschrijft in zijn boek *De man achter het raam* de intelligente automaat Adam, de homo anorganica:

> ...Hij is een wereld op zich. Hij is een machine, hij is een programma dat de wereld op een voorgeschreven wijze verwerkt. Al les wat hij beleven zal heeft hij al beleefd, omdat het reeds beschreven is, ware het niet dat het programma, behalve de waarnemingen ook zichzelf verwerkt en voortdurend veranderd. Niet alle programma's kunnen dat. Men noemt dit geest. De meeste mensen hebben geen programma, zijn niet geprogrammeerd, maar hebben ook geen geest. Ze kletsen wel veel, en huilen en lachen, maar ze weten niet hoe ze in elkaar zitten. Daarom zit die man zo rustig. Hij beleeft genoeg...

Met deze beschrijving van Adam, de man achter het raam, omschrijft Krol, naar mijn idee, heel precies Ulrich, de man zonder eigenschappen. In het tweede hoofdstuk staat Ulrich voor een van de ramen van zijn huis naar buiten te kijken. Hij neemt de dingen die zich voor hem, op een drukke straat ergens in Wenen, afspelen waar,

verschuift zijn aandacht continu van onderwerp; bij deze fysische waarnemingen ontstaan allerlei, steeds verspringende gedachten. Een van deze gedachten is:

> ...Zou men de sprongen in de aandacht kunnen meten, de prestaties van de oogspieren, de schommelbewegingen van de ziel en de moeite die het een mens kost zich staande te houden in de stroom van de straat, er zou vermoedelijk - zo had hij gedacht en al spelend geprobeerd het onmogelijke te berekenen - een grootte uitkomen, waarmee de kracht die Atlas nodig heeft om de aarde te tillen in het niet valt. En men zou ook kunnen begrijpen wat voor buitengewoon grote inspanning een mens vandaag de dag al verricht die niets doet.
> Want de man zonder eigenschappen was op dit moment zo iemand...

Alle vertalingen zijn van mijzelf, met uitzondering van de vertaling uit *Populärwissenschaftliche Vorlesungen* van Ernst Mach.[8.6.11.]

Eindnoten:

1. ‘Zoeken naar de andere toestand’, J.F. Vogelaar, de Groene Amsterdammer, 15 februari 1984.
2. ‘Robert Musil als ziener op mathematisch natuurkundige basis’, U. Weinhold, De Gids 146, 8/9 1983.
3. ‘Robert Musils Mann ohne Eigenschaften’, A. Reniers-Servranckx, de Vlaamse Gids 45, 1961.
4. *Der Mann ohne Eigenschaften*, R. Musil, Rowohlt, 1978, pag. 154.
5. ‘Een ingenieur in de mystiek’, R. van Heezewijk, Cultureel Supplement NRC Handelsblad, 11.3.1983.
4. *Der Mann ohne Eigenschaften*, R. Musil, Rowohlt, 1978, pag. 154.
7. *Prosa und Stücke...*, R. Musil, Rowohlt, pag. 941.
8. *Natuurkunde, wetenschap en filosofie, Ernst Mach*, vertaling: W. de Ruiter, Boom.
9. *Het toeval van de werkelijkheid*, H.B.G. Casimir, Meulenhoff, pag. 39.
8. *Natuurkunde, wetenschap en filosofie, Ernst Mach*, vertaling: W. de Ruiter, Boom.
10. *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*, R. Musil, Rowohlt.
12. Ibid 7, pag. 940.
13. Ibid 7, pag. 942.
8. *Natuurkunde, wetenschap en filosofie, Ernst Mach*, vertaling: W. de Ruiter, Boom.
6. *Robert Musil*, W. Berghahn, RoRoRo, pag. 33.
11. Ibid 4, pag. 311.

Christel van Boheemen

Welke Dickens? De pluraliteit van literatuur

Enkele jaren geleden deed Maarten 't Hart veel stof opwaaien in de kringen rondom de Nederlandse Dickens Fellowship. De humoristische Dickens die Bomans hier in Nederland had gepresenteerd, was niet zijn Dickens. 't Hart leek te suggereren dat Bomans Dickens had getricialiseerd.

Het is niet verwonderlijk dat de Nederlandse Dickens Fellowship, opgericht door Bomans, zich in de strijd stortte om haar vereerde voorganger te verdedigen. Men schreef 't Hart een brief waarin hij werd uitgenodigd zijn standpunt in café De Rusthoek te Bloemendaal, de pleisterplaats van de Fellowship, persoonlijk te komen verdedigen. Terecht schreef 't Hart terug dat hij alles wat hij te zeggen had, reeds naar voren had gebracht in het beruchte artikel in Vrij Nederland.

Waarom deze oude koe nu uit de sloot gehaald? Omdat ik merk dat er onder aankomende studenten bijvoorbeeld, ondanks literatuuronderwijs op de middelbare school, hier en daar de gedachte leeft dat er één juiste manier zou zijn om een auteur, of een literair werk te beschouwen. Nu is dat een zeer onliteraire opvatting over literatuur, die de vrijheid en speelsheid van het literaire eigen wil bedwingen met het keurslijf van eenduidigheid. Dat zo'n doctrinaire houding niet alleen een beknotting van vrijheid en mogelijkheden is, maar ook een ontkenning van de geschiedenis - die steeds nieuwe interpretaties van grote schrijvers biedt - is wat ik in deze bespreking van verschillende manieren om Dickens te zien, hoop aan te tonen.

Wat men ook denken mag over zijn kwaliteiten als literator of over zijn beheersing van de theorie en techniek van de roman, zo vaak verguisd sinds de literaire machtsgreep van Henry James, Dickens is nog steeds de meest populaire en de meest gelezen Victoriaanse Engelse romanschrijver. De boeken van Dickens' tijdgenoot Thackeray, die vanuit een puur technisch perspectief bezien de kunst van het vormgeven van een roman beter beheerst dan Dickens, liggen onder dikke lagen stof in biblioheken. Men leest hooguit *Barry Lyndon* als men de film gezien heeft, en van de 22 delen van Thackerays verzameld werk is allen nog *Vanity Fair* bekend.

Toch was dit zo'n honderdtwintig jaar geleden anders. Dickens, een broodschrijver, maar niet in de slechte zin van het woord, was zeer beducht voor de snel stijgende roem van Thackeray en de soms dalende verkoop van zijn eigen tijdschrift Household Words, waarin veel van zijn latere romans het licht zagen in periodieke afleveringen. Dit neemt niet weg dat Dickens enorm populair was. Een overbekende anecdote verhaalt dat toen *The Old Curiosity Shop* verscheen in de jaren 1840-41, en het in een van de wekelijkse afleveringen leek dat Little Nell zou sterven, men in Amerika op de havenkade stond te wachten op de boot die de volgende aflevering zou bezorgen. De mensen aan boord van het schip riepen, zonder daarom verzocht te hoeven worden, ‘Little Nell is dead’, waarop er collectief en openlijk werd geweend.

Nu is de reden voor de populariteit van Dickens in onze eigen tijd, ik zou haast zeggen gelukkig, van andere aard. Onze behoefte aan melodrama wordt bevredigd door televisieseries als *Dallas* of films als *Terms of Endearment*. We hebben in Dickens andere kwaliteiten leren zien. Naast de sentimentaliteit, die inderdaad soms in vette druppels van de romans afdruipt, zijn er andere aspecten van Dickens die hem maken tot die uitzonderlijke combinatie: een populair auteur die toch een indrukwekkend en groot literator is. Wat ik hier wil belichten zijn die aspecten van

zijn werk die hem zijn grote plaats in het pantheon van de Engelse literatuur gegeven hebben.

Nu is dat niet zo eenvoudig als men wellicht zou denken. Uit het bovenstaande blijkt al dat verschillende groepen van mensen op verschillende tijdstippen in de geschiedenis de nadruk hebben gelegd op totaal andere kwaliteiten van deze schrijver. Maar dat is nu juist wat de studie van de reputatie van een auteur zo interessant maakt. Immers, wat ons opvalt of aanspreekt ineen roman of een gedicht, kortom, onze smaak, vertelt ook zo ontzettend veel over onszelf en de tijd waarin wij leven, en hetzelfde geldt voor andere historische perioden. Het schetsen van het verloop van de kritische mening over een auteur is dan ook het bedrijven van cultuurhistorie.

Nu biedt het merendeel van de wetenschappelijke analyses van de ‘receptie’ van Dickens weinig boeiende leesstof voor degene voor wie literatuur liefhebberij, en niet een vak is. In de volgende bladzijden zal ik daarom zeer in het kort, een aantal verschillende, maar traditionele manieren om Dickens te zien, samenvatten, om dan te komen tot ‘de Dickens zoals de recente literaire kritiek hem ziet’ - de Dickens die de onbewuste gevoelens van zijn tijd verwoordde, en die niet hoeft onder te doen voor Dostojevski.

Een van de traditionele manieren waarop we Dickens kunnen waarderen is als een groot verteller, een meester in het spinnen van een verhaal. Al aan het eind van het eerste hoofdstuk van een van zijn werken zijn we zo verstrikt in de verwikkelingen van de avonturen van de diverse hoofdfiguren, dat we het niet neer kunnen leggen. We willen weten hoe de verschillende romanfiguren zich tot elkaar verhouden; we willen vooral weten wat het toekomstig lot zal zijn van de hoofdpersonen voor wie we meestal zeer grote sympathie zijn gaan voelen. Stanley Sacks, een Amerikaans criticus, heeft eens gezegd dat de schrijver om een goed verhaal te creëren ervoor moet zorgen dat de lezer eerst kennis maakt met de hoofdpersoon, en bewerkstelligen dat deze zich daarmee identificeert, alvorens de verwikkelingen van de intige te introduceren. Het is juist de identificatie met de hoofdpersoon en zijn wel en wee die de noodzakelijke interesse in het plot genereert. Hoewel Sacks' theorie nogal beperkt is, geeft zij wel een goed idee van de manier waarop Dickens werkt. Wie zich het begin van *Great Expectations* herinnert, begrijpt waarschijnlijk wel wat ik bedoel. De roman begint: ‘My father's name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip.’ Het is het portret van een eenzame weesjongen, moederziel alleen op de donkere moeraslanden aan de rivier, bezig om door het spellen van de namen van zijn dode familieleden vorm en coherentie aan zijn bestaan te geven. Voordat de handeling van de roman begint, heeft Dickens alle sluizen van onze sympathie wijd opengetrokken. Als dan ook op bladzijde twee de ‘handeling’ van de roman op gang komt door de introductie van een ander persoon, voelen we wat er gebeurt met een hevigheid die weinig onderdoet voor die van Kleine Pip zelf: ‘“Hold your noise” cried a terrible voice, as a man started up from among the graves at the side of the church porch. “Keep still, you little devil, or I'll cut your throat!”’

Wat Dickens dus goed verstaat is de kunst zijn lezers te boeien. Ik ken weinig mensen die ademloos *Ulysses*, of *The Ambassadors* van Henry James hebben uitgelezen. Maar Dickens boeit vrijwel iedereen. Hierin is hij natuurlijk wel weer typisch een Victoriaanse schrijver. Zijn romans waren bedoeld als ontspanning. De afleveringen werden voorgelezen in de familiekring. Onderwerpen als overspel en sex waren dan ook absoluut taboe. Aan het eind van de ongeveer dertig bladzijden van een aflevering moest een situatie geschapen worden die dusdanig de nieuwsgierigheid van de lezer opwekte, dat hij het bedrag voor de volgende aflevering gaarne uitgaf. Als men de romans die zo zijn geschreven nauwkeurig bekijkt, kan men precies zien waar de scheiding tussen de afleveringen ligt. De andere kant van

de medaille is dat de‘entertainer’ Dickens aan het eind van een roman soms niet
wist wat hij met al die perso-

nages zo gauw moest doen. Met veel kunst en vliegwerk wordt alles nog wel afgerond, en krijgt iedereen zijn verdiende loon, maar de goedgelovigheid van de lezer wordt vaak zwaar beproefd. Dickens' vertelkunst zweemt meer naar de traditie van het volksverhaal, het sprookje, of de Griekse Romances, dan naar de technische perfectie van de romanschrijvers uit de tweede helft van de negentiende eeuw - van Flaubert of James.

Een tweede traditionele manier om Dickens te zien is als wat ik de ‘Engelse Dickens’ zou willen noemen. Dit is een manier die niet is beperkt tot Engeland, maar ook nog steeds in Nederland opgeld doet. Het is de Dickens van Bomans. De Dickens waarmee sommigen onder ons in onze jeugd werden geconfronteerd door welmenende leraren of ooms en tantes lijdend aan een ongevaarlijke ziekte die al in de achttiende eeuw in Nederland bekend was, en toen de naam ‘anglo manie’ kreeg. Het is de ietwat kinderlijke Dickens van plumpudding, hulst, arresleeën, stage coaches, inns, tea and Christmas Carols. Deze Dickens geeft een portret van het Oude Engeland, het ‘Merry England’. Hoewel we, vanuit een hedendaags kritisch perspectief gesproken, Dickens enorm onrecht aandoen als we hem alleen lezen om zijn beschrijvingen van het leven in Engeland voor de Industriële Revolutie, zit er toch een grote mate van juistheid in de observatie dat Dickens vooral een *Engels* auteur is. Geen andere literaire traditie heeft, bij mijn weten, zoveel inventiviteit en creativiteit laten zien in het scheppen van *characters* als de Engelse. Men hoeft maar te denken aan de Canterbury Tales van Chaucer of de talloze personages uit Shakespeare's drama, om te zien dat in het verzinnen van mensen met hun typerende eigenaardigheden, Dickens duidelijk behoort tot een Engelse letterkundige traditie. Ondanks het grote aantal van zijn personages zijn ze alle verschillend en men herkent ze al nadat ze een paar woorden gezegd hebben. Wie herinnert zich niet de manier van spreken van Pecksniff, of Mrs. Jellyby, of Wemmick. In iedere roman vinden we zulke karakteristieke figuren, dat we het gevoel hebben dat we ze zouden herkennen als we ze straks op straat tegenkwamen.

Men kan ook een ander aspect van Dickens' status als romanschrijver herleiden tot‘Englishness’. Behalve geniaal in zijn vindingrijkheid, is Dickens ook bijzonder aantrekkelijk door zijn humor. Dit is al zo vaak opgemerkt dat het mij niet nodig lijkt hierop in te gaan. Wel belangrijk is het feit dat zowel zijn kracht als humorist, als die van het verzinnen van personages nauw verwant is aan het fantastische, een literaire traditie waarin Engeland uitmunt. Alhoewel Dickens' humor vele aspecten heeft, en vaak teruggrijpt naar traditioneel komische procedé's, met name in *Pickwick Papers*, waar Dickens bijvoorbeeld speelt met het grote verschil tussen de *werkelijkheid* van Pickwick's onschuld en de *schijn* van Pickwicks verhouding met zijn hospita, berust de reputatie van Dickens' humor toch op een typisch trekje - het overdrijven van het gewone, het alledaagse. Hij zoekt de zwakke plek en, net als de karikaturist, legt hij daar een nadruk op die buiten iedere proportie is. Luister maar naar de preek van dominee Chadband uit *Bleak House*:

> ‘My friends’, says Mr. Chadband, giving an informal sermon over the tea and buttered toast, ‘to pursue the subject we are endeavouring with our lowly gift to improve, let us in a spirit of love inquire what is that Terewth to which I have alluded. For, my young friends,... if I am told by the doctor that calomel or castor-oil is good for me, I may naturally ask what is calomel, and what is castor-oil. I may wish to be informed of that, before I dose myself with either or with both. Now, my young friends, what is this Terewth, then; Firstly - in a spirit of love - what is the common sort of Terewth, the working clothes, the everyday wear, my young friends? Is

it deception?... Is it suppression?... Is it reservation?... No, my friends, it is neither of these. Neither of these names belongs to it.

Inderdaad, de meest afgezaagde en pompeuze preek is niet zo afgezaagd, pompeus en belachelijk als deze. Maar het feit is dat cliché's en gebral vaak de meest saillante eigenschappen van een slechte preek zijn en waren; en Dickens, door het allemaal zo extreem mogelik voor te stellen, laat ons duidelijk zien hoe belachelijk dat soort preken eigenlijk is.

Dit satirische trekje in Dickens brengt ons tot nog een derde manier om deze schrijver te waarderen: ‘de sociaal bewogen Dickens’. Dit is de Dickens van Orwell, Leavis en anderen. Het is de oudere Dickens, wiens optimistische visie van *Pickwick Papers* is bedekt met het donkere vloeipapier van de ervaring. Evenals in de poëzie van Wordsworth en de andere Engelse romantische dichters, bekleedt de tegenstelling tussen onschuld en ervaring, of tussen jeugd en volwassenheid, een centrale functie in Dickens' oeuvre. Later in dit artikel zal de wijze waarop aan deze polariteit gestalte is gegeven in Dickens' romans aan de orde komen. Nu wil ik volstaan met op te merken dat omstreeks 1852, met de publicatie van *Bleak House*, Dickens' weergave van de Engelse maatschappij en vooral van de invloed ervan op de jeugdige onschuld, duidelijk begint te versomberen. Dickens zelf was toen veertig jaar oud. Hoewel hij ook eerder over sociale misstanden had geschreven, bijvoorbeeld over weeshuizen in *Oliver Twist*, missen die vroegere romans de bjtende, haast gewelddadige toon van *Little Dorrit* of *Hard Times*. In *Hard Times* is het voorwerp van Dickens' afkeuring de industrialisatie van Engeland en de verontmenselijking van de maatschappij door, bijvoorbeeld, het onderwijs dat alleen gericht is op het bijbrengen van feiten, of de opvoeding thuis door fanatieke ouders, die van de kinderen kleine machinetjes maakt. Dickens haat alles wat de ongeremde emotionele groei en bloei en uitingsmogelijkheden in de weg staat. Feiten, harde feiten, zijn in zijn ogen een bedreiging voor de vrijheid van het individu. Beroemd is Dickens' beschrijving van het stadje Coketown, waar *Hard Times* zich afspeelt. Deze beschrijving is een satire op het zogenaamde Utilitarianism, de filosofische en maatschappelijke stroming die voorstond Engeland te hervormen zodat het grootste goed voor het grootste aantal mensen bereikt zou worden. Dit hield een hervorming van het onderwijs en, onvermijdelijk, ook industrialisatie in.

> You saw nothing in Coketown but what was severely workful. If the members of a religious persuasion built a chapel there - as the members of eighteen religious persuasions had done - they made it a pious warehouse of red brick, with sometimes (but this is only in highly ornamented examples) a bell in a bird-cage on the top of it. The solitary exception was the New Church; a stuccoed edifice with a square steeple over the door, terminating in four short pinnacles like florid wooden legs. All the public inscriptions in the town were painted alike, in severe characters of black and white. The jail might have been the infirmary, the infirmary might have been the jail, the townhall might have been either, or both, or anything else, for anything that appeared to the contrary in the graces of their construction. Fact, Fact, Fact, every where in the material aspect of the town; fact, fact, fact, every where in the material. The M'Choakumchild school was all fact, and the school of design was all fact, and the relations between master and man were all fact, and everything was fact between the lying-in hospital and the cemetery, and what you couldn't state in figures, or show to be purchaseable in the cheapest market and saleable in the dearest, was not, and never should be, world without end, Amen.

Zo gebruikt Dickens alle registers van zijn overredingskracht om ons te overtuigen van de onmenselijke vervreemding van de moderne wereld.

In *Little Dorrit* keert hij zich vooral tegen de bureaucratie, en tegen het feit dat de gemiddelde mens zo machteloos en ver verwijderd is van de instanties die toch zijn leven bepalen. Zijn satire concentreert zich op de aristocratie, die een holle vermolmde klasse blijkt te zijn die leeft van schijn, en het ‘Circumlocution Office’ in stand houdt - een beangstigende officiële instantie en een symbool van stagnatie.

De volgende passage is uit hoofdstuk 10 van *Little Dorrit*, getiteld ‘Containing the whole Science of Government’;

> Numbers of people were lost in the Circumlocution Office. Unfortunates with wrongs, or with projects for the general welfare (and they had better have had wrong at first, than have taken that bitter English recipe for certainly getting them), who in slow lapse of time and agony had passed safely through other public departments; who, according to rule, had been bullied in this, over-reached by that, and evaded by the other; got referred at last to the Circumlocution Office, and never reappeared in the light

> of day. Boards sat upon them, secretaries minuted upon them, commissioners gabbled about them, clerks registered, entered, checked, and ticked them off, and they melted away. In short, all the business of the country went through the Circumlocution Office, except the business that never came out of it; and *its* name was Legion.

Deze weergave van de stagnatie in het openbaar bestuur gekleurd door Dickens' visie, heeft zijn wortels in de historische situatie van het midden van de negentiende eeuw. Vooral toen de Krimoorlog uitbrak bleek Engeland in een chaos te verkeren en reorganisatie was drigend en onvermijdelijk. Maar hoewel Dickens, bijvoorbeeld in *Household Words*, soms scherp ageerde tegen misstanden, moeten we ons hem toch niet voorstellen als een echte hervormer. Integendeel, hij was zeer behoudend en afkerig van veranderingen. In feite geloofde hij niet dat hervormingen mogelijk waren. In een brief aan John Forster van 3 februari 1855 schrijft hij: ‘I am hourly strengthened in my old belief that our political aristocracy and our tufthunting are the death of England. In all this business I don't see a gleam of hope’. Later in oktober van hetzelfde jaar, schreef hij met betrekking tot *Little Dorrit*: ‘In No. 3 of my new book I have been blowing off a little indignant steam... but I have no present political hope or faith’. Dus, hoewel Shaw misschien gelijk had toen hij *Little Dorrit* Dickens' meest subversieve roman noemde, en we de legendarische opmerking dat men beter deze roman kan lezen dan *Das Kapital*, niet moeten vergeten, was Dickens' motief om deze roman te schrijven in wezen toch niet politiek, maar persoonlijk. De verwikkeling in de netten van de bureaucratie, de corruptie en lamlendigheid van Engeland, waren voor hem niet misstanden die om politieke actie riepen, maar de essentie van maatschappelijke systemen zelf. De ‘Circumlocution Office’ is een symbool van de slechte aspecten van een gevestigde maatschappij met haar onvermijdelijke instituties. Het leven in een gemeenschap met anderen betekent voor hem haast vanzelfsprekend een verontmenselijking en ontluistering van de warme, onschuldige, en ideëele essentie van de mens.

De ironie van Dickens' pessimistische visie op de maatschappij is dat het hem zelf zeer voor de wind ging. Zijn romans hadden groot succes in Amerika en Engeland, hij begon openbare lezingen te houden die hem de populariteit gaven van het pop-idool van tegenwoordig. Geld stroomde binnen. Hij had eindelijk zijn felbegeerde buitenhuis gekocht, Gads Hill Place in Kent, en was verliefd op de jonge actrice Ellen Ternan, voor wie hij zijn vrouw en acht kinderen verliet. Het vermoeden van Edgar Johnson, een van Dickens' biografen, is dat de onaangename ervaringen in zijn jeugd Dickens' karakter blijvend getekend hebben. Daarom zal ik, voordat ik toekom aan mijn twee laatste manieren om Dickens te appreciëren, eerst enkele details van Dickens' leven noemen.

Charles Dickens werd geboren in Portsmouth, op 7 februari 1812. Hij was tweede uit een totaal van acht kinderen van John Dickens, die een administratieve functie had op het Marine Administratiekantoor en wiens ouders gewerkt hadden in het huishouden van Lord Crewe. Dickens komt dus uit wat we met Engelse precisie een ‘lower-middleclass family’ noemen en kreeg van huis uit de standgevoeligheid mee die die klasse in Engeland eigen was. Aan de ene kant lokte het aanzien van de gegoede bourgeoisie, aan de andere kant dreigde de afgrond van de armen en de arbeiders. Hoewel Dickens' vader hard werkte, was hij niet in staat zijn uitgaven aan te passen aan zijn inkomsten; er kwamen schulden en Dickens groeide op onder de druk van een constante financiële crisis met altijd het vooruitzicht van een definitief bankroet. Omdat het werk van John Dickens vereiste dat hij mobiel was, groeide Dickens op in Portsmouth, Londen en Chatham. In Chatham had hij het

geluk op een school te komen die geleid werd door een net afgestudeerde student uit Oxford, die Dickens' talenten onderkende en speciale aandacht aan hem besteedde. Maar in 1823 verhuisde de familie naar Londen, gedwongen door de kritieke financiële situatie. Een vriend van John Dickens wilde helpen en bood Charles een baantje aan in zijn schoenpoetsfabriek. Twee dagen voor zijn twaalfde verjaardag begon hij daar te werken en plakte voor zes shilling per week de etiketten op de flesjes.

Voordat twee weken verlopen waren werd John Dickens gearresteerd wegens schulden en opgesloten in de Marshalseagevangenis die speciaal voor schuldenaars ingericht was. Men kon daar met zijn hele familie wonen. Iedereen kon vrij in en uit gaan naar het werk, met uitzondering van degene die in hechtenis was. Het was een dubbel zware klap (aan de ene kant zijn armoedige baantje, aan de andere kant het schandaal van zijn vader), die Dickens nooit te boven is gekomen. Hoewel hij er later nooit over sprak, schreef hij zijn ervaringen van zich af in zijn romans, bijvoorbeeld in *David Copperfield*, de meest autobiografische, en ook in *Great Expectations*, maar in feite in al zijn romans. Alleen op zeer late leeftijd dorst hij aan zijn vriend John Forster deze ervaringen op te biechten. Tot zijn dood toe bleef deze situatie uit zijn jeugd hem achtervolgen, hoewel de toestand, voor die tijd althans, eigenlijk niet zo erg was. Na drie maanden werd John Dickens vrijgelaten toen hij de erfenis van zijn moeder kreeg. Wat Dickens zijn ouders, met name zijn moeder, altijd geweldig kwalijk heeft genomen, is het feit dat het weken duurde voordat hij werd weggehaald bij de schoenpoets en weer op school gezet. Dat Dickens altijd over eenzame kinderen schrijft, over wezen die zonder steun van familie alleen tegenover het harde leven in de grote stad geplaatst staan, heeft dus waarschijnlijk zijn oorsprong in deze ervaringen op zijn twaalfde jaar, toen ook hij alleen op kamers in Londen woonde, alleen ging eten in de Pub, en zich moest handhaven in een vijandige wereld.

Hoewel Dickens zich hiermee emotioneel van de wereld had afgesloten en zich misschien ook niet verder gevoelsmatig heeft ontwikkeld, was hij succesvol en bijna obsessief in het beklimmen van de maatschppelijke ladder. Na het beëindigen van zijn schooltijd werkte hij op een advocatenkantoor in Gray's Inn. Omdat hij iets anders ambieerde, leerde hij zichzelf steno, en begon 18 maanden later te werken als free lance verslaggever op het gerechtshof van Doctor's Commons. Ondanks een niet succesvolle liefde voor Maria Beadnell, wier vader bankier was en Dickens maarte min vond, was hij niet uit het veld geslagen en begon hij de zittingen van het parlement te verslaan en kreeg hij bekendheid om zijn snelheid en accuratesse. Hij begon ook te publiceren, zijn *Sketches by Boz* werden gebundeld en goed ontvangen. Deze sketches waren voor Chapman en Hall, de grote uitgevers, aanleiding om hem op te dragen de tekst te leveren bij een serie gravures van de kunstenaar Seymour. Dickens zelf verzon de naam Pickwick. De *Pickwick Papers* werden een fenomeen in de geschiedenis van de uitgeverij, en Dickens' karakters werden het middelpunt van een ware cultus. Hij huwde Catherine Hogarth drie dagen na het verschijnen van zijn eerste nummer.

Hoewel hij dus persoonlijk en maatschappelijk gesettled was, en veel succes had, en er dus alle reden was om de toekomst blijmoedig tegemoet te zien, werd naarmate hij ouder wordt, zijn visie steeds donkerder. De beste manier om dit te begrijpen is dit verschijnsel te zien als gevolg van de steeds groter wordende kloof tussen Dickens' gevoel en zijn publieke rol. Zijn gevoel is dat van een twaalfjarig kind dat merkt dat het alleen op de wereld staat - en hoe succesvol Dickens ook wordt, en hoe veel liefde hij ook mocht ontvangen van zijn toehoorders tijdens zijn lezingen, deze historische werkelijkheid van het heden vermocht niets te veranderen aan de emotionele werkelijkheid van het verleden.

De psychologische benadering van Dickens ziet hem vooral als een auteur die vanuit deze emotionele, kinderlijke werkelijkheid schrijft. Het is al vaak opgemerkt

dat zijn gezichtspunt er een is van een ondervoed kind dat alleen door de straten van Londen dwaalt. Alles is grotesk, alles is overdreven, mensen worden voorwerpen en voorwerpen hebben een eigen intentie en bewegingskracht zoals mensen. De karakters bewegen als marionetten en hebben een stereotiep gebaar of gezegde. We vinden in *Martin Chuzzlewit* de beschrijving van het uitzicht uit Todger's boarding house, die grote gelijkenis vertoont met passages in Sartre's *La Nausée*:

> The revolving chimneypots on one great stack of buildings seemed to be turning gravely to each other now and then, and whispering the result of their separate observation of what was going on below. Others, of a crookbacked shape, appeared to be maliciously holding themselves askew, that they might shut the prospect out and baffle Todger's. The man who was mending a pen at an upper window over the way became of paramount importance in the scene, and made a blank in it, ridiculously dispro-

> portionate in this extent, when he retired. The gambols of a piece of cloth upon the dyer's pole had far more interest for the moment than all the changing motion of the crowd. Yet even while the looker-on feit angry with himself for this, and wondered how it was, the tumult swelled into a roar; the host of objects seemed to thicken and expand a hundredfold and after gazing round him, quite cared, he turned into Todger's again, much more rapidly than he came out; and ten to one he told M. Todger's afterwards that if he hadn't done so he would certainly have come into the Street by the shortest cut; that is to say, head-foremost.

Dickens schrijft niet alleen vanuit het emotionele gezichtspunt van het eenzame kind, zijn beste boeken gaan ook allemaal over kinderen. *Oliver Twist, David Copperfield*, Pip in *Great Expectations*, Esther Summerson in *Bleak House*, Sissy in *Hard Times* zijn allemaal weeskinderen geplaatst tegenover de onverbiddelijke hardheid van de maatschappij. Het is de confrontatie van de gevoelige kinderlijke onschuld met de keiharde werkelijkheid, die Dickens inspireert tot zijn beste werk. Zelfs *Little Dorrit*, de vrouwelijke hoofdfiguur uit de gelijknamige roman, hoewel een volwassen vrouw, wordt door Dickens gepresenteerd als zo klein, dat mensen haar voor een kind houden. Een van de meest pathetische scènes uit Dickens' oeuvre is het moment waarop een prostituée zich neerbuigt en aan *Little Dorrit* vraagt haar te kussen omwille van haar verloren ziel, en zij tot de ontdekking komt dat Little Dorrit een vrouw, geen kind is. Als Little Dorrit aanbiedt om met haarte spreken alsof ze werkelijk nog een kind was, bedankt de protituée met het antwoord dat volwassenen nooit zo onschuldig kunnen zijn als kinderen. Het punt van deze scène is dat Little Dorrit juist in deze roman wel haar kinderlijke onschuld en goedheid heeft behouden. Haar tegenwoordigheid heeft een heilzame en verlossende invloed op de maatschappij om haar heen. Maar het is zeer belangrijk voor het begrijpen van Dickens' persoonlijke mythologie dat hij voor deze rol niet een uit de kluiten gegroeide volwassen vrouwefiguur bedacht heeft, maar een personage met de lichamelijke ontwikkeling van een kind koos.

Aan dit kinderlijke gezichtspunt dankt Dickens waarschijnlijk ook zijn geniale vermogen als de schepper van een symbolische werkelijkheid. Het symbool van de ‘Circumlocation Office’, waarin mensen verdwijnen en nooit meer gevonden worden, maar vooral de Court of Chancery in *Bleak House* benaderen Kafka's symbolen in de romans *Het Proces* en *Het Slot*. Maar niet alleen de maatschappij, ook mensen worden beschreven met een intensiteit die ze een symbolische dimensie verleent. Miss Havisham in *Great Expectations* zette alle klokken in haar huis stil toen haar bruidegom niet op kwam dagen voor de bruiloft. Zij zit helemaal alleen in een donker, spookachtig huis, in haar witte trouwjapon die in flarden hangt, aan een witgedekte tafel waarop een bruidscake waar zwarte spinnen in en uit lopen. Haar enige vermaak en bezigheid is het opvoeden van de wees Estella tot een instrument van wraak op de andere sexe.

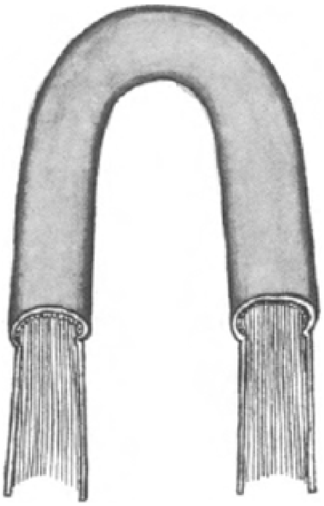
Hoe veel er van Dickens zelf in dit portret van geestelijke stagnatie zit zou ik niet durven zeggen, maar het is niet ver gezocht om bijvoorbeeld de portretten van Pip of Little Jo, van al Dickens' weeskinderen het meest verloren en verworpen, te lezen als een uitdrukking van Dickens' diepste zelf. In de volgende beschrijving zien we duidelijk de enorme afstand die het kind scheidt van de maatschappij:

> And there he sits, munching and gnawing, and looking up at the great Cross on the summit of St. Paul's Cathedral, glittering above a red violet-tinted cloud of smoke. From the boy's face one might suppose that

> sacred emblem to be, in his eyes, the crowning of the great, confused city; so golden, so high up, so far out of reach. There he sits, the sun going down, the river running fast, the crowd flowing by him in two streams-everything moving on to some purpose and to one end - until he is stirred up, and told to ‘move on’.

Nu is Dickens niet de grote schrijver die hij is omdat hij schrijft over zijn eigen, diep verborgen emotionele wonden. Wat Dickens geniaal maakt is dat hij zijn persoonlijke visie wist weer te geven op zo'n wijze dat ze universeel wordt. We hebben ieder van ons, verborgen achter ons normale redelijke gezicht, diep in ons hart óók een onschuldig twaalfjarig kind dat de wereld angstig en onbegrijpelijk vindt en dat zich beroofd voelt van de paradijselijke wereld van de kleuterschool.

Maar, naast een uiting van zijn individuele onderbewuste, evenals een weergave van het collectief onbewuste van de in het algemeen, is Dickens' visie vooral ook een spiegeling van het collectief onbewuste van zijn tijd. De Dickens die de literaire kritiek van dit moment het hoogst waardeert is de Dickens die evenals de dichter Tennyson, gedreven door persoonlijke conflicten, uiting gaf aan de geestelijke verlatenheid die de grondtoon was van het tijdperk. Het is niet de komische, humoristische of maatschappelij-kritische Dickens, het is de psychologische Dickens die in zijn persoonlijke problematiek symbolisch tot uiting bracht hoe Victoriaans Engeland zich eigenlijk voelde: het weeskind van de cosmos. Het is een gevoel dat nog steeds actueel is, of moet zijn, anders vond deze Dickens nu niet zoveel waardering.



Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Jaap T. Harskamp

Het carillon van geluk
Musico-literaire opstellen (5)

Het gedicht 'Carillon' van Vasalis is opgenomen in de bundel *Vergezichten en gezichten* (Amsterdam 1966, p. 23). De inhoud daarvan geeft een mooie thematische variant op de muziek van geluk die in het voorafgaande opstel is besproken. Dit is het gedicht:

> Onzichtbare kou kwam binnen in mijn warmere gedachten,
> zette zich af als rijp op takken, tot op de fijnste,
> jongste, die al knoppen droegen.
> En toen het licht werd kwam de ochtendwind,
> deed ze bewegen en er kwam muziek,
> een lichte als van een glazen carillon.
> Het glinsterde en tinkelde zo hel, vrolijk en fijn.
> Toen won de zon, de dooi, de lompe, stomme pijn.

Een muziek van namen

Wie het reizen bemint, zal een ervaring kennen die men kan omschrijven als de magie of muziek van stadsnamen die nooit zijn bezocht. De naam van zo'n stad zet de verbeelding in werking, doet het hart verlangend kloppen. De ervaring is literair verwerkt. Een vroeg voorbeeld vindt men in een roman van Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser, ein psychologischer Roman* (1785). In zijn jeugd werd Anton - zo leest men daar (p.-44) - door de namen van steden en personen tot beelden en voorstellingen bewogen. In zijn fantasie had Bremen bijvoorbeeld (p. 250) een donkere en grauwe toon en hij verlangde er naar deze voorstelling aan de werkelijkheid te toetsen.

Het meest fraaie voorbeeld mij bekend, treft men in *Titan* van Jean Paul (1800/03, dl. III, p. 68) en daar betreft het Milaan. Het is zeker niet de stad van Fiat die wij nu kennen, voor Jean Paul was de stad nog onaangetast door de woekering van de industrie. Het citaat is onvertaalbaar: 'Schon der Name Mailand schloss ihm einen Frühling auf, weil er, wie ich, an allen Mai-Wesen, an Maiblumen, Maikäferen, sogar an der Maibutter in der Kindheit so vielen Zauber fand wie an der Kindheit selber.' Ook de namen van personen kunnen aan de verbeelding haar vlucht verlenen. Bij Proust verplaatst de naam van de graaf en gravin De Guermantes (*A la recherche*: ed. Pléiade I, p. 171) hem in zijn verbeeldingswereld naar de geheimzinnig lokkende tijd van de Merovingers.

Bij de romantische schrijvers zal men dikwijls een wending vinden waarin een toon, een klank, de naam van een (verre of verloren) geliefde oproept. Men treft bij E.T.A. Hoffmann bijvoorbeeld deze wending aan: '...ein wunderbarer Ton zittert herauf; es ist als säusle in ihm der geliebte Name fort!' (Verzamelde werken, ed. Grisebach, dl. 1, p. 69). Of anderzijds: de naam bevat een muziek die herinneringen losmaakt. Dat laatste aspect nog is terug te vinden in Vladimir Nabokovs eerste roman *Masjenka* (1926 - oorspronkelijk in het Russisch geschreven). Nostalgie en muzikaliteit zijn innig verweven. De pathetische maar hartverwarmende Ganin - het is niet verwonderlijk dat de auteur aan zijn eerste roman gehecht bleef - fluistert de naam van zijn verre geliefde - en in die drie lettergrepen poogde hij alle muziek te leggen die ze eens hadden bevat: de wind, het zoemen van telegraafpalen, het geluk. In die muziek luisterde hij naar het verleden.

Een klank, een bepaalde muziek herinnert de held in roman of verhaal aan de naam van zijn geliefde. Bij Simon Vestdijk is dit proces omgedraaid. Anton Wachter kent de vrouwen in zijn leven een specifieke muziek toe. Liefde is muziek, de vrouw een compositie. In De *vrije vogel en zijn kooien* (1958) vat Anton liefde op voor Gonnie Ruhling. Haar kwam een extatische muziek toe (derde deel, hoofdstuk 3). Anton speelde 'het vierde deel van Mahlers derde symfonie, de altsolo, en de mooiste melodie van Gonnie Ruhling, - neen, was niet Gonnie Ruhling zèlf, maar de gevoelens, die zij bezig was in hem te ontketenen...'.

En in *De laatste kans* (1960) voelt Anton zich sterk aangetrokken tot zuster Klaassen, een vrouw die hij nog nauwelijks kent maar met wie hij het contact wenst en zoekt. 'Fonetisch werd zij alleen nog maar vertegenwoordigd door het tweede koor uit Bachs cantate *Wachet auf*, die hij een half jaar tevoren in het Concertgebouw had gehoord, en waarvan hij de melodie der strijkersbegeleiding nooit had kunnen vergeten. Dit was "haar muziek", men kon ook zeggen, nu hij nog zo bitter weinig van haar afwist: zij was het zelf. Het was voor het eerst na tijden en tijden, dat hij zich weer eens een meisje met haar eigen muziek bij hem had ingedrongen; voor zover hij zich herinnerde, was Gonnie Ruhling de laatste geweest, en die had het in Mahler gezocht, hetgeen een onbeschaamdheid mocht heten' (tweede deel, hoofdstuk3).

De psychologisering van een karakter door middel van de muziek is sinds de Romantiek een beproefde literaire handgreep geweest. Maar de muzikalisering van eigen namen, de associatie van de geliefde of begeerde met een specifieke muziek, lijkt een oorspronkelijke vondst van Vestdijk te zijn.

Een originele toepassing van een overgeleverd gegeven - dat is wellicht een meer precieze waardering. Want ook hier blijkt het procédé een antecedent in de Romantiek te kennen. Joseph d'Ortiguè was naast een belangrijk muziekcriticus ook een romanschrijver van enig talent. In één van zijn romans: *La Sainte-Baume* (dl. II, p. 140) vindt men een passage die schijnt vooruit te wijzen naar Vestdijks muziek van namen. De figuur van Anatole is daar uiterst gevoelig voor muziek en voor hem bezitten de klanken de kracht van associatie: 'In zich droeg hij een innerlijk instrument... en zoals iedere melodie verbonden was met een idee, een sentiment, een persoon, zo riep de melodie die daaraan gehecht was onmiddellijk de herinnering op aan die figuur, dat gevoel en die gedachte'. D'Ortigue zinspeelt hier op een muzikalisering van het geheugen die door latere en grotere auteurs met zoveel raffinement is toegepast in de psychologisering van hun karakters.

Wagner, ontaarding, Van Eeden

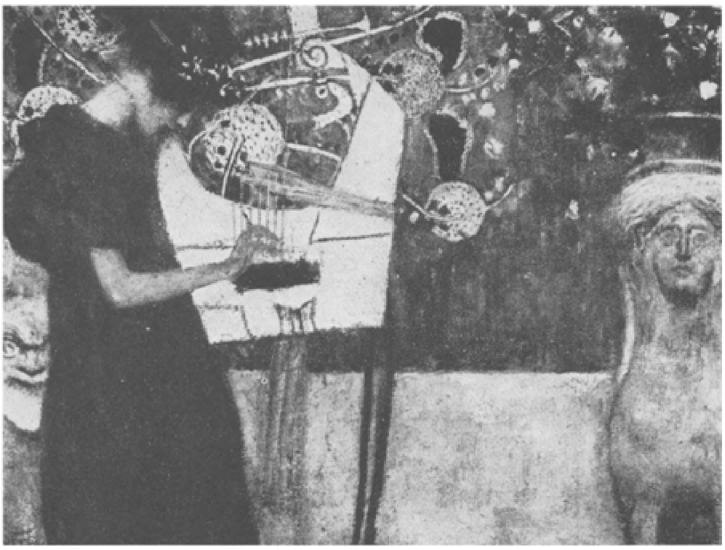
Frederik van Eeden heeft in de ban van de muziek gestaan. Zonder muziek kon hij - als Nietzsche - niet leven. In werk en dagboeken heeft hij verslag gedaan van de macht van een toonkunst waardoor hij zich aanvankelijk overmeesterd wist en waartegen hij zich later poogde te verdedigen. Als jongeling zocht hij de muziek met een romantische, dwepende liefde. Hij wilde zich laten bewerken tot hij wegsmolt onder - in zijn omschrijving - het 'Heine-Schumann-gevoel'. Als een alcoholist naar het vocht, smachtte Van Eeden naar muziek. Een dagboekaantekening van 21 april 1887 zet in met de uitroep: 'O! O! Ik wil muziek hooren - laat mij muziek hooren - ik zou er om kunnen bidden'.

De aanwezigheid van Richard Wagner, de vergoddelijking van het genie van de componist, is voor Van Eeden problematisch geweest. In hoeverre hier een element een rol speelt van creatieve rivaliteit, preciezer: van creatieve afgunst, laat zich niet bewijzen - wel vermoeden. In mijn boek over *De scheppende mens* (1984) heb ik aangetoond dat in het schrijverschap van Van Eeden een sterk aspect van creatieve

wedijver schuilt. Hijdie zich miskend meende, benijdde Ibsen voor zijn succes en reputatie. Van Eeden zag het zijn taak als dramatist om dat werk van Ibsen te *elimineren* en het felle licht van zijn reputatie te dempen. De ambitie was al te groot en Van Eeden heeft geleden - ook in scheppende zin - onder zijn gebrek aan kracht.

Het is mogelijk dat de verbitterde af keer waarmee Van Eeden

zich opstelde tegenover Richard Wagner mede is voortgekomen uit een soortgelijk gevoel van afgunst. Opmerkelijk daarbij is dat in dramatische conceptie Van Eeden het denken van Wagner dicht nadert. De bewonderaars van Wagner kenden de componist de hoge eer toe de kunsten in hernieuwde samenhang te hebben gebracht. Dat moet een kwelling zijn geweest voor Van Eeden die in zijn toneelwerk streefde naar een 'zuivere, harmonische samenwerking der kunsten'. Wagner werd toegejuicht, het toneelwerk van Van Eeden verguisd. In het rijk van de kunst is het succes van de één, een slag voor de ander. Van Eeden wist zijn dramatisch werk overschaduwd door twee machtige eiken in het woud van de kunst: Ibsen en Wagner. Tegenover beiden stelde hij zich bitter en gegriefd op.



Gustave Klimt. Muziek. (±1895)

Een dagboekaantekening van 14 juni 1906 sterkt de gedachte dat een element van creatieve afgunst Van Eedens houding tegenover Wagner mede heeft bepaald. De aantekening is deze: 'Van middag zag ik Wagner's buste, te midden van Parsifal partituren. Toen had ik een trotsch en gelukkig gevoel, dat er in mijn hoofd scheppingen leven die even belangrijk zullen zijn. Maar tevens voelde ik wat mij ontbrak voor het hoogste. De muziek. Er zal eens een waarachtig dichter komen die tevens componist is. En die zal Shakespeare overtreffen'. Gevoelens van rivaliteit enerzijds, de gedachte dat hij met Wagner zou kunnen wedijveren in de creatie van grote kunstwerken - maar anderzijds toch het besef van een tekort, de erkenning van een gemis. Van Eeden droomde zich scheppingen die belangrijk als die van Wagner zouden zijn, al weet hij dat hij aan de allerhoogste kunst geen deel zal hebben.

Het dagboek dan getuigt van de manier waarop het oeuvre van Wagner voor Van Eeden zowel uitdaging als irritatie is geweest - vooral irritatie. Een eerste aantekening treft men in het dagboek op zondag 22 mei 1892 nadat Van Eeden een opvoering had bijgewoond van *Tristan und Isolde*. Hij bewonderde de muziek, maar voor het dramatische toont hij geen enkele waardering. Wagner is geen dichter, merkt hij op, hij is louter musicus. De teksten zijn onleesbaar en stammen uit een rotte opera-traditie vol van 'biermoffigheid'. Voor Van Eeden is dit niet een spontane maar een bedachte kunst, een uitgedroogde filosofenwijsheid. Hij ziet de grote Duitse traditie in de kerkmuziek, de religieuze muziek en het volkslied. Het muziekdrama van Wagner is voor Van Eeden een 'dóór en dóór ziek en ontaard ding'.

Wagner is de ontaarding in de kunst zoals voor Van Eeden (8 juni 1896) het katholicisme de ontaarding is van het christendom. Ontaarding betekent voor hem het verval in de schijn, de verheerlijking van het uiterlijke. Wagner is weliswaar de wettelijke uitdrukking van het eigentijdse, maar zijn kunst verzinkt tegenover het klassieke verleden. Voor Van Eeden is Bach de hoogste, de zuivere. Op 18 april 1897 meldt hij dat hij Bachs Johannes Passion heeft gehoord. Het was een laving waarvan hij niet genoeg kon krijgen, een wijding waarin hij zijn krachten hervond. Het is een kunst die inspireert, aanzet, krachten bundelt. Wagner daarentegen verslapt, maakt passief.

Op 23 augustus 1906 woonde Van Eeden een Wagner concert bij waar hij fragmenten uit het werk van de componist hoorde. Hij waardeerde *Tannhäuser* als de meest perfecte, innige en spontane schepping. Maar *Tristan* vervult hem van diepe afkeer, zijn kritiek is vernietigend: 'het toppunt van weeën, smachtende, lieverige, zuigende, ongezonde, onklare muziek. Zeker aangrijpend, voor ongezonde, dweperigezielen. Maar verslappend en neerdrukkend' (24 augustus).

Het volgend jaar (aantekening van 20 mei 1907) zou Van Eeden een opvoering bijwonen - gegeven door de Wagner-vereniging - van de *Meistersinger*. Opnieuw blijkt hij geweldig geïrriteerd - hij wijst de opera af als een 'vervelend, zouteloos, wanluidend product'.

Niet alleen wijst Van Eeden het werk van Wagner af, hij schijnt

zich steeds wanhopiger tegen alle muziek te willen (moeten?) verdedigen. De muziek wordt hem in toenemende mate een kwelling. Als Tolstoj vreest en veroordeelt Van Eeden de muziek als een kunst die niet versterkt of veredelt. Hij stelt zich achter Tolstojs 'Kreutzersonate' en ontzegt de muziek haar levende kracht. Zij schept geen ethische sfeer, doet niet handelen. Ze is meeslepend, bekoort, doet genieten - maar ze verdooft en maakt indolent. Mensen die in de muziek leven zullen aan levenskracht inboeten, ethisch achteruit gaan. Dezelfde Van Eeden die als jongeman om muziek had gesmeekt, zal op latere leeftijd naderen tot een afwijzing van de toonkunst. Als Tolstoj maakt hij een ontwikkeling door van intense bekoring naar diep wantrouwen en afwerende vrees.

Een barok klavecimbel gedragen door zeegoden. *(17e eeuw, Italiaans)*

De romantische piano. Ontwerp van 1830.

Rococo-klavecimbel (Vlaams) ±1650.

Deze kritische houding is krachtig tot uitdrukking gebracht in Van Eedens geschrift *Het roode lampje* (1921). Hij ontkent door dat de muziek de zuivere uiting van godsvreugde zou zijn. Muziek kon een ogenblik tot diep geluk ontroeren, maar de kunst is zoet, zij verblindt en verslapt - zij schenkt geen blijvende troost. Zij bereikt slechts haar zuivere vorm, indien ze afhankelijk is van en dienstbaar aan de godsdienst. In de gezongen hoogmis vervult de muziek haar taak. Muziek als muziek alleen is onbevredigend, onveilig. De muziek van de opera is - voor Van Eden - meestal verdoling en verderf. De kunst van Wagner telt vele slachtoffers.

De tegenstelling van Wagner en Bach is in het denken van Van Eeden altijd impliciet aanwezig. De tegenstelling is - zoals we zullen zien - in *Van de koele meren des doods* expliciet gemaakt. In zijn negatieve waardering van Wagner wendt Van Eeden steeds weer een term aan met een sterk moreel-geladen connotatie: ontaarding. Sinds Max Nordau in 1892 in zijn boek *Entartung* had willen aantonen dat de stemming van de eigen tijd werd verziekt door de kwalen van hysterie en degeneratie, raakt de maatschappelijke en kunstkritiek doortrokken van een terminologie van verval. De generatie van Van Eeden was gefascineerd door facetten van degeneratie. Van Eeden haatte Wagner, hij beschouwde de kunst van de componist verrot, decadent, ontaard. Tijdgenoten daarentegen zwolgen in dat werk, lieten zich tot tranen beroeren door al de onderdrukte, zinnelijke gevoelens die de componist wist los te zingen. En er is hier naar mijn idee een blijvend aspect in de waardering van Wagner - er is sprake van een *either/or.* Tegenover hen die dit werk aanhoren met gevoelens die variëren van afkeer tot haat (en ondergetekende behoort tot die groep), staan zij die zich met een wild enthousiasme tot Bayreuth getrokken voelen (lees bijvoorbeeld het dweperig enthousiasme van Bernard Levin voor Wagner in zijn recent verschenen boek *Enthusiasms*). Wagner is God of Duivel. Een tussenweg is er niet: Wagner inspireert afkeer of adoratie, woede of waanzin. Critici die kunstwerken willen analyseren met

esthetische criteria, aarzelen niet om aan de discussie over Wagner hun argumenten een sterk morele connotatie te geven (sedert het begin van zijn loopbaan hebben de tegenstanders van Wagner gevoeld dat er iets fundamenteel 'slechts' zou zijn aan die kunst en sommigen hebben dit argument bevestigd gezien in de bewondering van Hitler voor de kunst van Wagner). Er is mij geen andere kunstenaar bekend van wie het werk zo'n krachtige discussie *buiten* de louter esthetische waardering heeft bewerkstelligd, een discussie die zich blijft bewegen in de domeinen van moraliteit, psychologie of politiek. De felheid dan waarmee Van Eeden zich verzette tegen de diepe verering van zijn tijdgenoten van Richard Wagner (de Nederlandse woordvoerder van de bewonderaars was Diepenbrock die in zijn kolommen in De Kroniek Wagner als een godheid van de kunst prees), typeert de diepe en blijvende kloof tussen de wijze waarop voor- en tegenstanders van Wagner dit oeuvre waarderen. In zijn scherpe afwijzing van Wagner was Van Eeden stellig tegenstrever van zijn tijd, maar hij stond niet alleen. Zoals hij de tegenstelling van Bach en Wagner had beklemtoond, die van zuiverheid en ontaarding, zo zou Is. Querido in het opstel 'Händel, Bach, Chopin' (opgenomen in de bundel *Studien* van 1908) in soortgelijke termen zijn afkeer van Wagner uitdrukken.

Naar aanleiding van de *Mattheus Passion* schrijft Querido: 'In dit toon-poëem is de ziel der *menschheid* aan 't woord, de menschheids-ziel die zingt! Wagner staat hier tegenover als een wel hevige, maar demonisch zinnelijke ziel, gefolterd, geteisterd door heidensche hartstochten, heidensche natuurmystiek en den op Schopenhauer parasiteerenden bouddhistischen zelf-reinigings-waanzin. Bach's ziel is nevelloos en klaar als een hoog-vonkelende sterrennacht'.

Van Eedens ontwikkeling van diepe muzikale bewogenheid naar een wantrouwige afstandelijkheid tegenover die kunst, is in het dagboek chronologisch na te gaan. In *Van de koele meren des doods* is creatief uiting gegeven aan een spanning die zich rond deze periode al in de schrijver moet hebben gemanifesteerd. In de roman heeft de muziek een functie die van fundamenteel belang is.

Hedwig de Fontayne en Termeer zijn de twee verdoolden in de Nederlandse roman. Het verschil in benadering tussen Van Eeden en Emants is dat bij de laatste erfelijke factoren als verklaring dienen voor de verwording van zijn (anti-)held, waar Van Eeden het treurige lot van Hedwig sociogenisch wil verklaren. Hedwigs diepe melancholie vindt een oorzaak in de ruwe wijze waarop een fijngevoelig meisje door haar omgeving en opvoeding is gebroken. Daarnaast zijn zwaarmoedigheid, verveling en walging (één van de sleutelwoorden in de roman) symptomen van het ziektebeeld van haar klasse. Pedagogische en cultuurkritische denkbeelden vermengen zich. De psychiater Van Eeden stapt het verhaal binnen om een oordeel te leveren over opvoedingsproblemen, de kunstenaar Joob (een *hoofdfiguur* in de roman) geeft een maatschappelijke analyse. Het gevolg daarvan is een zekere verwarring van perspectief in de roman.

In Hedwig, de jonge vrouw, botsen twee tendensen, die van geestelijke en reine liefde met die van donkerbekoorlijke en genotzuchtige zinnelijkheid. Zij verwerpt het sensualisme van Johan en kiest voor de dweepzieke Gerard. Beide mannen zijn contrasterende karakters, de kunstenaar tegenover de burger, de man van fatsoen en koele plicht tegenover de mens van verbeeldingskracht en brandende passie. Maar beiden weten zich tegenover het raadsel van de Sfinx gesteld: voor de een is (wordt) Hedwig hoer, voor de andere is zij Madonna. De kunst van het *fin* de siècle projecteerde een zwart-wit tegenstelling van lichaam en geest, van sensualiteit en askese. Het werk van Wagner, Tolstoj, Maeterlinck, Ibsen en de Pre-Rafaëlieten is van die dualiteit doortrokken. De christelijke tegenstelling van materie en geest - ook in de verhouding van sexen - was in het bewustzijn van de denker rond de

eeuwwisseling verscherpt door een neo-platonische beklemtoning van een hogere wereld van de geest en een lagere van de zinnen. Het conflict woekert in Hedwig zelf en is verpersoonlijkt in de rivalen die haar liefde zoeken, Gerard en Johan.

Contrast, oppositie en dualiteit vormen de beginselen van structuur waarop Van Eeden zijn roman heeft gebouwd. In Hedwigs overgevoeligheid voor de muziek heeft het oppositie-principe in de roman een functie.

Met betrekking tot de muzikale aantrekkingskracht op Hedwig de Fontayne is het denken van Søren Kierkegaard relevant. In *Either/Or* (1843- ik ken het werk uitsluitend in Engelse vertaling) wil de filosoof niet zover gaan de muziek als schepping van de duivel te verwerpen, maar hij benadrukt dat vooral in de eigen tijd vele slachtoffers zijn aan te wijzen van de demonische werking die van de muziek kan uitgaan. Het diepste gevaar - vooral voor de vrouw - is de lokkende samenspraak met het sensuele. De toonkunst wekt begeerte, muziek is belofte, sexuele prikkel.

De vernietigende werking van de muziek op de morele (gehuwde) vrouw, de dame die tegen haar wil valt voor en door de muziek, zijn thema's die men in talrijke romans en verhalen van de negentiende eeuw zal aantreffen. Maar geen werk heeft de geesten sterker bewogen dan Tolstojs *Kreutzersonate*. Ook Van Eeden moet door dit verhaal zijn geraakt, sterker: het lijkt aantoonbaar dat hij zich in de opbouw van zijn roman direct door Tolstoj heeft laten inspireren. Maar allereerst - hoe reageert Hedwig op de muziek?

In de ervaring van muziek strijden in Hedwig twee, elkaar vijandige krachten: goed en kwaad, wezen en schijn, God en duivel. Preciezer uitgedrukt - daar is de reinigende, zuiverende en verheffende werking van muziek (Schumann, Beethoven, maar vooral Bach), de muziek is een goddelijke taal die haar tot kalmte maant en inkeer brengt; daarmee botst een prikkelende, lokkende en verleidende werking van de muziek (Wagner), een demonische kracht die een koortsachtige lust wekt, begeerte doet opvlammen.

De eerste storingen in het zielsleven van de jonge Hedwig komen tot uiting in haar reactie op muziek. Op feestavonden genoot zij van muziek, van droevige noten en smachtende melodie, zoet en verraderlijk. De muziek bedroefde en verrukte haar, prikkelde tot tranen en lokte een uitgelaten lach. Zij wachtte de muziek met een gespannen genotsbegeerte.

Het herstel van een ambacht: de Graham piano. (1880) De ontwerpen zijn van Burne-Jones.

In de pubertijdsjaren wordt Hedwig door haar behaagzucht gekweld tot zelfverachting. In de moeilijke perioden was de muziek haar tot steun. Op een zoete oktoberavond hoort zij de

zoete tonen van pianomuziek door de open ramen van een huis naar buiten stromen - dit alles behoort tot een bijna stereotype *scènologie* die in de roman van de negentiende eeuw aan de muziek een achtergond verleent. De kleine klavierstukken van Schumann doordringen Hedwig van Godsbesef. Midden in een saaie en naargeestige stad in de provincie is deze muziek haar als een openbaring, als een geheimzinnige taal die zij ogenblikkelijk begrijpt, die haar tot rust brengt. De ‘toespraak van melodiën’ werkt verheffend en zuiverend op Hedwig.

Zij blijkt de pianist te kennen, hij is Ritsaart van Begh van Aalst, een vriend van haar broer. Van Eeden introduceert hier een passage die een noodlotsdrama waardig zou zijn. Hedwig keek naar Ritsaart, verlegen en beklemd en eerbiedig, *als naar iemand die haar lot zou kunnen beheersen*, die vertrouwdheid had met het machtigste van de wereld. Bij de tweede, noodlottige ontmoeting aan zee blijkt de pianist (achter het masker van een schuilnaam: Delmonte) een vurig Wagneriaan te zijn. Deze muziek zou haar op het duivelse pad leiden. Hedwig verkoopt haar ziel aan Wagner. In de twee ontmoetingen is het goddelijk-demonisch contrast van de werking van muziek door Van Eeden vastgelegd.

De tweede ontmoeting vindt plaats in een hotel *ergens* aan zee (de gehele roman is gekarakteriseerd door een geografische onbestemdheid) waar Hedwig genezing zoekt van haar melancholie. Zij blijft echter gekweld door zwaarmoedige en ‘zondige’ gedachten. Maar opnieuw wordt zij overrompeld door het pianospel van Ritsaart die - o toeval - ook in het hotel verblijft (de toevalligheid van ontmoetingen in de roman grenst soms aan het onwaarschijnlijke). Zijn muziek geneest haar tijdelijk van haar spleen. Tegen haar wil ontwikkelt zich een verhouding met Ritsaart. Dat zij de relatie niet heeft gezocht, blijkt uit de openheid waarmee zij Gerard onmiddellijk inlicht over het contact met de pianist. De sombere voorgevoelens van haar echtgenoot over die ontmoeting zouden al te gerechtvaardigd blijken. Het is de muziek, Wagners kunst, die Hedwigs morele beginselen zal vernietigen. De driehoeksverhouding die zich vervolgens in het verhaal ontwikkelt, is geheel naar de manier van Tolstoj.

Er is een duidelijke parallellie tussen de *Kreutzersonate* van Tolstoj en de roman van Frederik van Eeden. In beide gevallen is er sprake van huwelijksontrouw, een - in de tijd - als schokkend ervaren vergrijp (en daarom het alleen recht van de man); de vrouw is in beide verhalen - en ik gebruik het jargon van de tijd- melancholisch, neurasthenisch, hysterisch; deze aanleg maakt haar overgevoelig voor de emotionele kracht van de muziek, tegen die macht kunnen zij zich niet verzetten; de twee vrouwen lijden in een huwelijk dat mislukt is en in beide gevallen was een vreugdeloze huwelijksreis daarvan een eerste teken; beiden willen door een (mislukte) poging tot zelfmoord een einde aan hun innerlijke strijd maken.

De verleiders zijn identieke types: ‘tuchteloze’ kunstenaars, decadente estheten. Mannen met een gevoelig gemoed en sterke driften die zij niet door de burgermoraal laten beteugelen, mooie en modieuze dandies - in het oordeel van beide echtgenoten: het soort van Parijse en verwijfde types waarvoor de vrouwen vallen. Deze verwende estheten symboliseren de schijn, het masker van kunstenaarschap: zij zijn vertolkers, geen scheppers. In de wereld van uiterlijke waarden trekken juist zij door hun pose publieke geestdrift.

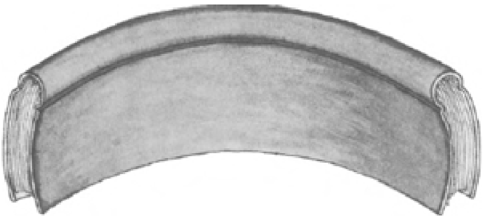
De verhouding van Gerard, Ritsaart en Hedwig is als die van Tolstojs Pozdnysjev, Troechatsjevski en Liza. In beide verhalen zijn de echtgenoten zich bewust van de vervreemding in het huwelijk, beseffen de gevaarlijke positie van de musicus, zij haten de indringer, maar weten dat hij door zijn muziek de melancholie van de vrouw verdrijft. Beiden moedigen daarom de relatie aan. In de hoop het huwelijk te redden, tekenen zij voor de ondergang. Gedreven door de koorts van muziek, geven de

vrouwen zich aan hun verleiders. De katastrofe volgt: Pozdnysjev vermoordt zijn vrouw, Gerard beveelt zijn vrouw het huis te verlaten (hij had Ritsaart willen vermoorden, maar vreesde het schandaal). Met behulp van muziek, had Tolstoj aangegeven, wordt in de deftige samenleving het meeste overspel gepleegd.

Tekenend voor Hedwigs latere ‘genezing’ is dat haar verdorven lust voor Wagner verpletterd zal zijn onder een serene liefde voor Bach. Zoals het goede het kwade in haar karakter verdrijft, zo overwint het goddelijke van de muziek de aantrekkingskracht van het demonische. Wagner was degeneratie, in Bach hervindt Hedwig de zuiverheid.

Het wereldbeeld van Hedwig is gesloten, haar bewustzijn draait in een cirkel tussen kwaad en goed, zonde en zuiverheid, duivel en God. Zij redt zich door afstand te nemen van de wereld en de noodzaak tot handelen, ze stijgt boven het leven uit. Hedwigs zonde was zelfverlustiging, haar zuiverheid is zelfverloochening. Het domein van Van Eeden dualistisch denken bood geen ruimte voor een fijnere kleurschakering. Op het Hollandse land, hulp verlenend aan arme boeren, vindt zij een bestaan waar het licht van haar karakter de donkere zijde heeft onderdrukt. Het kwade in haar leven: de stad, atheïstische ennui, erotiek, weelde, epicurisme, de muziek van Wagner, maakt plaats voor het goede: natuur, geloof, sexuele onthouding, eenvoud, goed werk, armoede, de muziek van Bach.

(wordt vervolgd)



Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Marjan Groenewegen

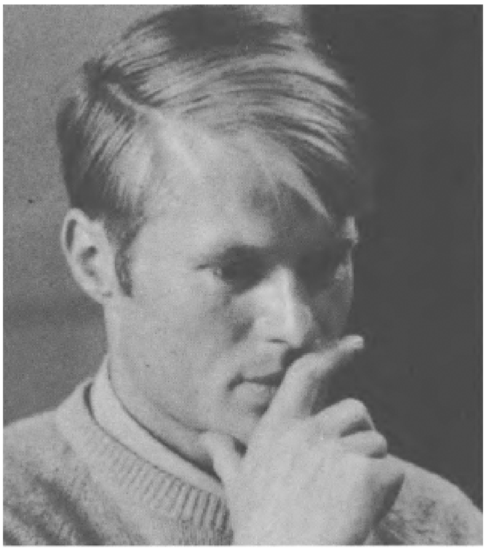
Franse literatuur

Le Clézio: woorden zoeken naar stilte

In Frankrijk is Le Clézio een fenomeen dat bewonderd wordt, een schrijver die men tot een van de succesvolste der natie rekent, maar op wie men geen greep heeft. Aan zijn debuut *Le Proces - Verbal* kende men in 1963 meteen de Prix Renaudot toe, wat voor een schrijver betekent, dat zijn naam gevestigd is. Dat het tiental romans dat Le Clézio daarna publiceerde zo experimenteel van karakter was dat het door weinigen gewaardeerd werd, vergat men snel toen hij opnieuw succes boekte met *Désert*, in 1980. Er bestond zelfs de neiging bij enkele critici om het zichzelf en de lezers te verwijten, dat zij de andere romans van Le Clézio niet begrepen. De blonde, elegante verschijning, afkomstig uit Mauritius en wonend in Nice, heeft van het begin van zijn carrière af aan een houding gehad, die in de Franse litteraire wereld ongebruikelijk was, en respect afdwong. Hij heeft zich steeds volkomen afzijdig gehouden van het ‘culturele centrum’ Parijs, waar schrijvers en critici elkaar verdringen tijdens de talloze bijeenkomten en in salons. Er zijn slechts enkele foto's van hem beschikbaar, en hij staat maar zeer zelden interviews toe. Men heeft zijn manier van signeren wel eens als symbolisch gezien voor zijn optreden: hij noemt zichzelf consequent J.M.G. Le Clézio, terwijl het in Frankrijk, meer nog dan bij ons, gebruik is dat schrijvers zich met voorén achternaam presenteren. Kortom, er wordt voorzichtig een waas van mysterie om hem heen gelegd, dat tegelijkertijd fungeert als rookgordijn voor de critici, die zo geen duidelijk oordeel hoeven te geven over deze schrijver. Ook van zijn nieuwste roman, die in februari van dit jaar is verschenen, werd slechts in zeer omzichige termen kennis gegeven. Het gaat om *Le Chercheur d'Or*, een boek dat meteen al een behoorlijke populariteit bij het publiek verworf. Het heeft met de andere hoogtepunten uit het werk van Le Clézio gemeen, dat het een duidelijk verhaal bevat en voor een ruime lezerskring toegankelijk is, en bovendien dat de tijdsgeest wordt aangesproken. Toch zijn er ook heel duidelijke verschillen aan te wijzen, die te maken hebben met de ontwikkeling die Le Clézio heeft doorgemaakt in de afgelopen twintig jaar. Zonder dit meteen met de mantel van het modernisme of een ander -isme te bedekken, kan men zeker zeggen dat er op de kwaliteiten van Le Clézio als romanschrijver nogal wat aan te merken valt. De bezetenheid waarmee hij al schrijvend zijn weg zoekt, zijn houding tegenover het publiek, of men die nu als controversieel, naïef of arrogant ziet, en de verrassingen waarvoor hij enkele keren zorgde, maken hem wel tot een intrigerend figuur. Zijn ontwikkeling in de tijd laat extreme beelden zien, die niet gemakkelijk onder een noemer te vatten zijn. Wellicht geeft een overzicht hiervan wat meer begrip en waardering voor deze schrijver, die tot nu toe in Nederland weinig bekendheid genoot.

In het *Proces-Verbaal* speelt Adam (de eerste - de laatste mens op aarde) de hoofdrol. Hij is, in het tijdsbeeld van de zestiger jaren, een ‘hippie’ die letterlijk walgt van de materialistische wereld om hem heen. Het is een walging die veel lijkt op die van Roquentin in *La Nausée* van Sartre, een gevoel van absurditeit, dat Le Clézio in verband brengt met industrialisatie en ‘overbeschaving’, waarvan men zich in de zestiger jaren bewust werd. Evenals Roquentin voelt Adam zich ‘overbodig’ in deze wereld, met even veel of even weinig bestaansreden als een plant of een steen. De absurditeit van het menselijk bestaan ligt voor hen in het feit, dat de mens voortdurend probeert om een hogere zingeving aan zijn leven toe te kennen - zijn naakte essentie niet onder ogen durft te zien. Deze begoocheling neemt in de ogen

van Adam onvoorstelbare vormen aan in het over-gestructureerde leven in de moderne grote stad, waar mensen voortdurend heen en weer vliegen met gewichtige gezichten, gebruik maken van gedrags- en verkeerscodes alsof dit een natuurlijke zaak is, en consumptie tot hun hoogste levensdoel verheven lijken te hebben.



J.M.G. Le Clézio.

Adam heeft dienst geweigerd, is van huis weggelopen en heeft in de vakantieperiode een villa aan de kust, vlak buiten de stad, 'gekraakt'. Hij vegeteert daar, leeft op een bestaansminimum, schrijft af en toe brieven aan zijn vroegere vriendin Michèle. De zintuigen spelen in het bestaan van Adam een belangrijke rol, 'passief' luistert hij naar wat zijn ogen, zijn oren, zijn huid hem te vertellen hebben. Natuurlijke elementen als zee, zon en wind voeren hem naar de kern van zijn wezen. In de nabijheid hiervan kan hij zijn angst, niette kunnen voldoen aan alles wat de maatschappij van hem verwacht, vergeten, hij kan gewoon 'zijn'.

Af en toe gaat hij echter de stad in, om sigaretten en wat levensmiddelen te kopen, of om op zoek te gaan naar Michèle, die schijnt deel te nemen aan het normale bestaan, en dan slaat de paniek toe. Als - letterlijk - sensitief levend mens komen de verharde gezichten van voorbijgangers, opschriften en reclameleuzen, stemmen, verkeerslawaai, als een stroom van agressie op hem af. Als buitenstaander is het hem een raadsel, hoe dit alles mogelijk is en waartoe het dient. Dat hij geen vrijwillige buitenstaander is blijkt uit de overweldigende angst die hem overvalt, telkens als hij merkt dat hij *er niet bij hoort*. Hij mist de aansluiting tussen de tastbare wereld om hem heen en de betekenis die hieraan verbonden wordt, en dit scheidt hem tegelijkertijd van zijn medemensen. De enigen met wie hij af en toe contact heeft, zijn andere 'drop-outs', zoals clochards.

Zijn zintuigen vormen zijn enige zekerheid in het bestaan, en deze gebruikt hij ook om aansluiting te vinden met zijn omgeving. Adam 'registreert' alles wat hij ziet: hij kijkt, spreekt woorden uit die hij hoort of leest, volgt de bewegingen die mensen maken. Romantechnisch biedt dit procédé, dat vanuit Adam beschreven wordt, natuurlijk een prachtige gelegenheid om een kritisch beeld te geven van de moderne samenleving. Het is de bekende afstand, die een ontnuchterende kijk oplevert, zoals op de volkomen langs elkaar heen klaterende gesprekken in een café, of de graaierige begerigheid waarmee vrou-

wen zich storten op een aanbieding in een warenhuis.

Toch zal het er Le Clézio niet om begonnen zijn, eens flink uit te varen tegen de welvaartsmaatschappij. We kunnen vermoeden, dat de schrijver van *Het Proces-Verbaal*, toen drieëntwintig jaar oud, zich sterk verwant voelde met zijn romanfiguur. In een later geschreven, meer essayistisch werk getiteld *L'Extase matérielle* (1976), geeft hij weer hoeveel moeite hij zelf heeft om een bestaansvorm te vinden in deze samenleving.

Zoals al eerder werd opgemerkt, vormt de zintuiglijke waarneming het centrum van de belevingswereld van zowel Adam als van zijn schepper Le Clézio. Evenals bij de figuur Roquentin van Sartre zien we hier een verbeelding van de fenomenologische theorie van Husserl, die één van de uitgangspunten voor het Existentialisme vormt. Volgens deze theorie kunnen wij de essentie van de wereld om ons heen alleen begrijpen, door alle tastbare verschijningsvormen zo zuiver mogelijk waar te nemen en te beschrijven. Deze zuivere waarneming, dat wil zeggen zonder tussenkomst van onze geest die betekenis zoekt en interpreteert, kan ertoe leiden dat de waarnemer samenvalt met hetgeen hij bekijkt.

Roquentin had een dergelijke ervaring met een boom in een park, beschreven in de bekende scène van *La Nausée* die ten tijde van het verschijnen van deze roman nogal wat stof deed opwaaien. Voor Adam Polio is deze manier van kijken het enige redmiddel: door zich via de ‘materiele extase’ te identificeren met de wereld om hem heen, kan hij er misschien ooit deel van worden.

Zo besluit hij op een gegeven moment een hond te volgen - tijdens de lange omzwervingen die hij dan maakt in het spoor van dit dier, verandert het perspectief inderdaad langzamerhand, ziet de lezer, met Adam, de wereld van onderaf, door de ogen van de hond. De toon is hier licht genoeg om geestige beelden te voorschijn te roepen, zoals een hartstochtelijke ontmoeting van de hond met een charmante soortgenoot, midden in een druk warenhuis. Uiteindelijk lukt het Adam om de bedoelde staat van onthechting te bereiken. Alles wat de bestaansvormen van elkaar scheidde vervaagt en in korte, hallucinerende momenten valt Adam samen met het gehele universum. Zijn angst is verdwenen, hij voelt zich gelukkig. Voor hem is het zo'n openbaring, dat hij iedereen ervan deelgenoot wil maken. Symbolisch voor zijn ‘ommekeer’ stelt hij zich aan de boulevard op, met de rug naar zee, met zijn gezicht naar het land en de mensen. Aan de snel toestromende nieuwsgierige menigte, die overigens wel weer precies wordt geregistreerd (1. Een tiental vrouwen, mannen en kinderen, van een bepaald aantal. 2. Een twintigtal anderen die na een moment weer verder gingen. In totaal een dertigtal toeschouwers, gemiddeld, dat een opstopping op het trottoir vormde.’) maakt hij zijn inzichten kenbaar in een lange, begeesterde redevoering. ‘Ziehier wat ik wil zeggen. Wij zijn allemaal gelijk, we zijn broeders. We hebben dezelfde lichamen en dezelfde geest. (...) Wij bezitten de aarde, met zijn allen. (...) Is er iets, een enkel deel, in dit landschap dat niet van ons is, wat niet van U en van mij is, van ons? Ik heb het over die lantaarnpaal die ik weerspiegeld zie in de etalageruit. Hé! Die lantaarnpaal is van ons, hij is gemaakt van gietijzer en van glas, hij is recht net als wij en heeft bovenaan een hoofd dat lijkt op het onze.’ De toeschouwers zijn verbaasd, en al snel informeren ze geïrriteerd naar de sekte die hij vertegenwoordigt. Het perspectief verschuift dan van Adam naar de voorbijgangers: ‘Bent U een Jehovagetuige, soms? - Nee, zei Adam. - Ja U daar, bent U dan misschien een profeet? Maar Adam hoorde het niet; hij keerde terug naar de mysterieuze duisternis van de woorden die aan hem ontsproten, naar zijn waanzinnige eenzaamheid, zijn blokkade tegenover de oprukkende menigte, en hij vervolgde dat wat hij begonnen was: ‘Opeens was alles op aarde veranderd. Ja opeens begreep ik alles. (...)’

Maar de mensen begrijpen Adam niet, en hij wordt snel opgeborgen in een psychiatrische inrichting. Zijn proces-verbaal is opgemaakt, iets dat hij, lucide genoeg, wel voorzien had, toen hij nog in de afzondering van zijn keurige villa leefde:

'Men zal me zeker van alles verwijten. Dat ik hier dagenlang op de grond heb geslapen; dat ik het huis bevuild heb, dat ik inktvissen op de muren heb getekend, dat ik op het biljard heb gespeeld. Men zal me ervan beschuldigen rozen uit de tuin te hebben geplukt, bier te hebben gedronken na de flessenhals te hebben stukgeslagen tegen het kozijn: er zit bijna geen gele verf meer op de houten raamlijsten. Ik stel me voor dat ik binnenkort voor een mensenrechtbank zal moeten verschijnen: ik laat deze rommel voor hen achter bij wijze van testament; zonder trots hoop ik, dat men me tot het een of ander zal veroordelen, opdat ik met mijn gehele?????

Adam is verjaagd uit het Paradijs, dat hier echter door mensen is geschapen, en het tegendeel vormt van alles wat met oorspronkelijke waarden te maken heeft.

De scherpe blik waarmee Le Clézio de moderne maatschappij bekijkt, en zo haar verwording aantoont, betekent niet dat hij zichzelf ervan uitsluit. In *L'Extase matérielle* legt hij uit, hoe moeilijk het is om te ontsnappen aan de besmetting van het 'consumptiegedrag', dat aan ons leven zoveel valse waarden en zekerheden toekent. 'Koop geen auto, geen huis, neem geen baan. Leef van het minimum. Koop nooit iets. Voorwerpen zijn kleverig; als één ervan je te pakken neemt, onverwachts, en je maakt je niet op tijd los, dan zit je vast. Beetje bij beetje wordt je verleid door huizen, auto's, gouden horloges, overbodige luxe en allerlei ijdelheden, en binnen de kortste keren zie je jezelf rondlopen met een hoofd vol getallen, speculerend, kippevlees betastend op de toonbank van de slager, beredenerend, belerend, wetend dat er dingen zijn die je moet doen en andere die je niet moet doen, weggekropen in de veiligheid van dat gesloten, kleurloze en kwaadaardige wereldje dat bol staat van onpersoonlijke woorden, en ben je beperkt als een idioot.'

Het isolement van het individu dat leeft volgens de moderne maatschappelijke codes wordt indrukwekkend weergegeven in bijvoorbeeld *La Guerre*, dat het heden in science-fictionachtige beelden schetst:

'In de vette lucht komen de gezichten met regelmaat op je af. Je kent ze niet. Je zal ze waarschijnlijk nooit kennen. We zijn gevangen in een omhulsel van plexiglas, en je kunt nergens aankomen. Zo zijn er duizenden gezichten, die woorden, gedachten met zich mee dragen. Al die dingen en al die mensen die men tegenkomt, die men vergeet. Onmogelijk om er bij stil te blijven staan. Onmogelijk om ze tegen te houden. Het zijn de legers van de oorlog van beweging en geweld. (...) Daar is weer een gezicht, heel bleek, een vrouwen masker waarin de oogleden met een koolstreep zijn aangegeven, de lippen met een rode streep, de haren lok voor lok over het voorhoofd zijn gebogen. Er is zoveel hermetische schoonheid die door de straten gaat, terwijl het geluid voortraast.

De mechanismen zijn volmaakt, ze hebben verborgen radertjes, draadjes, spoeltjes, spieren die soepel werken. De lichamen zijn metalen pantsers waar het lawaai overheen glijdt. Alles is gesloten. Je zou blikopeners nodig hebben om het te begrijpen. Het lawaai barst los over de gepolijste huid en verspreidt zich in duizenden fosforiserende druppeltjes. Maar misschien is het wel dit geluid dat al die vrouwen en mannen doet voortbewegen. De ronkende motoren stuwen de silhouetten op hun geluidstrillingen voort, als op een golftop, om aan de andere kant van de wereld uiteen te spatten.'

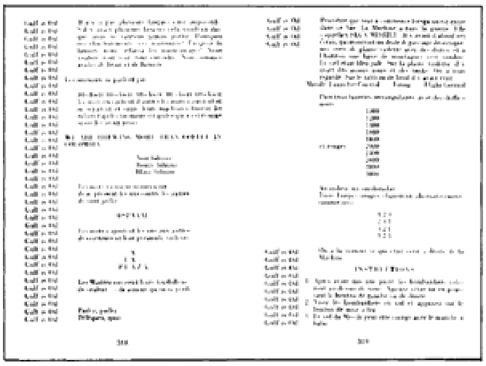
Vijandig is ook de *taal*, die immers eveneens is verworden tot gebruiksartikel. Le Clézio is van jongs af aan gefascineerd geweest door dit uitdrukkingsmiddel, met name door het geschreven woord. Het visuele aspect van letters en leestekens is

voor hem minstens zo belangrijk als hun betekenis. In de Westerse samenleving zijn beide elementen versmolten bij de creatie van de 'hermetische schoonheid'.

Ook hier tracht Le Clézio vat te krijgen op wat verloren is gegaan door 'fenomenologisch' te registreren. Hij laat woorden, tekens, zinnen als in een kaleidoskoop langs en door elkaar heen glijden, en bereikt hiermee een vervreemdingseffect. De manier waarop Le Clézio de bewustwording ten opzichte van onze taal tot stand probeert te brengen is rigoureus, en sterk provocerend. De hier afgedrukte pagina uit *Les Géants* zal dit voldoende duidelijk maken. Dat Le Clézio het grootste deel van zijn publiek, verworven met *Le Proces-Verbal*, hiermee weer snel verloor, kon hem weinig schelen. Niet zozeer omdat hij als zovele 'enfants terribles' onder de moderne kunstenaars het burgerpubliek verachtte, maar omdat zijn mening over taal gekoppeld is aan zijn opvatting van literatuur.

Evenals zijn avant-gardistische voorgangers binnen het Surrealisme en de Nouveau-Roman vindt Le Clézio, dat de lezer

tot nu toe vaak verkeerd behandeld is. Traditionele romanschrijvers als Dostojewski, Stendhal en Proust noemt hij oplichters, die schrijven als oude kletstantes. Met hun beschrijvingen, psychologische verklaringen en serieuze bespiegelingen over het menselijk handelen pretenderen ze 'de werkelijkheid' te kennen en weer te geven. Ze laten de lezer, die een zuiver passieve rol krijgt toebedeeld, hierin geloven, wiegen hem in slaap en, wat nog erger is, pretenderen dat het hierbij gaat om 'literatuur'! Le Clézio verkondigt één en ander op schampere toon in *Le livre des Fuites*, en laat de lezer weten, dat híj van hem een actievere rol verwacht.



Twee pagina's uit 'Les Geants'.

Slechts een gezamenlijk creatieproces, waarbij de lezer de ruimte tussen de regels van de schrijver opvult, kan literatuur genoemd worden. De lezer moet er ook bij voorbaat van uitgaan, dat het gaat om *fictie*, en geen zogenaamde 'weergave van de werkelijkheid' verwachten, omdat dit niet bestaat. Het kan hoogstens gaan om een zeer persoonlijk gekleurde afspiegeling. Hij zegt: 'Zou literatuur niet, tegengesteld aan het woord dat ordent, slechts het ei, de kiem zoeken?'

'De kiem' bevindt zich voor Le Clézio bijvoorbeeld in collectief geproduceerde gedichten (te vergelijken met de werkwijze van enkele surrealisten), maar ook in 'echte' verhalen en avonturenromans. Hij is een groot bewonderaar van bijvoorbeeld Conrad en Conan Doyle, die het vermogen hebben de lezer alles te laten geloven en hem ook nog van de eerste tot de laatste bladzijde in spanning te houden. In het voorwoord van *Het Proces-Verbaal* kondigt Le Clézio aan dat hij hoopt, zelf ooit nog eens zo'n roman te schrijven.

Voordat Le Clézio zijn uiteindelijke doel zelfs maar kan naderen, wil hij echter geen enkele fase van het bewustwordingsproces overslaan. Hij moet zijn geest, aan banden gelegd door de 'beschaving', eerst bevrijden. De lezer wordt gedwongen hem hierin te volgen, hoe groot zijn weerstand soms ook mag zijn: het lijkt paradoxaal dat de kreet, de stilte die werkelijke literatuur is bereikt wordt door honderden pagina's lange staketsels van woorden. Gaat het hier niet om een therapie, die Le Clézio binnen de beslotenheid van zijn kamer had moeten ondergaan?

Les Géants sluit deze eerste, 'materiële' fase van het werk van Le Clézio af, tien jaar nadat hij zijn indrukwekkende debuut maakte. De hierop volgende periode staat geheel in het teken van het reizen. Men zou de schrijver kunnen beschouwen als trendgevoelig: overeenkomstig de tendens van de zeventiger jaren uit zijn maatschappijkritiek zich nu vooral in een grote belangstelling voor niet-Westerse samenlevingsvormen. Le Clézio maakt lange reizen naar het Oosten, leert zichzelf de beginselen van de Chinese en de Thaise taal aan, en raakt vervolgens geboeid door 'primitieve' Indianenculturen in Midden-Amerika. Gedurende enkele jaren brengt hij veel tijd door bij een panamese Indianenstam die hem 'inwijdt' in haar taal en gebruiken. De kennis die hij hier opdoet betekent voor hem een sleutel waarmee

hij toegang krijgt tot verschillende Indiaanse culturen. De taal die hij leert, het 'Embera Phedda' geeft hem inzicht in het systeem volgens welk vele Indianentalen zijn opgebouwd, en zo kan hij verschillende boeken vertalen, onder andere het meest gewijde werk van de Maya-religie: de *Profetiën* van Chilam Balam. (1976)

In 1971 publiceert hij *Haï*, dat in vele opzichten een bijzonder boek is. Le Clézio belijdt hierin als het ware zijn geloof in de Indiaanse levenshouding, en doet dit met een begeestering die meeslepend werkt. Met uiteenzettingen, voorbeelden en vele illustraties geeft hij een beeld van de wijze waarop Indiaanse stammen hun cultuur beleven, en maakt hij tegelijkertijd duidelijk wat de belangrikste verschillen zijn met de Westerse samenleving.

Het uitgangspunt is, dat Indianen leven in een door hen *begrepen* omgeving. De natuur kent voor hen weinig geheimen, en de gebruiksvoorwerpen zijn hen nog niet boven het hoofd gegroeid door technisch vernuft. Het inzicht dat de 'primitieve' mens heeft in zijn omgeving stelt hem in staat zich vrij te bewegen - hij is niet ondergeschikt aan systemen van materiële aard. Dit in tegenstelling tot wat Le Clézio noemt de 'jungle' van het Westen: de steden van beton waarin wij veelal leven kennen wij niet werkelijk, en vormen een eigengebouwde gevangenis.

Hetzelfde patroon geldt voor de verschillende uitingsvormen van de mens, die tezamen de cultuur vormen. Wij zijn bijvoorbeeld vervreemd geraakt van ons taalsysteem, dat in de loop der eeuwen als een puur abstract gebruiksvoorwerp is gaan functioneren. Ook de beeldende kunst is te ver verwijderd geraakt van het dagelijks leven, en is vaak niet meer in staat om uiting te geven aan de oorspronkelijke emoties die wij voelen. Le Clézio geeft een goed beeld van de manier waarop dagelijks leven en cultuur in de Indianensamenleving verweven zijn. Zo is tatouage tegelijkertijd functioneel en decoratief: de beschilderderingen van de mensenhuid dienen als bescherming tegen vijandige blikken van buiten, maar vormt ook een kunstwerk. Een levend kunstwerk in de meest letterlijke zin van het woord, dat ook een permanent creatieproces inhoudt. De kunst is vooral de creatie, niet zozeer het uiteindelijke resultaat dat, zoals bij ons, een bestaan gaat leiden gescheiden van zijn maker.

Ook literatuur bestaat bij Indianen slechts in 'levende' vorm: verhalen worden steeds opnieuw verteld, elke nieuwe verteller geeft er zijn eigen kleur aan; gedichten worden ofwel gezongen ofwel geschreven in het zand, waar de zee even later overheen spoelt. De notatie is een neerslag, nooit het doel.

De behoefte van de Westerse mens om zich te onderscheiden van de massa maakt, dat alles wat hier aan kunstuitingen geproduceerd wordt zorgvuldig geconserveerd wordt. Gesigneerd betekent meestal: geïsoleerd. Indianen geven het liefst uiting aan hun artistieke emoties tijdens feesten, waar kunst een gebeuren is dat juist in samenwerking tot stand komt. Deze instelling veronderstelt ook vrede met de essentie van het menselijk bestaan: de vergankelijkheid. Primitieve culturen als die van de Indianen zijn hierop gebaseerd, het beschaafde Westen verzet zich ertegen.

De nauwe verbintenis tussen kunst als uitingsvorm en het - natuurlijke - leven vindt ook zijn weerklank in de taal van Indianenstammen. Evenals beeldende kunst wordt vervaardigd op de ondergrond van gebruiksvoorwerpen of de mensenhuid weeft de taal, en de literatuur, zich nauw om het dagelijks leven heen. Kreten, gebaren en zang zijn dan ook evengoed 'taal' als woorden dit zijn. Het grote verschil met de intellectuele abstracties waarmee de Westerse taal lijkt te zijn samengevallen is overduidelijk: 'De wonderen van de wetenschap, de wonderen van de taal, de wonderen van de veroveraars: bedriegelijke overwinningen, ongetwijfeld, ze leiden immers alleen maar tot afhankelijkheid. De helden van deze daden zijn geen overwinnaars, ze zijn het slachtoffer van hun eigen woorden.'

Zoals Le Clézio de samenleving waarvan hij zelf deel uitmaakt eerst aanviel met zijn eigen wapens, zo gooit hij nu de speerpunten der primitieven in de strijd. Zijn

doel - innerlijke harmonie - is ongewijzigd gebleven, en zo ook de gedrevenheid waarmee hij tracht dit te bereiken. Dit maakt de controversie binnen zijn denkwereld acceptabel, en eveneens de naïviteit, die in deze fase van zijn bestaan als schrijver wel het duidelijkst tot uitdrukking komt. Zonder meer ontwapenend is de zin waarmee hij *Haï* 'begint: 'Ik weet niet goed hoe het mogelijk is, maar het is toch zo: ik ben een Indiaan.'

De identificatie van de beschouwer met het object dat hij bekijkt, een proces dat eerder ter sprake kwam, is hier kennelijk tot stand gekomen - volgens de redenering van Le Clézio ook

een voorwaarde om tot de essentie van de Indianencultuur door te kunnen dringen.

Illustratie uit ‘Haï’.

De mogelijkheid om te kunnen ‘uittreden’, zich te onthechten van het materiële bestaan en zelfs van de eigen identiteit, is de grootste kwaliteit van de hoofdpersonen van het tweetal fictieve werken dat Le Clézio in deze periode heeft gepubliceerd. Het gaat om een roman, *Voyages de l'autres côté* (1975) en een verhalenbundel getiteld *Mondo et autres histoires* (1978). Vooral de titel van de roman is veelbetekenend: het gaat hier om spirituele reizen, los van tijd en ruimte, gemaakt door het meisje ‘Naja Naja’. Le Clézio wijst hier openlijk op de inspiratiebronnen waar hij in deze tijd door gevoed werd: de bekende surrealistische figuur ‘Nadja’ uit het gelijknamige boek van André Breton, en de bundel die eveneens *Voyages de l'autre côté* heet, van Henri Michaux. Aan deze laatste schrijver heeft Le Clézio een dissertatie gewijd; hij is altijd een groot bewonderaar van hem geweest. Zijn overname van de titel van Michaux, evenals het bijna letterlijk gebruik van de naam Nadja, moet men dan ook zien als een hommage aan de betreffende schrijvers. Een ieder die Michaux enigszins kent zal begrijpen, dat Le Clézio juist in deze periode aansluiting bij hem vond in zijn manier van schrijven.

Het meisje Naja Naja is een vreemd en vluchtig wezen, zwijgzaam, woorden zijn voor haar ondergeschikt aan andere uitdrukkings- en ervaringswijzen. Door een soort meditatie kan zij los van de aarde geraken, wordt dan zelfs onzichtbaar. Zij is letterlijk een buitenstaander, vreemd aan iedereen, ook aan de groep jongens die haar mateloos bewondert en probeert haar te volgen in haar vlucht. Uiteindelijk verdwijnt zij in het Niets. Dit personnage is, meer nog dan die uit de vorige romans, een abstractie. De lezer kan zich aangetrokken voelen door de idee die Naja vertegenwoordigt, maar hij kan zich onmogelijk met haar identificeren.

Tastbaarder zijn de figuren die de verhalen uit *Mondo* bevolken, hoewel het ook hier telkens gaat om outcasts. Het zijn zigeuners of zwervers, wier ongebonden levensstijl scherp contrasteert met de geciviliseerde maatschappij waarin ze zich bewegen, of het zijn kinderen, die een onbedorven kijk op de wereld hebben. Het zijn spontane, fee-achtige wezens, aan wie het contact met de natuurlijke elementen innerlijke kracht verleent. De toon van de verhalen is eenvoudig, de stijl sober: Le Clézio benadert de oude vorm van het sprookje. Om hiervan een indruk te geven volgt hier het begin van het titelverhaal, *Mondo*.

‘Niemand zou hebben kunnen vertellen waar Mondo vandaan kwam. Hij was op een dag gekomen, bij toeval, hier in onze stad, zonder dat men hem opmerkte, en men was gauw aan hem gewend geraakt. Het was een jongen van ongeveer tien jaar, met een rond en rustig gezicht, en mooie, zwarte wat schuin staande ogen.

Maar het was vooral zijn haar dat opviel, haar van een asbruine kleur dat met het licht van tint veranderde, en bij het vallen van de nacht bijna grijs leek.

Men wist niets over zijn familie, noch over zijn huis. Misschien had hij dat niet. Altijd als je het niet verwachtte, als je niet aan hem dacht, verscheen hij op de hoek van een straat, vlakbij het strand, of op het marktplein. Hij liep alleen, met besliste stap, terwijl hij om zich heen keek. Hij was altijd hetzelfde gekleed, in een blauwe spijkerbroek, tennisschoenen, en een groen t-shirt dat hem wat te groot was.

Als hij naar je toe kwam, keek hij je recht aan, glimlachte, en zijn smalle ogen werden twee glinsterende spleetjes. Dat was zijn manier van begroeten. Als hij iemand tegenkwam die hem beviel, hield hij hem tegen en vroeg hem heel eenvoudig: ‘Wilt U me adopteren?’ En nog voordat de mensen van hun verbazing bekomen waren, was hij alweer verdwenen.

Wat was hij komen doen hier, in deze stad? Misschien was hij hier aangekomen na een lange reis in het ruim van een vrachtschip, of in de achterste wagon van een goederentrein die langzaam door het land had gereden, dag na dag, nacht na nacht. Misschien had hij besloten om te stoppen toen hij de zon en de zee had gezien, de witte villa's en de palmtuinen. Zeker is, dat hij van heel ver kwam, van de andere kant van de bergen, van de andere kant van de zee. Alleen al door naar hem te kijken wist je dat hij niet van hier was, en dat hij veel van de wereld had gezien. Hij had die donkere, glanzende blik, die koperkleurige huid, en die lichte, stille pas, een beetje scheef, zoals die van honden. Hij bezat vooral een elegantie en een zelfverzekerdheid die kinderen gewoonlijk niet hebben op die leeftijd, en hij hield ervan om vreemde vragen te stellen, die op raadsels leken. Toch kon hij niet lezen en schrijven.

Toen hij hier aankwam, in onze stad, was het nog geen zomer. Het was al erg warm, en elke avond brandden er vuren op de heuvels. 's Morgens was de lucht onveranderlijk blauw, strak en glad, zonder een wolkje. De wind blies van de kant van de

zee, een droge, warme wind die de aarde uitdroogde en de vuren aanstak. Het was een marktdag. Mondo kwam op het plein aan, en begon tussen de blauwe bestelwagens van de groenteverkopers rond te lopen. Hij vond meteen werk, omdat de groentelui altijd hulp nodig hebben om hun kisten uit te laden.'

Mondo sluit vriendschap met andere randfiguren: een Kozak, een zigeuner en een klein, elf-achtig Vietnamees vrouwtje. Zij leven, net als hij, van de wind, voeren af en toe een bizarre voorstelling op en vertellen elkaar lange, vreemde verhalen. Bij de Vietnamese vindt de jongen 'onderdak': hij slaapt soms in haar tuin, en deelt met haar de exotische gerechten die zij bereidt. Op een dag verdwijnt Mondo op even mysterieuze wijze als hij gekomen is; als enig teken laat hij in de tuin waar hij zoveel van hield een steen achter met daarin gekerfd de letters: 'TOUJOURS BEAUCOUP' ('Altijd Veel').

Enkele van de verhalen uit *Mondo* publiceert Le Clézio ook in een spciale kinderversie. Dit is symbolisch voor de nieuwe periode die hij met deze verhalenbundel inluidt: hij heeft afgedaan met het experimentele 'schrijven om het schrijven', en zoekt nu naar een oorspronkelijke, vertellende vorm. Het kinderpubliek is hierbij voorbeeldig voor de lezer in het algemeen: het houdt van fantastische verhalen die geen directe afspiegeling zijn van de dagelijkse realiteit, en neemt hieraan actief deel door zijn eigen verbeelding in te schakelen.

De bevrijdende, rustgevende werking die het reizen voor de schrijver heeft gehad is in zijn werk duidelijk merkbaar. De angstige, nerveuze stijl van zijn beginperiode (door de Franse critici wel gekarakteriseerd als 'litérature-panique') maakt aan het einde van de zeventiger jaren plaats voor een kalmer ritme, dat gebaseerd lijkt te zijn op de cyclische beweging van de natuur.

Le Clézio herovert zijn publiek definitief met de lange roman *Désert*, die hij in 1980 publiceert. Het is een epos dat de confrontatie van een Nomadenvolk met de Westerse beschaving verhaalt. Het thema krijgt hier werkelijk gestalte: behalve de afwezigheid van experimentele vormconstructies is er ook minder sprake van abstracties op inhoudelijk niveau. Toch zijn de personnages 'flat characters' - Le Clézio past er nog steeds voor om zijn karakters 'levensecht' uit te werken. Zij worden als van buitenaf beschreven, en functioneren vooral tegen de natuurlijke achtergrond, en als vertegenwoordigers van hun soort. Op deze wijze wordt in dit boek vooral een fascinerend beeld gegeven van het woestijnvolk door de eeuwen heen, dat haar zorgvuldig opgebouwde waarden tracht te handhaven tegenover de oprukkende beschavingslegers uit het Westen. De hoofdpersoon is het meisje Lalla, en het verhaal van haar leven wordt afgewisseld met de geschiedenis van haar volk, zoals die verteld zou worden door een van de stamoudsten. Het is de geschiedenis van een eeuwenlange tocht door de woestijn, waarvan het ritme op een bepaald moment wreed werd verstoord door Frans-christelijke veroveraars, die het volk hun natuurlijke omgeving trachtten te ontnemen.

Lalla leeft, tengevolge van deze historische ontwikkeling, in een twintigste eeuws golfplaten-dorp aan de buitenkant van een grote Afrikaanse stad bij de zee. Zij is echter nog wel opgegroeid met de waarden en gebruiken van haar volk, en leeft, voor zover dit mogelijk is, in een nauwe band met de natuur. Af en toe, als zij zich terugtrekt in de woestijn, heeft zij een visioen van een van haar voorvaderen, die haar bijzondere krachten geeft. Zij is bevriend met Hartani, een jonge herder die stom is en haar de taal van de stilte leert. Hij leert haar ook hoe zij zich door intensief te kijken, kan 'verplaatsen' in dieren en vergezichten.

De twee worden verliefd op elkaar, en als Lalla 'belaagd' wordt door een onaantrekkelijke huwelijkskandidaat in haar woonplaats, vlucht zij met Hartani. Samen leiden zij gedurende enige tijd een primitief bestaan. Als Lalla haar familieleden opzoekt, gaat ze ook vaak naar de visser Nanan, die op het strand woont. Hij vertelt haar veel verhalen, vooral over de beloften van het Noorden. De witte Spaanse steden, waar welvaart heerst, waar de mensen in auto's rijden, de Franse steden waar veel Noord-Afrikanen geld en geluk vonden. De beelden krijgen voor Lalla een magische aantrekkingskracht, die de stem van de natuur gaat overheersen. Voortdurend hoort ze in haar hoofd de melodie van 'Méditerranée...', en vol verwachting vertrekt ze per boot naar Marseille.

Het deel van het boek dat zich daar afspeelt heet 'Esclaves' (slaven): armoede en discriminatie karakteriseren het bestaan van Lalla's moedig bestaan. Le Clézio geeft een overtuigend beeld van de droevige toestand, waarin de vele Noordafrikaanse gastarbeiders in Frankrijk verkeren: verguisd door de 'beschaving', ver verwijderd van de vrijheid van hun oorspronkelijke bestaan.

Lalla houdt vast aan haar Nomadenafkomst door lange omzwervingen te maken door de stad, zichzelf onzichtbaar makend in een lange donkere mantel, te teren op een minimum aan voedsel, en te slapen in hoeken en stegen. Evenals de hoofdpersonen uit de vroegere romans van Le Clézio kijkt Lalla vol verbazing naar het drukke leven in de grote stad, vol met 'gemaskerde' voorbijgangers die zich in voortdurende haast van de ene naar de andere belangrijke bezigheid spoeden. Kort na haar aankomst in Marseille blijkt Lalla zwanger te zijn, van de jonge herder die haar de absolute vrijheid had leren kennen.

De exotische schoonheid van Lalla heeft echter tot gevolg, dat haar lot gelukkiger is dan veel van haar soortgenoten die in Europa een bestaan proberen op te bouwen. Zij wordt 'ontdekt' door een fotograaf, en wordt beroemd. Wezenlijk maakt dit het meisje toch niet gelukkiger: zij blijft zich ontworteld voelen. Zij leert een zigeunerjongen kennen, met wie ze aan de haven vaak zit te dromen over onbereikbare verten. Deze jongen, weer een vrijheidssymbool, komt tenslotte op trieste wijze om het leven, en Lalla keert daarna terug naar haar geboorteland. Daar aangekomen kondigt het kind dat ze verwachtte zich vrijwel meteen aan, en in een prachtige scène brengt ze het geheel alleen ter wereld. Ze doet dit vlak aan zee, en verricht, in volmaakte eenheid met de natuur, instinctief de juiste handelingen.

Dit optimistische einde staat tegenover de bloedige afslachting van de leiders van het Nomadenvolk die lang geleden plaatsvond, en waarmee hun officiële geschiedenis wordt afgesloten. Dat de trotse kracht van het volk niet werkelijk uit te roeien was, blijkt uit de afstammelingen die nog steeds bestaan, en waar Lalla een voorbeeld van is.

Deze roman brengt Le Clézio in de richting van het soort literatuur dat hij van het begin af aan op het oog had, en waarin hij zichzelf wat vorm én inhoud betreft kan ontplooien. Hij heeft zich van de verschrikkingen van het moderne stadsleven afgekeerd, en komt tot rust in het contact met de natuur. De uitdagingen die de natuur de mens biedt 'vormen' zijn personnages, evenals dit het geval is bij bijvoorbeeld Jules Verne en Conrad. Uit *Désert* komt vooral het indrukwekkende beeld naar voren van een lange kolonne donkere gestalten, die zich langzaam en onverstoorbaar voortbeweegt over onmetelijke zandvlakten.

In de roman die Le Clézio dit jaar heeft gepubliceerd, benadert hij zijn literaire ideaal nog dichter. De - alweer zeer lijvige - roman heet *Le Chercheur d'Or*, de Goudzoeker, en geeft opnieuw de verscheurdheid van de moderne mens weer, die is ontstaan door de onderwerping van zijn natuurlijke oorsprong aan een geordend beschavingspatroon. De thematiek is goed te vergelijken met die van het wereldberoemde *Heart of Darkness* van de Britse schrijver Conrad. Het hart der duisternis wordt hier gevormd door het woeste, onbewoonde midden van het eiland

Rodrigues, waar de hoofdpersoon op zoek is naar een 'schat' die daar achtergelaten moet zijn door zeerovende voorvaderen. Evenals bij Conrad handelt het hier eigenlijk om een ontdekkingstocht naar het eigen onderbewustzijn. De rijkdommen hiervan worden ontdekt als de hoofdpersoon zich meet met de krachten van de natuur, afgesloten van ieder contact met de beschaafde wereld.

Hij wordt hierin later bijgestaan door een meisje van een Nomadenstam, dat is opgevoed in een Frans klooster maar later vrijwillig is teruggekeerd naar de zuiverheid van het primitieve leven. Het wordt in deze roman ook duidelijk hoe belangrijk zijn eigen afkomst is geweest voor de ontwikkeling van Le Clésio. Tijdens zijn jeugd op Mauritius werd hij geconfronteerd met het concrast tussen verschillende beschavingsvormen, en met het superioriteitsgevoel van blanken ten opzichte van kleurlingen. *Le Chercheur d'Or* speelt zich af op Mauritius, aan

het einde van de vorige eeuw - begin twintigste eeuw, en de roman is opgedragen aan de grootvader van Le Clézio. De vader van de verteller, een jonge kolonist, ziet zijn initiatieven om de technische ontwikkeling op het eiland op gang te helpen keer op keer teniet gedaan. Als tenslotte een cycloon zijn laatste plan - een kleine elektrische centrale - én het huis van de familie verwoest, is hij volledig gedesillusionneerd. Kort daarna sterft hij, en het leven van de familie raakt in verval. De zoon, dromerig als zijn vader, was steeds al op zoek naar de geheimen van de oorspronkelijke bevolking van Mauritius - de zwarte bewoners wijden hem in tijdens lange tochten over de suikerrietplantages en over de zee.

De aantrekkingskracht die de zee op hem uitoefent doet hem besluiten, zijn moeder en zusje achter te laten en als passagier mee te reizen op een schip. Het uiteindelijke reisdoel, dat pas na lange tijd bereikt zal worden, is Rodrigues, waar volgens de oude documenten de schat van zijn voorvaderen verborgen ligt.

De liefde die Le Clézio voor de zee koestert was al eerder duidelijk, maar de weergave ervan bereikt hier een hoogtepunt. De eenzame, zoekende mens die zich bij voorkeur op zee bevindt, wordt prachtig gevat in de figuren van de kapitein en de stuurman. Beiden zijn op hun manier volledig één met de elementen. De kapitein zit op een stoel die verankerd is op de brug van het schip (ook als dit uiteindelijk te pletter slaat op de rotsen zal hij deze plaats niet verlaten); de stuurman houdt eindeloze monologen in de wind: verhalen over zijn eigen avonturen, en ook legenden die hem op de eilanden ter ore zijn gekomen. De Engelse kapitein blijkt de familie van Alexis te kennen, kent ook diens reisdoel, maar hij laat zich hierover nogal ironisch uit. In een van de zeldzame dialogen van dit boek tracht de kapitein duidelijk te maken dat de jongen een hersenschim achtervolgt, en vraagt hij hem vervolgens om als secondant op het schip te blijven. Alexis moet echter zijn bestemming volgen, en daarin is de zeereis slechts een van de etappes.

Schonk de zee hem een gevoel van vrijheid, daarna zal de jonge schatzoeker zich meer en meer een gevangene gaan voelen van zijn eigen idee. De natuur lijkt hem vijandig gezind te zijn - met verbazing kijkt hij naar het ‘wilde’ meisje Ouma dat zich letterlijk als een vis in het water beweegt om zichzelf van eenvoudige maaltijden te voorzien.

Wat zo langzamerhand een frustratie is gaan worden voor Alexis wordt onderbroken door een oproep van het Engelse leger om zijn plicht te doen in de oorlog die in Europa is uitgebroken. Deze geweldddige confrontatie, en de wijze lessen die Ouma hem leerde, doen zijn instelling veranderen. Bovendien brengen zijn vorsingen op het eiland hem tot de slotsom, dat de ‘schat’ waarschijnlijk zoveel ellende met zich mee heeft gebracht, dat de bezitter hem indertijd in zee heeft geworpen. Voor hem betekent deze ontdekking hetzelfde als voor zijn voorvader: hij is bevrijd van deze materiële last, en heeft geleerd dat de enige kostbaarheid die de mens gelukkig maakt zijn verbond met de natuur is.

Met Ouma, van wie Alexis is gaan houden, leidt hij enkele maanden een gelukkig bestaan op Mauritius. Zij is verjaagd van Rodrigues door een orkaan die haar stam uiteen heeft geslagen. Alexis vindt haar overigens pas als hij zich afzondert in de natuur - en daarin zal zij uiteindelijk ook weer verdwijnen als ze hem verlaat: haar ‘reis’ is nog niet ten einde.

De vrouw speelt door het hele werk van Le Clézio de rol van de sterkere: zij is minder vervreemd van haar omgeving dan de man, en geeft hem in veel gevallen de sleutel tot zijn eigen innerlijk. De vrouwenfiguren hebben steeds iets primitiefs, en verwijzen eerder naar het verleden dan naar de toekomst. Ook bovennatuurlijke gaven zijn hen niet vreemd - het is het beeld van de femme-médiatrice dat door de

gehele romantische lijn van de literatuur waart en in deze eeuw met name de surrealisten inspireerde.

'De' vrouw verkrijgt in deze roman een symbolische eenheid door de drie elementen waaruit het beeld bestaat: de moeder, de zuster en de minnares. De moeder van Alexis geeft hem en zijn zusje een opvoeding die voornamelijk bestaat uit het zingen van oude volksliedjes en het 'opgeven' van gevoels- en morele problemen in plaats van wiskundesommen. Met haar donkere, serene schoonheid lijkt ze greep te hebben op tijd en ruimte. Het zusje Laure is heel anders, heeft iets van een Indiaanse, en tussen de twee kinderen bestaat een onzichtbare band van gevoelsmatig begrip. Laure heeft in de tuin haar eigen 'boom van goed en kwaad', en weet intuïtief dat haar broer moet reizen om zichzelf te vinden. Ouma tenslotte completeert het beeld als de zuivere vertegenwoordiging van de natuur. Zij vertelt geen verhalen, praat nauwelijks met Alexis, komt en gaat als de maan.

Behalve de vrouw zijn ook de andere elementen van deze roman symbolisch - personnages, tijd en plaats van handeling, het thema, alles heeft zo zijn betekenis en directe aanknopingspunt met bekende archetypen uit de literatuur. Le Clézio grijpt terug op het grote raderwerk dat het menselijk bestaan altijd heeft voortbewogen, en wil zijn eigen plaats in het geheel zo voor zichzelf duidelijk maken. Hij zet zich niet langer af tegen alle vormen van bedreiging die de decadente Westerse maatschappij biedt; hij lijkt zich te hebben teruggetrokken in een vorm van kunst die de verwording nooit heeft aangetast. Is het inderdaad zó eenvoudig, deze weg 'terug' van opstandige provo, getergd door de verharde maatschappij en zijn eigen intellectualisme, tot een pure bestaansvorm geleid door natuurlijke wetten? Is het voor iemand als Le Clézio, die zo duidelijk is getekend door de verstandelijke benaderingswijze van de Westerse maatschappij, mogelijk om zich daadwerkelijk te bevrijden van deze ballast? Zijn eigen geloof hierin is in elk geval groot. Hij schrijft: 'Ik ben een Indiaan', en ontkent zo de periode dat hij, op zoek naar de stilte, steeds weer opbotste tegen de stromen woorden en redenaties die uit zijn eigen geest voortkwamen. Maar ook bij de bechrijving van het leven van de Panamese stam kan hij er niet aan ontkomen om analytisch te werk te gaan.

Het aantrekkelijke van de opstandige 'periode' in het werk van Le Clézio was, dat hij vanuit zijn aanvallende positie afstand had ten opzichte van wat hij beschreef. In *Le Chercheur d'Or* zet hij zich niet meer af, maar nadert hij in volle ernst het doel, dat hij zichzelf gesteld heeft. Met naïeve overtuiging wendt de nieuwlichter zich tot een 'oorspronkelijke' vertelvorm - waarin nadrukkelijke symboliek en vrij rechtlijnige romanstructuur inderdaad een weinig decadente indruk maken. Het beeld dat in deze laatste roman van de natuur wordt gegeven is heel overtuigend, en hierin weet Le Clézio de lezer ook mee te slepen. De abstractie van de personnages werkt hier echter enigszins tegenin- mét Alexis is Le Clézio zo nadrukkelijk op zoek naar innerlijke stilte, besteedt hieraan zoveel woorden, dat er af en toe weinig ruimte over blijft voor de lezer die deze met zijn eigen adem zou kunnen vullen.

Le Clézio is een schrijver die een goed voorbeeld geeft van de toestand waarin de huidige roman verkeert. Het is een moment waarop terugblik en vooruitgang resulteren in stilstand. Het is nog niet helemaal duidelijk, hoe de verworvenheden van de laatste decennia moeten bijdragen aan de geboorte van romans die een even grote eeuwigheidswaarde bezitten als die van, bijvoorbeeld, de negentiende eeuw.

Van jongs af aan heeft Le Clézio in twee verschillende werelden geleefd, en dit houdt zeker verband met de paradox die hij als auteur vertoont. De geografische en romantechnische omzwervingen die hij tot nu toe maakte legden zowel zijn kracht als zijn zwakheden bloot, en de overtuiging waarmee hij dit doet maakt hem tot een boeiend en bijzonder figuur. Hij aarzelt niet om zichzelf tegen te spreken, zijn creaties te verwerpen om er nieuwe voor in de plaats te zetten. 'Ik heb de papieren van de

schat die ik over had uit mijn zak gehaald, de kaarten, schetsen, schriften met aantekeningen die ik hier en op Rodrigues heb gemaakt, en ik heb ze op het strand verbrand. De golf die over het zand rolt neemt de as mee. Nu weet ik, dat het zo is gegaan toen de zeerover zijn schat uit de schuilplaats in het ravijn had gehaald, bij de Engelse baai. Hij heeft alles vernietigd, alles in de zee gegooid. Zo is hij, op een dag, nadat hij zoveel slachtpartijen en overwinningen had gezien, op zijn schreden teruggekeerd en heeft zijn schepping ongedaan gemaakt, om eindelijk vrij te zijn.

Ik loop, over het zwarte strand, in de richting van de Toren, en ik heb niets meer.' (Le Chercheur d'Or)

Le Chercheur d'Or, 333 pg. f43,-
Het proces-verbaal, verscheen in de vertaling van Thérèse Cornips in 1964 bij de Bezige Bij.

Harrie Lemmens

Duitse literatuur

Interview met Christoph Hein

Deze maand verschijnt bij Van Gennep de novelle *De Onkwetsbaren* van de Oostduitse schrijver Christoph Hein. Door dit boek, zijn eerste roman, kreeg Hein onmiddellijk bekendheid in de DDR. Op de oorspronkelijke uitgave van 1982 - titel *Der fremde Freund* - volgde een jaar later een Westduitse editie met als titel *Drachenblut* en ook hier waren de reacties zeer positief. Geboren in Silezië (1944) woont en werkt Hein momenteel in Berlijn als 'freier Schriftsteller', dat wil zeggen dat hij als beroepsschrijver wordt erkend in deze arbeiders- en boerendemocratie. Hij studeerde filosofie en logica in Leipzig en Berlijn en kwam na diverse uiteenlopende baantjes als regie-assistent terecht bij de Volksbühne, een theater in Oost-Berlijn. Een aantal jaren lang was hij aan dat gezelschap verbonden, schreef in die tijd ook een tiental toneelstukken, waarvan echter maar weinig werd opgevoerd. Wel verscheen in 1981 een uitgave in boekvorm van vier stukken onder de titel *Cromwell.* Het Nederlandse publiek heeft met werk van zijn hand kennis kunnen maken via Molière's *De ingebeelde zieke* zoals dat het afgelopen jaar door het Publiekstheater werd gespeeld. Christoph Hein schreef voor die uitvoering teksten voor de intermezzi.

Een doorbraak in de DDR kwam middels zijn laatste stuk, *Die wahre Geschichte des Ah Q*, gebaseerd op een roman van de Chinese schrijver Lu Xun. Onder de regie van een van de beste hedendaagse Oostduitse regisseurs, Alexander Lang, bracht het enige opschudding teweeg bij de première in januari 1984. Het moest luister bijzetten aan de officiële heropening van het zijn honderdjarig bestaan vierende Deutsche Theater. Dit grondig gerestaureerde theater is een van de paradepaardjes van de wederopbouw en herstel van grandeur van Berlijn. Meteen de openingszin al schoot de rijen dik aanwezige staatsautoriteiten in het verkeerde keelgat: 'Wat een keet!' De ergernis nam toe toen regelmatig het woord 'anarchie' viel. Het stuk verdween enkele maanden van het podium, tot het vanaf april weer werd (en nog steeds met succes wordt) opgevoerd in de kleine zaal van het Deutsche Theater.

Eerder al was *Der fremde Freund* niet in dank afgenomen door de staatsleiding vanwege het leeg-afstandelijke karakter ervan. Leegheid en anarchisme zijn te zeer in strijd met de officiële ideologie van socialisme en vooruitgang en het hoog in het vaandel geschreven positieve mensbeeld. Het had tot gevolg dat Heins nieuwste roman, *Horn*, een geschiedschrijving van een klein Duits stadje in de jaren vijftig, bijna twee jaar ongedrukt bij de uitgeverij bleef liggen en nu, in september, eindelijk in de boekhandel komt.

Heins prozadebuut was een verhalenbundel, *Einladung zum Lever bourgeois*, met het titelverhaal over Racine en een uitvoerig, in begin negentiende-eeuwse taal geschreven briefverslag van een reis van Von Humboldt naar Siberië. Daartussen geklemd zit een aantal portretten van Berlijnse mensen, vingeroefeningen voor de manier van schrijven die 'De onkwetsbaren' en ook 'Horn' kenmerkt. En ten slotte kwam begin dit jaar, na al eerder in de BRD te zijn verschenen, Heins prachtige kinderboek *Das Wildpferd unterm Kachelofen* uit. Sjaloom zal dit boek komend najaar uitbrengen onder de titel *Een indiaan in de appelboom.* Zowel dit laatste boek als *De onkwetsbaren* is inmiddels in diverse landen vertaald.

Over 'De onkwetsbaren' en toneel en literatuur in de DDR gaat het volgende gesprek met Christoph Hein, die eind oktober voor een bezoek naar Nederland zal komen, in verband met het verschijnen van *De onkwetsbaren* en *Een indiaan in de appelboom.*

‘De onkwetsbaren’ is het verhaal van Claudia, een arts die gescheiden is, alleen in een flatje in Berlijn woont en daar in een groot ziekenhuis werkt. Ze doet haar werk naar behoren, zonder er veel plezier in te hebben maar ook niet met tegenzin, bezoekt af en toe haar ouders, heeft oppervlakkig contact met wat kennissen en in haar vrije tijd is ze een verwoed fotografe van vooral dode natuur. Het boek begint met de begrafenis van haar vriend Henry, die het slachtoffer is geworden van een banale vechtpartij in een café. Ze blikt terug op haar verhouding met deze man, een architect die in hetzelfde flatgebouw woont. Het is een verhouding die zich voltrekt binnen nauwkeurig vastgestelde grenzen, de afstand die voortdurend blijft bestaan, willen ze beiden ook. Ze kiezen er bewust voor zich niet te verliezen in emoties.

Christoph Hein, foto Harry Lemmens.

‘Ik wilde hem niet hebben. Ik had nooit de bedoeling gehad hem voor mij te willen hebben. Ik had me al lang geleden heilig voorgenomen nooit meer te trouwen, nooit meer de een of ander ook maar het geringste recht op mij te verlenen. Onze stilzwijgende overeenkomst dat geen van beiden voor de ander verantwoordelijk was, dat geen van beiden verantwoording schuldig was aan de ander, nam ik serieus op. Ik was ervan overtuigd dat ik mijn afstand tot mensen nooit mocht opgeven om niet bedrogen te worden en om mezelf niet te bedriegen. Op de achtergrond het besef van mijn voortdurende bereidheid om mezelf wél op te geven, hunkering naar de infantiliteit. Het vurige, zoetige verlangen om geborgen te zijn.

Als de drukkende en toch aangename geur van verwelkende doodsbloemen. Ik was tegen mezelf gewapend.’

Zij probeert greep te houden op elke situatie en iedere relatie in de vorm van korte, afgebeten commentaren en beschouwingen over het eigen gedrag en dat van anderen. ‘Met mij

gaat het goed' eindigt het boek met een enigszins wrange ondertoon, een halfjaar na de begrafenis, wanneer ze inmiddels weer een nieuwe vriend heeft.

De taal die wordt gebruikt is voortdurend afstandelijk, nuchter, koud. Alleen tijdens een bezoek aan haar geboortestad komt er iets van emotionaliteit bij haar boven, de herinnering aan een meisjesvriendschap die aan de (politieke) omstandigheden van de jaren vijftig kapot is gegaan, hetgeen ze nooit volledig heeft kunnen verwerken. Naar die vriendschap verlangt ze terug, voor de rest sluit ze zich op in haar huid.

Claudia is een figuur die zich poogt te bevrijden van alle knellende banden en opgedwongen relaties, die via bewust gekozen afbakeningen en het buitensluiten van eventuele bedreigingen vorm probeert te geven aan haar bestaan. Is zij typerend voor de DDR, is mijn eerste vraag aan Christoph Hein. *Hein*: Tot mijn verbazing - en ook wel ontsteltenis - heb ik aan de reacties gemerkt dat zij wordt beschouwd als een typisch iemand van deze tijd. Maar ik geloof niet dat het probleem waar zij mee zit, voortkomt uit de DDR of het 'reëel bestaande socialisme'. Het probleem hangt veel ruimer samen met het rationalisme, met de stand van onze Westerse beschaving. De prijs die we daarvoor moesten betalen wordt in het boek beschreven. Rationeel zijn we superieur aan de natuur en we zijn daar enorm trots op, maar uiteindelijk worden we toch altijd weer ingehaald door ons gevoel, door al datgene dat ons eigenlijk weer tot het niveau van de natuur zou terugbrengen. Als we die stand van de ontwikkeling willen behouden of voortzetten, zijn bepaalde dingen noodzakelijk en dat kan tot individuele uitwassen leiden. Claudia is een zeer goed functionerend onderdeeltje van de maatschappij, ze is een waardevolle arbeidskracht, makkelijk overal inzetbaar. Zoals een Westduitse lezer het uitdrukte: ze zou met glans door de autokeuring heenkomen, maar ze komt niet goed door het leven heen. Ze functioneert prima, doet haar werk uitstekend, maar dat gaat wel ten koste van de rest van haar leven. En dat is iets wat in de grond van de zaak door iedere industriële samenleving wordt geëist. Daarom geloof ik dat dat probleem zeker niet beperkt blijft tot de DDR, laat staan dat het hier vandaan zou komen. Het is een probleem van moderne industriestaten, onafhankelijk van de specifieke maatschappijvorm.

Is dat niet een paradox: de mens bevrijdt zich van de natuur maar kan tevens niet zonder haar, uiteindelijk laat zij zich toch weer gelden. Is er een uitweg mogelijk?

Een paradox is het als we het bekijken vanuit de idee dat de mens de maat van alle dingen is. En natuurlijk was deze idee er niet meteen al bij het ontstaan van de soort mens, maar is zij opgekomen in de loop van de menselijke ontwikkeling. Maar een paradox is het slechts zolang wij die ontwikkeling als natuurlijk of normaal of als het werkelijk hoogst bereikbare beschouwen. Het is best mogelijk dat de natuur een andere mening heeft, dat zij zegt: de menselijke soort is volledig gedegenereerd, de prijs die voor een dergelijke ontwikkeling moet worden betaald is volstrekt normaal. Je kunt er niet omheen, de vrouw uit het boek is iemand die het probeert, maar toch krijgt ook zij de rekening gepresenteerd zodra ze op zichzelf wordt teruggeworpen. In zoverre is die idee toch te hoog gegrepen voor de mens, vereist het een andere dimensie die hij niet heeft.

De mens is onafhankelijker geworden, heeft zich losgemaakt uit de familie, waardoor hij vele vormen van onderdrukking achter zich heeft gelaten. Hij kan zich in z'n eentje veel sneller en vrijer bewegen, maar toch zijn er een paar dingen die hij met zijn verstand absoluut niet aankan. Dat zijn dingen die voor de mens ondraaglijk zijn en daarbij komt de dood op de eerste plaats.

Het idee dat men niet onsterfelijk is, druist in wezen volledig in tegen het humanistische beeld van de mens als maat van alle dingen. Want dat is een goddelijke formulering, een definitie van een bovenmenselijk, bovennatuurlijk wezen, waaraan wij in laatste instantie niet kunnen voldoen, die te hoog gegrepen is voor ons. We hebben dan ook een paar hulpconstructies ontwikkeld, zoals die van de kerken bij voorbeeld, die in meerdere of mindere mate succesvol zijn. Ik weet niet hoe goed gelovigen daarmee klaarkomen, maar ik denk bijna zeker dat hun constructies enorm veel helpen. En ik zie dat iedereen die zich niet kan of wil beroepen op een dergelijke hulpconstructie, veel hulpelozer is. Want we bereiken een punt waarop het verstand ons in de steek laat. Opeens komen we dan weer net als iedere bloem of rat voor dingen te staan die niet meer op te lossen zijn, omdat we daardoor weer terugvallen in de natuur, waarboven we ons juist zo schitterend hadden verheven. En dat is de prijs die we wel het minst bereid zijn te betalen. Of er een uitweg is, weet ik niet. Dat is een vraag die ik eigenlijk niet kan beantwoorden omdat ze slechts zinvol is wanneer ik haar voor mezelf, voor mijn eigen individuele bestaan beantwoord. Alles wat meer wil zijn, vind ik gewoon te aanmatigend, omdat ik niet geloof dat in onze huidige wereld nog afzonderlijke individuen in staat zijn om zulke algemene uitspraken te doen over een mogelijke individuele weg van anderen. Ik kan de problemen die in het boek voorkomen ook niet oplossen. Ik kan hooguit mensen er bewuster van maken en ze daardoor dichter tot een oplossing brengen. Maar die oplossing zal voor ieder mens individueel zijn, je kunt wat dat betreft geen voorstellen doen. Je zou dan weer bij de positieve held belanden. Natuurlijk zou het geweldig zijn als je een dergelijke positieve held voor het voetlicht kon brengen die ook nog aannemelijk is, maar met betrekking tot deze onopgeloste problemen vind ik dat onzin. Als enige mogelijkheid zie ik het stellen van de vragen.

In uw laatste toneelstuk, 'Die wahre Geschichte des Ah Q', zijn de hoofdpersonen twee anarchisten, waarvan de een, Wang, slechts aan de kant blijft zitten en het gebeuren om zich heen overdenkt en van commentaar voorziet. Komt dat overeen met uw beeld van de rol van schrijvers of kunstenaars in het algemeen?

Het Duits Theater, foto Harry Lemmens.

Ik moet eerst zeggen dat ik het woord anarchisme hier niet graag gebruik, omdat het een zeer beladen begrip is geworden. In mijn ogen is het meer maatschappelijk dan politiek, heeft het meer een algemeen anticipatorisch karakter dan dat het ingaat op actuele politieke zaken. Zoals ik het opvat, heeft het begrip anarchisme iets vriendelijks, een heel menselijk gezicht. Ik heb dat in 'Ah Q' proberen uit te werken, want voor zover de twee anarchisten zijn, zijn ze dat van een zeer vriende-

lijke kant. Het zijn utopisten, dromers. In die zin heeft het iets met dat beeld van kunst te maken. Kunst beschrijft niet veel meer dan de specifieke verhouding van individuen tot de wereld en de dromen die van die individuen uitgaan. Veel meer dan dat is kunst voor mij niet. Zo ging het ook met *De onkwetsbaren*, dat men in gesprekken en kritieken algauw terechtkwam bij iets als 'levenshulp'. De literatuur krijgt daardoor een functie die ik afwijs. Het kan misschien wel een element zijn van literatuur, maar het iszeker niet het enige. Literatuur en telefonische hulpverlening hebben niets met elkaar te maken.

Die distantie ten aanzien van de lezer, bestaat die ook ten opzichte van het theater, waarvoor u stukken schrijft?

Mijn verhouding met het theater is vergelijkbaar met die van de andere toneelschrijvers uit de twintigste eeuw, dat wil zeggen, er is sprake van een afstand. Dat heeft met de verkeersvorm van het theater te maken, waarbij elk theater naar eigen keuze over alle teksten kan beschikken. Ten tijde van Molière of Shakespeare moest het theater schrijvers te pakken zien te krijgen om stukken te hebben. Dat is veranderd, er is een vrije markt ontstaan. Eigenlijk heeft geen enkele toneelschrijver nog een directe band met het theater, de theaters laten zich af en toe in met schrijvers. Ik zeg dat zonder te klagen, zo ligt het simpel en daar hebben we ons maar bij neer te leggen.

Zo nu en dan is er sprake van vriendelijke contacten, zo heb ik zelf zes jaar als schrijver bij de Volksbühne gewerkt, maar in feite was de Volksbühne absoluut niet van mij afhankelijk. Voor mij was het plezierig, ik kreeg een paar jaar geld en kon daardoor rustig werken zonder stompzinnige opdrachten aan te hoeven nemen om het hoofd boven water te kunnen houden, maar geen enkel theater is nog op schrijvers aangewezen. Het kan uit de lange toneeltraditie putten en is volkomen vrij in het nemen van een levende schrijver.

Het toneel heeft mij altijd na aan het hart gelegen, ook al verliep het contact vaak erg teleurstellend. Ik werk nu bijna tien jaar als toneelschrijver in dit land en zonder te willen klagen kan ik toch stellen dat de dingen die ik heb geschreven tot nu toe geenszins toereikend werden opgenomen. En dat betreft niet alleen mij, maar bijna al mijn collega's. Dat ligt onder andere aan de aard van dit beroep. In tegenstelling tot proza of lyriek, waarvan de geschreven vorm de uiteindelijke is, bereikt de toneelliteratuur ons steeds op een andere, nieuwe wijze. De distantie in tijd wordt in het theater steeds weer doorbroken, niet opgeheven maar doorbroken. Dat betekent dat men voor elke thematiek, elke beschrijving van de wereld in plaats van het ene stuk ook een ander kan nemen, eventueel ook een dat 3000 jaar oud is. Als de tekst maar rijk genoeg is, kan men daar alles mee doen: natuurlijk biedt de Hamlet stof genoeg die ook voor de twintigste eeuw van belang is. Daarin schuilt de levendigheid van toneel en de - bijna - overbodigheid van moderne auteurs.

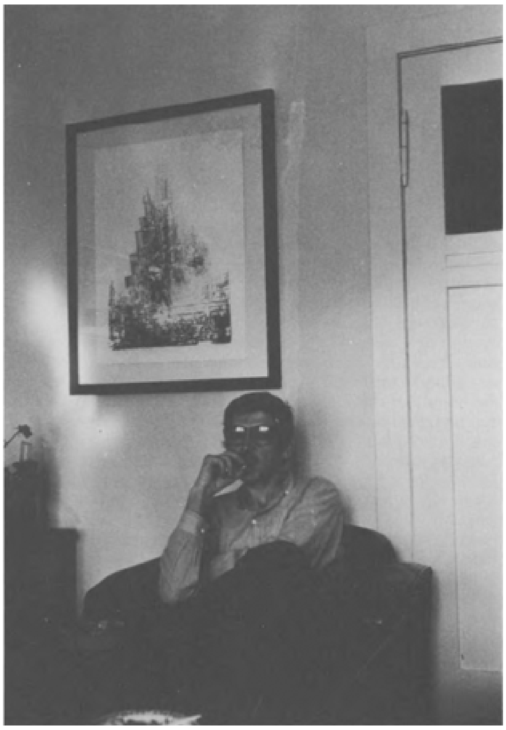
Dar betekent dus dat de bestaande stukken zo goed als voldoende zijn - een merkwaardige uitspraak voor een toneelschrijver.

Natuurlijk niet, natuurlijk zijn er steeds weer zaken die opnieuw beschreven moeten worden, maar blijkbaar bestaat er voor de theaters toch niet zo'n noodzaak om ook met nieuwe teksten om te gaan. Het theater kan daar gemakkelijk van afzien. Hetgeen niet wil zeggen dat ik dat toejuich: we hebben het alleen nog maar over de vriendelijke kant gehad, de onvriendelijkere is dat het theater niet uit de voeten kan met nieuwere auteurs. Goethe wordt pas sinds de helft van de vorige eeuw gespeeld, terwijl in zijn tijd een zekere meneer Kotzebue op het podium verscheen; Büchners stukken kwamen pas tachtig jaar na zijn dood in première. En dat gebeurde

niet omdat het zulke onbelangrijke stukken waren, maar omdat het contemporaine theater er blijkbaar niets mee kon beginnen.

En dat geldt voor Lenz en Grabbe en Kleist enz. Dat is de iets onvriendelijkere kant van de zaak en je zou daar nog veel onvriendelijker woorden aan kunnen wijden.

De politieke kant van het schrijven, de verhouding van de kunstenaar tot zijn tijd?



Christoph Hein, foto Harry Lemmens.

Politiek in de zin van maatschappelijk, waar het om de steen des aanstoots gaat. Het wrikken aan die steen is voor geen enkele tijdgenoot erg plezierig. En het heeft niet alleen met maatschappelijke en politieke categorieën te maken, maar ook met esthetische. Wanneer een kunstenaar blijft staan bij de geaccepteerde vormen, verlengt hij iets dat in feite voorbij is. Hij kan misschien uitstekend zaken doen, maar meer ook niet, want in wezen is er dan geen sprake meer van kunst. Kunt gaat steeds verder, probeert de grenzen van de esthetiek steeds weer te verleggen, het bereikte voortdurend te verstoren om tot een nieuwe esthetiek te komen. Men stoot dan natuurlijk in het hoofd van de lezer of toeschouwer vaak op een stenen muur: wat Flaubert schreef, werd in zijn tijd niet opgevat als literatuur maar als pornografie. Inmiddels heeft men geleerd om met de esthetiek van een Flaubert, Balzac of Zola te werken, men schrijft a la Flaubert en doet daar zaken mee. Dat is een normaal marktmechanisme, literatuur als broodwinning. Men moet echter proberen de esthetiek verder te ontwikkelen. En het is natuurlijk voor geen enkel mens plezierig om altijd maar weer te worden voortgedreven. Brecht omschreef dit voortdrijven en voortgedreven worden ooit als het hoogste plezier van de mensheid, maar kennelijk is dat dan toch een zeer beperkt plezier. De grenzen zijn altijd aanwezig, ook bij iemand die voor vernieuwing openstaat. Geen enkel mens is toch bereid zijn normen voortdurend op te heffen, tenminste wanneer men zich niet laat leiden door het soort oppervlakkig journalisme dat elke nieuwigheid toejuicht. Dat wordt dan weer evenzeer fataal.

Hoe staat u tegenover eisen die door staat en maatschappij aan de kunst worden gesteld?

Ik heb een even grote afkeer van het verlangen naar kritiek als van de eis tot het positieve. Het enige dat in de kunst bestaat, is dat een individu zijn verhouding tot de wereld formuleert. Daardoor is kunst in wezen waardevrij. Wanneer er een morele of pedagogische oproep aan kunst wordt gedaan, houdt zij op hetzelfde moment op te bestaan. Dat zijn verwachtingen van kunst die ze nooit heeft waargemaakt en die ze ook niet kan

waarmaken. Dat behoort niet tot haar taak. Het zijn schitterende opdrachten voor de pedagogie of de moraal, dat men bij voorbeeld wat vriendelijker tegen de dingen aankijkt door de stichtelijke woorden van een priester, maar in de kunst gaat het niet om het stichtelijke, noch om het tegendeel ervan, het gaat om die genoemde verhouding. In zoverre interesseren mij alle oproepen, eisen en dergelijke absoluut niet.

Het is ook niets nieuws: in de loop van de geschiedenis kan men zien dat de eis tot vriendelijkheid naar de burgers toe steeds weer aan kunstenaars werd gesteld. Iemand die een portret van zichzelf laat schilderen ziet toch altijd liever iets in gouden kleuren dan de afbeelding van een nietig mensje. Dat is ook begrijpelijk. Elke opdrachtgever probeert de kunstenaar met geld of andere middelen zo ver te brengen dat hij hem grootser schildert dan hij in werkelijkheid is. Die poging tot beïnvloeding heeft tot verschrikkelijke catastrofes geleid en zo ontwikkelde zich bij voorbeeld het mecenaat als een correctie op de ergste eisen van de burgerij. Dat zou je de positieve kant van het mecenaat kunnen noemen, dat tegen de kunstenaar zegt: doe wat je wil, trek je niets aan van die eisen, werk liever nauwkeuriger. In die zin was het mecenaat een van die vormen die elke samenleving opnieuw moet ontwikkelen en wij hier staan wat dat betreft pas aan het begin.

Er bestaat in dit opzicht ook een groot verschil tussen eisen vanuit de staat en vanuit de maatschappij. Aan eisen van de staat kan ik me onttrekken. Wanneer de staat naar me toe komt, dan is dat een ambtenaar en tegen een ambtenaar kan ik zeggen: sorry, nee. Bij de maatschappij ligt dat echter anders, daar komt niemand naar me toe, daar gebeuren allerlei dingen en ik kan moeilijk doen alsof er niets aan de hand is. Dan komt mijn eigen moraal in het geding. In zoverre interesseren staatsopdrachten mij absoluut niet, terwijl maatschappelijke opdrachten simpelweg bestaan, ook in mijzelf steken. Ik werk en besta als een politikon, ik ben een tijdgenoot, de problemen van mijn tijd hebben ook met mij te maken.

Maar juist door die maatschappelijke eisen krijgt de schrijver veel meer taken toegewezen dan eigenlijk tot zijn terrein behoren, wanneer zoals in de DDR de openbaarheid, de pers tekort schiet. De literatuur in de DDR is dan ook gedwongen om zich met verschillende terreinen van de openbaarheid bezig te houden, journalistiek te bedrijven, dingen ter discussie te stellen die nergens anders aan bod kunnen komen. Vindt u dat plezierig, stoort het of speelt het helemaal geen rol bij uw werk?

Het is heel normaal dat, wanneer in een maatschappij bepaalde dingen niet aan de orde komen terwijl ze voor haar toch van belang zijn, er door die maatschappij druk wordt uitgeoefend op anderen om daaraan te voldoen. Voor verschillende terreinen lijken schrijvers het meest geschikt en worden bepaalde eisen aan hen gesteld die eigenlijk door andere maatschappelijke groepen zouden moeten worden ingewilligd. Met kunst heeft dat niet zoveel te maken, maar je kunt er niet aan voorbijgaan. Je kunt het daarmee vergelijken dat eerst de directe honger moet worden bevredigd voor je een filosofisch boek kunt gaan lezen. Er zijn bepaalde behoeften die voor de maatschappij voorrang hebben. De pers komt daar slechts zeer beperkt aan tegemoet en daarom verwacht men bevrediging van de schrijvers. Er wordt ook geen literatuur verlangd, maar iets als journalistiek, 'de waarheid over'. En dan zie je gebeuren dat schrijvers in de DDR een bijna overtrokken betekenis krijgen, die ver uitstijgt boven datgene dat schrijvers eigenlijk zouden moeten zijn. Het is een maatschappelijke functie die literatuur niet alleen niet zou moeten hebben, maar die ze in wezen ook niet heeft.

Ik heb de indruk dat de literatuur in de DDR een groot bereik heeft, dat er veel gelezen en over literatuur gediscussieerd wordt, veel meer dan bij voorbeeld in Nederland. Bevinden de schrijvers zich daardoor niet in een merkwaardige positie: aan de ene kant staat men in het centrum, aan de andere kant wordt men juist daardoor, door het feit dat er zo veel van hen verwacht wordt, beperkt?

Ik geloof zeker dat die overgrote werking van de literatuur in de DDR bestaat, dat er abnormaal veel over wordt gediscussieerd, dat die overtrokken betekenis iets ongewoons is in vergelijking met andere landen, zowel in het westen als in het oosten. Dat heeft beslist niets te maken met een sterker literatuurbegrip onder de bevolking, echter wel met het feit dat bepaalde kwesties praktisch alleen in de literatuur worden aangepakt. In andere landen voltrekt een dergelijke opwinding zich rond tijdschriften en kranten en veel minder rond literatuur. Wat hier bij voorbeeld werd losgemaakt door het verschijnen van *Nachdenken über Christa T.* van Christa Wolf of *Ole Bienkopp* van Erwin Strittmatter, dat is in die omvang voor andere landen nauwelijks begrijpelijk, maar hier wel, omdat er dingen in werden genoemd waarover de maatschappij zich wilde uiten en waartoe anders nauwelijks gelegenheid bestond. Vermoedelijk geldt voor *De onkwetsbaren* hetzelfde, als je de opgewonden discussies ziet. Ik merk ook dat het nauwelijks om literatuur gat, dat men geen vragen stelt volgens literaire maatstaven, naar de literaire kwaliteit van het boek. Slechts weinig recensenten gaan daarop in, praktisch niemand schrijft over de taal. Het gaat heel vlug om de waardevoorstellingen van een socialistische maatschappij, die het boek kritisch, provocerend behandelt. Dat maakt het ook wel spannend om hier te schrijven, ook al dreigt steeds het gevaar dat je uitmondt bij journalistiek. Maar ook al is het niet geheel of geheel niet de taak van de literatuur, het heeft toch geleid tot deze hevige bewegingsvorm, tot die hoge positie van literatuur in de DDR.

In het westen bestaat vaak de indruk dat de literatuur in de DDR volledig gemuilkorfd is, dat alles gecontroleerd en beheerst wordt, waarbij alleen af en toe iets door de mazen glipt. Is die indruk juist?

Ik vind dat toch te zeer een beeld van buitenaf. Het is mij niet onbekend, tijdens een reis door de BRD ben ik dat regelmatig tegengekomen, vroeg iemand me bij voorbeeld hoeveel jaar ik voor dat boek had gezeten. Dat is een voorstelling die ik nogal absurd en ook fout vind. Er bestaan in mijn staat - zoals in elke staat - ook vormen van dwang. Lenin definieert de staat, iedere staat, als onderdrukkingsmechanisme naar binnen en naar buiten. Het benoemen van vormen van dwang in een staat is een volstrekt zinloze bezigheid. Vormen van dwang hebben echter ook iets produktiefs, of nauwkeuriger uitgedrukt: ik kan leren om ze produktief te laten worden. Kunst is toch ook een vorm van dwang. Ook daar heersen verschrikkelijke wetten die zich aan me opdringen en waarvoor ik bezwijk of die ik verander. Als je de geschiedenis van de kunst bekijkt, kun je zien dat dwang enorm stimuleert tot het overschrijden van grenzen, hetgeen dan ook voortdurend gebeurt. Uit die druk ontstaat dus ook een enorme kracht.

Ik wil niets eenvoudiger voorstellen dan het is, integendeel, alleen vind ik dat dat beeld niet klopt, er gebeurt iets spannendere. Natuurlijk vindt er manipulatie plaats, natuurlijk probeert de staat de dingen op een bepaalde manier te kanaliseren, dat hoort er nu eenmaal bij. Maar toch ontwikkelt elke maatschappij veel paradoxen en alternatieven en beweegt zij zich buiten de voorgeschreven paden. Natuurlijk is ook hier sprake van een maatschappij met bewegingen die oncontroleerbaar zijn, dat is normaal, geldt voor elk organisme. Er is een literatuur, een kunst die door de staat nou niet bepaald wordt toegejuicht, maar die wordt toch altijd door de maatschappij opgenomen en geaccepteerd wanneer die van mening is dat het klopt wat er wordt uitgedrukt.

Dat beeld wordt voor een groot deel veroorzaakt door journalistieke meldingen in de trant van: goed nieuws is slecht nieuws, slecht nieuws is goed nieuws. Op

grond daarvan ontstaat dan dat beeld van de DDR, waarbij de catastrofes of staatsacties als de algehele toestand worden gezien. Terwijl het leven hier toch wel iets geschakeerder is.

James Brockway
Engelse literatuur
Negen gezichten van de hedendaagse Britse roman

Negen Britse romans liggen op tafel - een opstapeling, neen, accurater, een selectie, uit het aanbod over het afgelopen jaar, met één erbij die zelfs uit 1983 dateert maar die hier bijhoort en die ik niet buiten beschouwing wil houden. De auteur ervan, hoewel hij ook bezig is met veelbesproken biografieën te schrijven (over Sir Walter Scott, John Milton en Hilaire Belloc) en die ook de laatste tijd een boek over het geloof *How Can We Know?* geschreven heeft, kan gewoon niet buiten deze beschouwing gelaten worden: ik heb hem nodig.

Hij is de twee jaar geleden en voordien in BZZLLETIN besproken romanschrijver A.N. Wilson, die thans een soort 'Establishment-figuur' is geworden - hij schrijft regelmatig in The Spectator en The Literary Review - maar die de zwaarwichtigheid die dat woord oproept ten enen male mist.

Het kenmerk van uitzonderlik talent, alsook van wat wij als 'greatness' zien - in een schrijver, in een boek - is het unieke karakter van het werk zelf en van de schrijvende persoonlijkheid van de auteur. Ik geloof niet dat men in verband met mijn negen romans van 'greatness' praten kan. 'Greatness', zoals wij dat in het verleden in figuren als Charles Dickens, Thomas Hardy, Henry James, herkend hebben, is thans uit de mode in ons tijdperk van ontgoocheling en ontmoediging. Het onze is een tijdperk van kleine geesten, kleine literaire gebaren. Maar tevens een tijdperk van vernuft, geestigheid, oorspronkelijkheid. Nagenoeg al de auteurs van het werk dat ik hier ga bespreken zijn vernuftig, begaafd en velen zijn bij uitstek handig. Ze bieden - op twee uitzonderingen na - wat de markt wil, zonder echter hun oorspronkelijkheid erbij te moeten inboeten. De naïviteit is meestal verte zoeken, hoewel er ook hier uitzonderingen zijn.

Wat in dit pakket romans vooral opvalt, is de grote mate van verscheidenheid die deze boeken laten zien - en ze zijn niet hierom uitgekozen: de rijke en interessante schakering is lukraak gekomen, als vanzelf, hoewel iedere roman door dezelfde persoon - schrijver dezes - is aangevraagd. Een bewijs van, minstens een wijzer naar, een werkelijk bestaande verscheidenheid in de hedendaagse romanproduktie van Groot-Brittannië? Grootheid dus niet, maar verscheidenheid wel.

Het is wel mogelijk enkele stappen te doen in de richting van sorteren, om, zoals de modieuze uitdrukking luidt: ze onder een, of een paar, noemers te brengen. Als men even onverstandig is, om zoiets te willen, dan zou men *Scandal* van A.N. Wilson, *Stars and Bars* van William Boyd en *Small World* van David Lodge in hetzelfde vak kunnen stoppen als voorbeelden van de moderne humor in de Britse roman - romans van het 'wildly funny' genre, hoewel ik noteer dat *Scandal* in z'n blurb als 'blackly funny' wordt aangeboden, dat de uitdrukking 'black-edged laughter' in verband met de romans van William Boyd gebezigd wordt, en nog verder dat 'dark humour' als een van de ingrediënten van de humor van (prof.) David Lodge wordt voorgesteld.

Veel interessanter dan zo'n etikettering is echter het hoe en waarom van de superioriteit van de humor van Wilson, wat mijns inziens meer met diepgang dan kleurschakeringen te maken heeft. Het komt, naar ik geloof, neer op het verschil tussen schitterend op de oppervlakte pirouetteren en daarbij ook de diepte daaronder peilen. Schitteren op het ijs (ik schrijf dit op een hete zomerdag) kunnen zowel Boyd als Lodge, de tweede met wat meer durf en panache dan de eerste, al wordt zijn performance door een teveel aan agiliteit en manoeuvres ondermijnd. Ook Wilson kan met alles te buiten gaande figuren en situaties komisch schitteren, maar

daartussen staan passages van psychologisch of sociaal inzicht die niet vaak bij Lodge of Boyd te vinden zijn.

Wat Anita Brookner en haar 'kleine', Bookerprijs-winnende roman *Hotel du Lac* betreft, zal de classificeerder 'Jane Austen' murmelen - anderen hebben reeds 'Charlotte Brontë' en 'Barbara Pym' gemurmeld. Brookner blijft niettemin haarzelf. En de onvolprezen, veel te weinig bekroonde en gelezen Francis King, die langzamerhand de auteur moet zijn geworden van ongeveer twintig perfect geschreven romans, hem zal men onder de noemer 'traditioneel' willen brengen, tenminste wat zijn verteltechniek betreft. Zijn onderwerpen daarentegen zijn meestal allesbehalve normaal. Ook de roman van King die ik hier wil bespreken, dateert uit 1983 en is verschenen na een stilte zijnerzijds op romangebied van enkele jaren. Deze roman *Act of Darkness* is, liet hij mij onlangs weten, beter verkocht dan normaal voor hem is. Het boek is sindsdien door nog een succesroman gevolgd, namelijk *Voices in an Empty Room.* 'A master novelist', 'a masterpiece' zijn uitroepen die King weet uit te lokken. In zijn geval is de interessante vraag: waarom is aan King dan nooit de status van, zeg, een Graham Greene of een Iris Murdoch gegund?

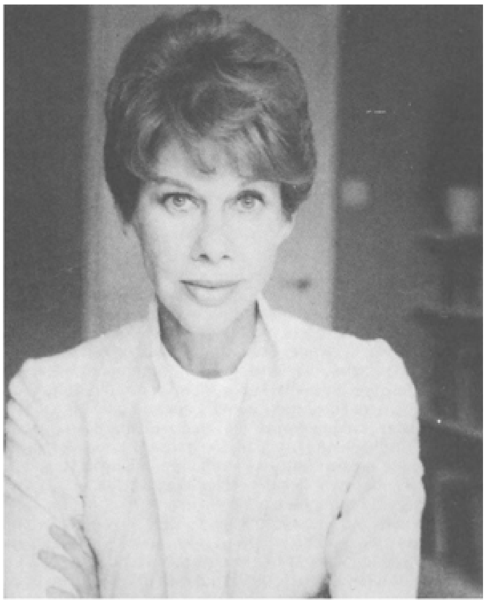
Heel erg moeilijk zal de classificeerder het hebben met de etikettering van Ursula Holden en haar laatste roman, de eigenaardig geschreven *Eric's Choice*, met Julian Barnes' *Flaubert's Parrot* (een roman, een biografische studie? een boek?) en met *Watson's Apology* van Beryl Bainbridge (een roman? een onderzoek, een Bainbridge-roman?). En toch zal iemand de laatste en in sommige opzichten de meest originele van deze negen romans, de eersteling van John Murray: *Samarkand*, zeker in het vak 'streekroman' stoppen, als hij dat niet reeds gedaan heeft. Een streekroman is *Samarkand* wel, en de betrokken streek is er een die weinig in onze literatuur en zeker heel weinig in het nieuws voorkomt, nl. Camberland (nu Cumbria) in het uiterste Noord-Westen van Engeland. Het kenmerkende van deze roman door een nieuwe auteur (èn redacteur) ligt niet in de streek zelf maar in de wijze - een poëtische - waarop Murray gekozen heeft, die streek en zijn bewoners te presenteren.

Daar hebben wij ze dan, deze negen recente romans, waarvan één de Booker-McConnellprijs voor 1984 haalde en twee andere 'runners-up' voor de grote prijs waren, en de rest mij minstens even interessant leek. Met opzet ga ik ze niet in groepjes of onder noemers bespreken maar in de (lukrake?) volgorde waarin ik ze gelezen heb. Dit mede in verband met de waarheid, dat het ook de lezer en niet slechts de auteur is, die een boek maakt, d.w.z. wat een boek uiteindelijk in de algemene verbeelding wordt, en ook in de overtuiging, dat iedere lezer, of hij mij leesten naar mijn bevindingen en oordelen luistert of niet, toch zijn *eigen* boek van iedere titel maken zal.

A.N. Wilson

Het meest opvallende van mijn ervaring bij het lezen van Wilsons roman *Scandal* is pas duidelijk geworden een jaar nadat ik het boek gelezen heb: de inhoud ben ik reeds bijna geheel vergeten. Zozeer verbazend is dat misschien niet, als men weet dat de roman Wilsons zevende is binnen een tijdspanne van negen jaar, gedurende welke periode de auteur ook op andere gebieden - biografie, journalistiek - heel actief is geweest. Dit was niet mijn ervaring met enkele van zijn andere romans, zoals *The Healing Art* en *Who Was Oswald Fish?*, hoewel ik moet toegeven, dat ik mij weinig herinner van de inhoud van zijn voorlaatste en minstens driemaal bekroonde roman *Wise Virgin* behalve dat het boek over de relatie tussen een blind wordende auteur en zijn dochter ging.

A.N. Wilson.



Anita Brookner.

De reden hiervan werd reeds een jaar tevoren duidelijk, tijdens het lezen van *Scandal.* In dit verhaal over een eerzuchtige politicus, met een mooie maar te vergeeflijke vrouw getrouwd, is Wilson veel te vlot aan het schrijven geraakt, veel te veel op ‘easy laughs’ uit, die hun bron hoofdzakelijk vinden in de afwijkende seksuele behoeften van de politicus. Dit is, zoals later duidelijk zal worden, een thans vaak voorkomend kenmerk van de populaire humoristen onder onze betere romanschrijvers, die wij als iets meer dan handige grapjassen zien, schrijvers, dus, met iets belangrijks door middel van de humor te zeggen.

In zijn verhaal over de neergang van Derek Blore, die kandidaat is voor de hoogste politieke posten in het land, maar die door zijn clandestiene relatie met een amusant hoertje in de meest vernederende omstandigheden (idioot verkleed op een gekostumeerd bal) als landverrader gearresteerd wordt, heeft Wilson wel degelijk sterk kritisch commentaar op aspecten van het politieke en zedelijke leven in het

hedendaagse Londen geleverd. Maar zijn geestigheid - het geamuseerde plezier dat hij klaarblijkelijk in de onnozelheid of verdorvenheid van zijn medemensen vindt, hebben in deze roman te zeer de overhand gekregen. Hierdoor dreigt zijn satire (ook op de verraderlijke rol die in zulke situaties door de sensatiezoekende pers wordt gespeeld) naar de achtergrond te worden geduwd.

Wilson is een verrukkelijk humorist en zijn humor heeft een sterk intellectuele inhoud. Het lezen van *Scandal* schijnt echter veel te veel te lijken op het verorberen op een hete zomermiddag van een verrukkelijk bakje aardbeien met room (zoals op Wimbledon). Tijdens het verorberen is het plezier groot; daarna is alles heel gauw vergeten.

Zo kan ik met betrekking tot *Scandal* woorden over een andere Britse roman waarop mijn oog zojuist viel, citeren: ‘a marvellous comic read for a summer aftemoon’. Maar van Wilson verwacht men meer. Er is een element van snaakse humor met situaties die te kluchtig lijken in zijn boek, dat het belang van de satirische bedoeling (en prestatie) verzwakt. ‘The woeful figure of Derek led off to his life of disgrace in the armour of a ninth-century sea-faring warrior’ - dat zijn woorden die volgen direct na wat scherp kritisch commentaar over de pers, die volgens Wilson ‘would manufacture their serial articles, their cheap books, and even their documentary films out of the Blore Affair’ - en dit scherpe commentaar is daardoor opzij geveegd.

Dit is een trek die soms ook in de vroegere romans van Wilson opviel - de held van zijn tweede roman, bij voorbeeld, ontsnapte aan het eind van het verhaal aan zijn belagers door in een luchtballon te verdwijnen. Thans, echter, in het werk van de ‘established’ Wilson verwacht men iets meer zelfbeheersing: een in toom houden van grappige situaties terwille van de onderliggende satire, waar zijn schrijven eigenlijk om gaat.

Anita Brookner

Op naar het rustige, saaie Hotel du Lac (de roman van die naam is allesbehalve saai), waar kluchtige situaties als streng *infra dig*, zouden worden gezien en dus daar nooit voorkomen. Zoals ik al eerder in BZZLLETIN heb gerapporteerd, heeft Anita Brookner mij tijdens een kort gesprek dat ik met haar in Londen had, gezegd, dat zij met romans schrijven zou ophouden. (Haar eerste roman *A Start in Life* was toen zojuist door een tweede, *Providence*, gevolgd en zij vond, dat ze verder niets te zeggen had.

Blijkbaar was de schrijfster zelf onder de meest met verbazing stom geslagenen, toen zij vernam dat juist aan haar bescheiden roman de prijs voor de beste roman van het jaar 1984 was toegekend. Aan haar roman toegekend en niet aan concurrenten als J.G. Ballards *Empire of the Sun*, David Lodge's *Small World* of Julian Barnes' *Flaubert's Parrot?*

Men kan met de jury meevoelen, als beweerd wordt, dat men deze keer de prijs wilde toekennen aan een nogal ‘kleine’ roman wegens bepaald goed schrijven - ‘well-written, polished’, zoals zelfs het anders denkend Book and Bookmen heeft toegegeven. Tezelfdertijd moet men ook met de criticus in Books and Bookmen en met W.L. Webb, redacteur letterkunde nu sinds jaren bij het dagblad The Guardian, meevoelen, als ze beweren dat *Hotel du Lac* geen roman van ‘unique and original vision’ voorstelt. Bij het lezen van de roman begrijpt men ook, wat Anita Brookner wilde met haar uitlating ‘nothing further to say’. Want haar bekroonde roman heeft als thema precies hetzelfde thema als haar vorige drie romans, met enkele variaties dan inde plaats van handeling, de bijfiguren en het beroep van de vrouwelijke hoofdfiguur.

Deze hoofdfiguur is steeds een sympathieke intellectuele, die het nooit lukt geluk met een man te vinden, hoewel zij zoiets wel op het oog heeft. Damesromans dus? Nauwelijks; maar wel misschien een 'intelligent romance'. Deze keer is de hoofdfiguur Edith Hope een succesvolle schrijfster van romantische

vrouwenromans, die zich op een rustige kamer in een rustig ouderwets hotel in Zwitserland heeft teruggetrokken. Zij trekt zich terug van een hopeloze liefdesaffaire met een getrouwde man in Engeland en zij wil ook vordering met haar jongste produkt, waarmee zij problemen ondervindt, maken.

De roman is aan Rosamund Lehmann opgedragen, zuster van de bekende redacteur en dichter John Lehmann, en ook zelf een leidend figuur onder Britse romanschrijvers tijdens de jaren dertig - de vrouwelijke uitgeverij Virago heeft de laatste jaren met succes weer aandacht voor haar oeuvre gevraagd. Deze opdracht vormt een wijzer naar de aard van Brookners roman.

Niet het thema, hoe beheerst dat ook mag zijn behandeld, vormt het aantrekkelijke van de romans van Anita Brookner, maar de portretten van haar personages - de bijfiguren incluis - en het proza zelf. Ja, men denkt, voor het gemak, gauw aan de stijl van Jane Austen, niet echter wegens de aard daarvan, maar wegens de beheersing van de taal. Waar Austen spits en scherp kan zijn, is Brookner rustig en bedaard - gesoigneerd zonder ooit onnatuurlijk te lijken. Haar hoofdfiguur schrijft zelf romantische verhalen maar is voldoende belezen om een gelijkenis te kunnen trekken tussen haarzelf en een egoïstische gescheiden man in het hotel, die haar ten huwelijk vraagt, en Swanne en Odette uit de eerste delen van *A la recherche du temps perdu* van Marcel Proust.

Wat deze vrouw over haar mislukte liefdesleven te vertellen heeft en vooral de wijze waarop zij alles vertelt, doet hier en daar aan een goed gepolijst essay denken, zo precies, zo beheerst, zo koel is alles aan het papier toevertrouwd. Er lijkt ook een interessant masochisme in zowel auteur als hoofdfiguur te schuilen in de manier waarop in de laatste pagina's van de roman een kans opeen redelijk huwelijk maken uit principiële overwegingen wordt weggegooid.

Het is tenslotte precies omdat het schrijven, het componeren, de observatie van menselijk karakter en menselijk gedrag zo exact en intelligent is, dat ik het betreuren moest dat zelfs Anita Brookner hier en daar een onbewust gebruik maakt van lelijke Germanismen, uit het Amerikaans afkomstig-zoals bij voorbeeld ‘missing out on’. In dit proza vooral lijken zulke ònengelse constructies hinderlijk en ‘out of place’. Men doet verstandig deze roman van Brookner niet opzij te schuiven omdat haar visie niet ‘unique and original’ is, of omdat het boek teveel op vrouwenlectuur lijkt. In de gedachten van Edith Hope wordt de psychologie van ‘de man’ en van ‘de vrouw’ op een intelligente en indringende - op een *intelectuele* - wijze onderzocht.

Ursula Holden

Niemand zou de romans van Ursula Holden in een categorie kunnen onderbrengen. Van haar produktie nadat Alan Ross van London Magazine Editions haar in 1975 heeft ontdekt, vind ik nog steeds haar eerste drie romans (door Ross uitgegeven) en haar vijfde *Penny Links* de sterkste. Deze romans bezitten een diepte en een volheid, die ik in de latere, heel korte romans mis. Holden *wil* kort, beknopt, vlug zijn. Eens vergeleek ik het resultaat met enkele latere schilderijen van Van Gogh, maar haar stijl doet me meer en meer aan de Zondagsschilder Le Douanier Rousseau en andere primitieven denken. Het eindeffect van haar eigenaardige schrijven, vol rare sprongen - raar voor de lezer maar misschien niet voor Ursula Holden zelf - is er een van desoriëntatie. In deze romans leven wij niet in de wereld ‘as we know it’, maar in de wereld zoals Ursula Holden haar ziet. Daarin ligt de grote aantrekkingskracht van dit werk, daarin - en in het gefascineerd raken door de

ongewone taal en gedachtengang van haar figuren - allemaal uit een soort ondefinieerbare onderwereld die bijna feeëriek aandoet. Holden is om die taal, en voor de taal in haar dialogen in het bijzonder, bekend. Er zijn critici die hiervoor ongevoelig blijven en weinig of niets in haar werk zien. I beg to differ.

Ursula Holden.

In *Eric's Choice* heeft leraar Eric Caive-Propp (van goeden huize) de onmogelijke, slonzige Violet als zijn vrouw gekozen. De complicaties zijn talrijk. Violet, die meer van haar kat dan haar man houdt, zijn antieke meubels op straat zet en deze door modieuze rommel van plastic vervangt, gaat nog verder: alles in het huis moet paarskleurig worden. Het duurt niet lang of Eric, die geen leraar maar toneelschrijver wil zijn, met een beurs naar Amerika vertrekt en Violet, met kat, terug naar haar ouders gaat. Daarna heeft men ook met dit (gelukkige) echtpaar Ivy (Ive) en Chester (Ches) te maken, ook met de moeder van Eric, een nette bourgeoise, met wie Violet een paar vechtpartijen heeft, waarbij moeder Ive als scheidsrechter optreedt. De reis naar Amerika, naar het ‘Penn Center’ aldaar, en een liefdesaffaire met Fran, een van de organisatoren ervan, loopt voor Eric op een kluchtige wijze af. Van zijn geprojecteerde toneelstuk *Family Loves* (!) komt zelfs niet de eerste regel klaar en zijn grote liefdesidylle met Fran (in een slaapzak) wordt door een kleine indringer - een Amerikaanse bunzing - tot een even plotseling als lachwekkend eind gebracht. Ook Eric komt niet klaar. Een door Violet en haar moeder gemaakt uitstapje naar Spanje loopt ook heel beroerd af. Uiteindelijk brengt haar zwangerschap Violet en haar artistiek en erotisch mislukte Eric toch bij elkaar weer terug, zonder dat de lezer ooit in een gelukkige toekomst voor deze absurde huwelijkséquipe geloven kan.

Bij het lezen kan men aarzelen en zich afvragen, of men om de ridicule situaties waarin deze kleine mensen weten zich te verstrikken, lachen moet, of huilen moet over hun naïviteit, hun onbeholpenheid. Niet alleen het leven, maar ook de eigen persoonlijkheid lijkt ze steeds op het verkeerde pad te leiden, waar ze met problemen worden geconfronteerd, waarmee ze geen raad weten. Het leven blijkt een geweldig compromis te zijn.

In *Eric's Choice* is Ursula Holden erg druk bezig als Ursula Holden te schrijven. Haar vlugge, hortende schrijftrant is onnavolgbaar, draagt haar eigen onmiskenbare stempel - zoals duidelijk uit de volgende passage blijken zal:

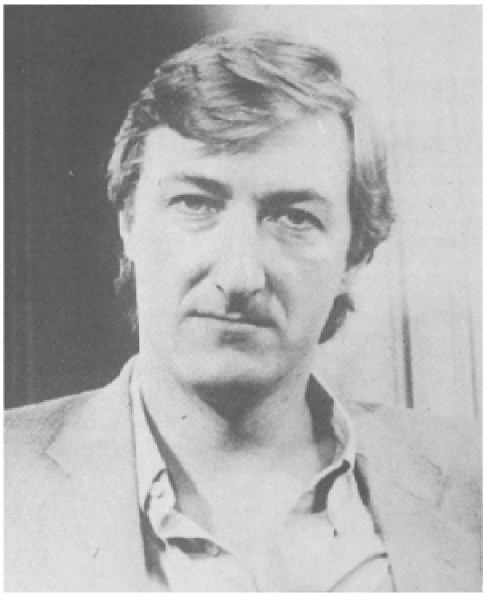
'Ivy hoped Charmian would understand Vee's attitude. Pregnancy had made her strange. She wanted to hear a lot more about Charmian's life. They had things in common after all. Poor woman, she was managing best way she could. She problably missed Eric a lot, plus his father who was dead. Antiques were a nice line to be in. She wanted to learn about that. She'd like to see Charmian's tapestry.'

Zo wordt een personage getekend. Het is echter in de dialoog tussen deze eenvoudige lieden dat Ursula Holden op haar best is, zodat men zich afvraagt, waarom zij niet voor het toneel schrijft. Ik vermoed dat ze iets van Harold Pinter geleerd heeft.

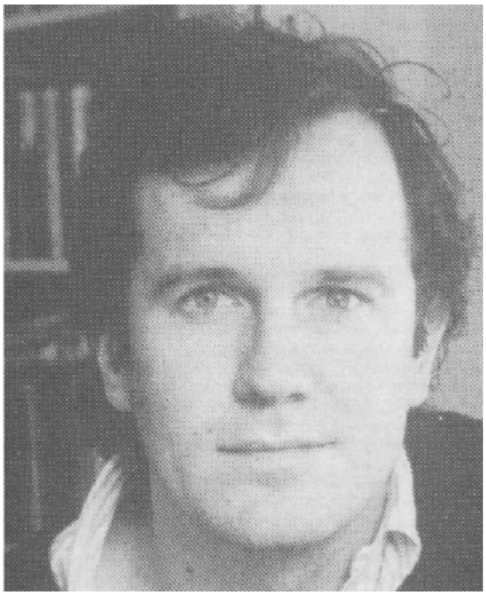
Julian Barnes

Flaubert's Parrot is - strictly speaking - geen roman, hoewel

de auteur Julian Barnes met dit boek de grote prijs voor de beste roman van het jaar bijna heeft gehaald. Over hem en enkele passages over Flaubert en zijn *Madame Bovery*, die in tijdschriftvorm zijn verschenen, heb ik reeds in BZZLLETIN geschreven. Toen was Barnes nog niet van plan zijn notities tot een 'roman' te verwerken. Ook zijn uitgever spreekt niet van een roman maar van een 'compelling weave of fiction and imaginatively ordered fact'. Enige aanstalten om bij de romanvorm te arriveren zijn niettemin in dit knappe en originele werk te vinden. Zo heeft Barnes een 'romanfiguur' Geoffrey Braithwaite in het leven geroepen om zijn plaats als de verteller over te nemen en aan deze figuur enkele trekken gegeven, die voor een verband met Flaubert en zijn beroemdste creatie, Emma Bovary, zorgen. (Zoals de man van Emma Bovary is Brathwaite met een vrouw getrouwd geweest, die overspel speelde en uiteindelijk ook zelfmoord pleegde.)



Julian Barnes.



William Boyd.

In dit boek speelt de bewuste papegaai maar een kleine rol, niet veel meer dan die van een embleem. Wat Barnes interesseert is de grote Franse schrijver en cynicus zelf, zijn werk, zijn leven en zijn persoonlijkheid. De geestige, speelse wijze waarop hij aan zijn enthousiasme voor Flaubert literaire vorm heeft gegeven doet niets van de ernst van zijn boek af. Weliswaar kunnen de spelletjes die Barnes met zijn materie speelt, hier en daar tot wat lichte irritatie leiden, zoals bij voorbeeld het hoofdstuk dat 'The Train-Spotter's Guide to Flaubert' is getiteld en waarin allerlei verbanden tussen de grote auteur en de in die dagen nieuwe spoorweg worden genoteerd. (Maar is dit niet een satire op de moderne literaire analyse die ook zo te werk gaat?). Dit gaat mijns inziens ook op voor het hoofdstuk 'The Flaubert Bestiary' (Flaubert en de beer, Flaubert en de kameel, Flaubert en het schaap enz., enz., enz.) Voor mijzelf is dit alles echter goed gemaakt door hoofdstukken als 'The Case Against' (Flaubert) en 'Louise Colet's Version' (d.w.z. háár versie van haar relatie met de man.)

Als men dit boek van de sympathieke Barnes benadert met strenge en rigide concepties omtrent wat een studie over een vermaard literair genie moet zijn, of over wat een roman zijn moet, dan zal men op problemen stuiten. Als men daarentegen Barnes' boek met een 'open mind' leest, wordt het leesplezier van de hoogste orde. En waarom? In de eerste plaats, omdat Flaubert zelf een bijzonder boeiend mens van een heel eigen soort was, een man die - hurrah! - vijanden wist te maken, daar zijn denken vrij was. Het was het denken van een vrije intellectueel, die niet met de stroom mee wilde, maar liever er tegenin zwom. In de tweede plaats omdat Julian Barnes van hetzelfde genre is - als schrijver dan. Zijn belangstelling voor de grote Franse schrijver is lang niet toevallig.

Is het dan Flaubert of Barnes, die op bladzijde 131 zegt: 'The writer must be universal in sympathy and an outcast by nature: only then can he see clearly'? Tegen de klacht dat Flaubert zich te veel afzijdig van de wereld hield en niet voldoende deel aan het (openbare) leven nam, reageert Barnes met woorden van de schrijver zelf:

'You can depict wine, love, women and glory on condition that you're not a drunkard, a lover, a husband or a private in the ranks. If you participate in life, you don't see it clearly: you suffer from it too much or enjoy it too much.'

Dat is een controversieel idee, de opinie van een minderheid ('Flaubert always sides with minorities', schrijft Barnes.) In het controversiële, het twistbare, schuilt juist de grote aantrekkingskracht (en kracht) van deze Franse schrijver, die, after all, de meest controversiële Franse roman van de negentiende eeuw schreef. Zijn *Education Sentimentale* las ik in 1941, als jong vliegenier, op een bed in een grote barak liggend; zijn *Salammbô* las ik in 1942 op de Atlantische Oceaan, in de conversatiezaal van een groot passagiersschip, dat ons naar West-Afrika voerde; zijn *Madame Bovary* las ik tijdens een druilerige periode van verlof in 1943, op een bed liggend ergens in de heuvels van Zuid-India - wat Flauberts belang als auteur demonstreert, want het lezen van werk van een genie als hij in de woelige en onwrichtende omstandigheden van een oorlog tegen het fascisme, betekende voor mij vasthouden aan de cultuur waarvoor wij toen vochten en die wij - koste wat het kosten mocht - niet prijs wilden geven. Op deze wijze nam - en neemt nog steeds - deze grote schrijver wel degelijk deel aan het openbare leven.

William Boyd

Met zijn derde roman *Stars and Bars* is William Boyd - ook zoals zijn tijdgenoot A.N. Wilson dikwijls bekroond - terug in de stemming van zijn eerste, zeer succesvolle roman *A Good Man in Africa* (1981). Nu echter is zijn onfortuinlijke held niet meer

een veel geplaagde jonge Engelsman in de tropen, maar een employé van een Londense kunstzaak met een koopopdracht in een even vreemde en exotisch milieu, namelijk in het oerwoud van New York en in de wildernis van Texas, het land

van 'gas stations, roadside motels and supermarkets at junctions and intersections - Holiday Inn, Omelette Shoppe, Cowboy Barbeque, Bi-Lo, Starvin' Marvin', Food Giant, Steak and Ale, Wife-Saver' enz.

Hoewel Boyd deze held Henderson Dores, volgens formule, met de ene verbijsterende, zo niet desastreuze situatie na de andere confronteert - niets wil hem lukken - het is duidelijk zijn opzet met deze roman, een 'eye-popping', satirisch beeld te tekenen van een Amerika dat wel op een oerwoud èn op een culturele wildernis lijkt. Met maar één uitzondering lijken alle Amerikanen die hij in het Zuiden ontmoet of achterlijk, of psychisch gestoord, of crimineel. De uitzondering is oude Loomis Gage, miljonair van heel armoedige afkomst en eigenaar van een kostbare collectie schilderijen door Franse I impressionisten, die Henderson moet zien op te kopen voor zijn zaak in Londen. Zelfs Loomis Gage, wiens filosofie 'Everyone wants to be happy and everyone is going to die' luidt, is ver van normaal (hij laat de schilderijen verbranden), en ieder van het stel familieleden waaraan hij in zijn bouwvallig oud landhuis onderdak verleent, hoort of in een psychiatrische inrichting of de gevangenis.

Naast problemen met de kunstcollectie - er zijn gangsterachtige kapers op de kust - wordt Henderson door zijn eigen familieleden getreiterd. Er is ruzie met zijn maîtresse - een negering in New York -, zijn hertrouwde ex-vrouw, nu weer alleen met de kinderen van haar tweede man, wil bij Henderson terug, en zij manoeuvreert de arme sukkel in een situatie waardoor hij zijn zakenreis maken moet in het gezelschap van Bryant, haar vroegrijpe stiefdochter van veertien. Deze Bryant - satirisch portret en een verwend, ouders-manipulerend Amerikaans kind - heeft vanzelfsprekend een affaire met het meest onintelligent lid van de Gage-ménage, een jongeman die zich op zijn kamer terug heeft getrokken, om daar dag in dag uit naar popmuziek te luisteren, wat hem overigens niet belet, zich Hendersons auto toe te eigenen.

Het verhaal eindigt met Henderson op de vlucht in New York: 'He turns and runs up the alleyway, running as though his life depended on it (and it does) his legs pounding, his hands clawing air, striving with all his might and all his effort to reach the distant, sunlit vision of the teeming streets ahead.' (Is dit niet de moderne roman bezig een televisie-film na te doen?)

Boyds verhaal is uiterst vlot en handig samengesteld en verteld. Haperingen, zwakke passages die het relaas in elkaar laten zakken, zijn hier geweerd. Maar... maar hebben wij dit alles niet ergens anders meegemaakt? Niet slechts in Boyds eerste roman *A Good Man in Africa*, niet slechts dertig jaar terug, in Kingsley Amis' 'mijlpaalroman' *Lucky Jim*, maar heel ver in het verleden in de stomme Harold Lloyd- en Buster Keaton-films en vele andere van hetzelfde soort van de jaren twintig? En zelfs niet alleen daar, maar ook keer op keer in ons eigen tijdperk op het beeldscherm, in een oneindige reeks 'situation comedies', die steeds weer gebouwd worden rond het verbijsteren van de hoofdfiguur, zoals bij voorbeeld in de *Lucy Show, Faulty Towers, To the Manor Born*, enz., enz., enz.? *Stars and Bars* is geschreven door een man die aan universiteiten in Nice, Glasgow en Oxford gestudeerd heeft en die aan de laatste, meest eerbiedwaardige universiteit zelfs als docent in de Engelse literatuur heeft opgetreden. Zou men dan niet van iemand met zo'n achtergrond iets subtielers, iets meer volwassens, mogen verwachten? Het antwoord luidt: een auteur moet schrijven als hij schrijven moet. Het is niet de taak van de criticus, hem ooit de weg te (durven) wijzen.

Maar is er dan niet misschien iets mis met het hedendaagse Britse literaire klimaat, waardoor zulke romans als die van Boyd steeds weer met luidruchtige loftuitingen en literaire bekroningen worden begroet. Heeft dit iets met kliekvorming in de literaire

wereld van doen? Hebben bij voorbeeld Ierse auteurs als de thans weinig produktieve John McGahern en de jongere Bernard MacLaverty, niet veel meer, iets van werkelijk literaire waarde en waardigheid, te bieden. Is er niet iets mis gegaan met de beroemde Engelse zin voor humor, dat men het onvolwassene van zo'n roman als *Stars and Bars* niet onderkent?

Zoals reeds is gezegd, is iets dergelijks in het werk van A.N. Wilson te bespeuren en betreuren, maar in minder storende mate. Men wordt achtergelaten met het gevoel dat alles te vlug, te gemakkelijk en te ondoordacht is gemaakt, door knappe schrijvers, die in een ander klimaat veel meer zouden kunnen presteren. Het is te efemeer, te zelfgenoegzaam. ‘A good laugh’ - dat wel. Maar toch...

Francis King.

Francis King

In *Act of Darkness*, een roman die men, desgewenst, als thriller lezen kan - maar dan als een psychologische thriller - gaat Francis King veel dieper. ‘Doet aan *A Passage to India* denken’ heeft de jonge en heel ernstige romanschrijver Graham Swift over het boek in The Sunday Times geschreven, en dat doen inderdaad de eerste twee delen *Omens* en *Act* (bij elkaar bijna tweederde van het geheel) van deze roman, maar alleen maar omdat de handeling hier tijdens de vooroorlogse periode in India, de gloriedagen van het Britse Raj, plaats vindt.

Claustrofobisch is de sfeer die King in deze delen heel knap weet op te roepen - claustrofobisch, donker en meeslepend.

Dit heeft mijns inziens te maken met de aandacht die hij aldoor aan kleine, subtiele details besteedt. King, die zovele romans geschreven heeft - hij wordt ook terecht als schrijver van korte verhalen hoog geschat - heeft in deze roman voor de moorden-mysterie vorm gekozen, maar is de moord werkelijk wat hem hoofdzakelijk interesseert? Ik denk van niet.

King is een exponent van de traditionele psychologische roman, waarin het vooral om het innerlijke leven en de drijfveren van de personages gaat, en hierdoor om kenmerken waardoor een samenleving, een cultuur en een tijdperk kunnen worden uitgebeeld. Hij schildert, beschrijft en brengt tot leven voor onze ogen een samenleving en een gezin in het vooroorlogse India. De details, waaronder veel Indiase - met inbegrip van Indiase terminologie - zijn rijk, talrijk en fascinerend.

Een nogal gruwelijke en vreemde moord wordt ontdekt in het gezin van de ruwe, rijke zaken man Toby Thompson, een vrouwenjager, die woont met zijn tweede vrouw, zijn oude moeder, zoontje, dochter uit zijn eerste huwelijk, en de jonge, half-Ierse, half-Indiase gouvernante van zijn zoon, die hij tot zijn maïtresse maakt. Veel later verneemt de lezer dat er echter iets heel anders aan de gang in dit claustrofobische gezin is dan men in het begin vermoedt. Met de opbouw van de roman heeft King echter iets vreemds gedaan. Jaren later ziet men de dochter Helen in een heel andere omgeving, namelijk in het na-oorlogse Londen, waar zij dokter in de medicijnen wordt en een tijdlang met een excentrieke tante - Aunt Sophie - samenwoont. Deze eigenaardige vrouw is een onbewust maso-

chiste, die altijd het belang van anderen voor haar eigen belang stelt en die, hoewel zeer bemiddeld, zich overal op sociaal gebied nuttig maakt, waarbij zij onderdanig doet en allerlei karweitjes op zich neemt. Uit naïviteit? Of uit echte Christelijke overtuiging? Hoe dat ook mag zijn, laat een duidelijk geamuseerde King - een satiricus die voor menselijke zwakheden meedogenloos kan zijn - zien, hoe, na de dood van deze vrouw en de onthulling van haar rijkdom, degenen die haar steeds als een soort dienstmeid hebben vernederd en beledigd, niets anders dan lof voor haar hebben. Zo zijn de mensen toch, en King weet precies hoe de mensen zijn.

Structureel lijkt er echter iets vreemds aan deze lange episode te kleven - een episode waarin Helen de moord in I ndia bekent en de gevangenis ingaat - zij is niettemin onschuldig, zoals later blijkt. Er lijkt iets mis te zijn gegaan, omdat zoveel aandacht aan de figuur van Tante Sophie wordt besteed, terwijl zij toch een marginale figuur blijft, wier rol in de roman moeilijk te begrijpen is. King schrijft lang en met sympathie en inzicht over haar, maar met zoveel aandacht, dat de lezer voelt alsof hij bij vergissing in een heel andere roman is beland. Moet de zelfopofferende Tante Sophie een contrast vormen met de egoïstische zakenman Toby en zijn gezin in I ndia? Essentieel voor het verhaal lijkt zo'n contrast niet. Een andere bijfiguur, die een belangrijker rol in de intrige speelt, wordt veel beknopter aan ons voorgesteld. Deze is een vriendin van Helen, Ilse, een vluchtelinge uit Europa, kind van ouders die hun einde in de gasovens hebben gevonden. (‘Fried to a crisp in the gas ovens’ is de formule waarmee Ilse dit afschuwelijke eind probeert te relativeren.)

In de laatste episode ziet men Helen als medicus op bezoek in Australië, waar zij deelneemt aan een internationale conferentie. Zij is intussen werkzaam met Ilse als dokter in Afrika geweest, maar dit werk is tot een eind gekomen. Hier komt de dénouement en de oplossing van de moord, waarvoor Helen jaren tevoren de schuld op zich had genomen. Men begrijpt nu waarom.

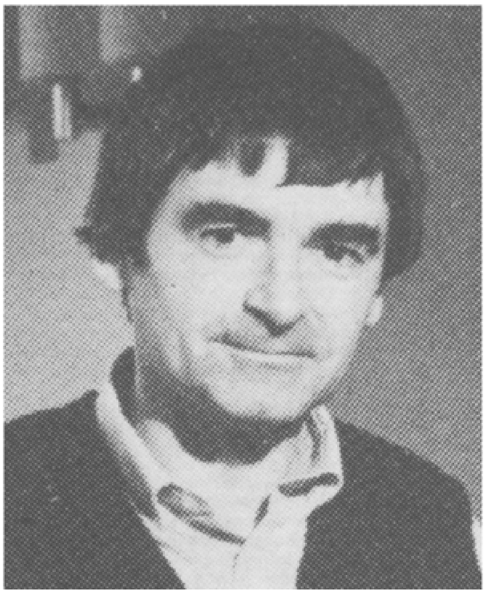
Ook in het laatste deel van deze doorwrochte roman, is het voor de lezer alsof hij alweer in een andere wereld is getreden. King is nu eenmaal een veel bereisde man. Tot 1964 werkte hij voor de British Council in vele landen, waaronder Griekenland en Japan, en hij is momenteel President van het Internationale P.E.N, vandaar zeker, dat de enscenering hier ook internationaal mag heten.

Enkele details van de oplossing - bij voorbeeld de betrokkenheid erbij van enkele figuren die ik hier niet noemen zal, leken mij weinig overtuigend, dat wil zeggen, uit psychologisch oogpunt. Dit echter neemt niets weg van de prestatie die hier door King is geleverd. Men neemt het op de koop toe... omdat King zo'n uitstekend verteller is, voor wie men gauw en graag zijn ‘disbelief’ wil ‘suspend’.

Ook *Stars and Bars* brengt de lezer naar het buitenland en is ook op een veel oppervlakkiger wijze onderhoudend, met een goed geconstrueerde plot. Maar bij King voelt de lezer, dat dit alles niet slechts een goed in elkaar gezette plot en een boeiende vertelling is, maar *het leven zelf.* De zijne is daarom een zeer ongewoon, zeer gedistingeerd moordverhaal - een roman van literaire allure, die met meer dan louter persoonlijke relaties bezig is... die ons tevens beelden - en oordelen - te bieden heeft met betrekking tot samenlevingen nu en in het verleden, in India, Engeland en Australië. Deze roman is zeker op het niveau van Graham Greene, indien niet hoger.

David Lodge

Over de laatste roman van David Lodge *Small World* zal menig lezer van BZZLLETIN reeds veel hebben gelezen of gehoord, vooral als hij/zij letterkunde studeert. Want deze roman houdt zich druk en uitsluitend bezig met de zielige en ridicule capriolen van de academische strebers van onze dagen, die de letterkunde gebruiken om carrière (en gesubsidieerde wereldreizen) te maken, waardoor ze continu van de ene volslagen letterkundige conferentie naar de andere 'moeten' vliegen. Enkele van de hoofdfiguren-de Amerikaan Morris Zappen de Engelse professor Philip Swallow- hebben lezers in een vroegere 'campus-roman' van Lodge reeds ontmoet. In *Changing Places* ging het over academische uitwisseling op internationaal niveau - een systeem dat ook gelegenheid biedt voor de uitwisseling van huwelijkspartner - bij Lodge speelt overspel een hoofdrol en sex is altijd om de hoek.



David Lodge.

In *Small World* (een aardige titel door zijn subtiele dubbelzinnigheid) is de hele internationale circus of menagerie in beweging gekomen zodat wij druk bezig zijn of van Honolulu naar Tokyo, of van Birmingham naar Jerusalem te vliegen. Waarvóór is van minder belang. Men leest:

'"Then what in God's name is the point of it all?" cried Philip Swallow, throwing his hands into the air.

"The point, of course, is to uphold the institution of academie studies. We maintain our position in society by publicly performing a certain ritual, just like any other group of workers in the realm of discourse - lawyers, politicians, journalists..."'

Waaruit blijkt dat de literatuur - de discussie ervan, het genieten ervan, het waarderen ervan - maar bijzaak is... 'a means to an end'. En dat doeleind is: de eigen positie en status in de samenleving verzekeren. Het is aardig door Lodge gezegd.

Naast Zapp en Swallow introduceert de auteur vele andere karakteristieke figuren: de romanschrijver Parkinson: de ex-Nazi professor Siegfried Van Turpitz, de homoseksuele Franse Literairdeskundige Michel Tardieu en de Italiaanse academische sexbom Fulvia Morgana, met de nestor van allen, Arthur Kingfisher, een soort literaire Howard Hughes. Tegenover deze oude rotten in het vak stelt Lodge een nieuweling, de jonge Ierse dichter Persse McGarringle, die met geld dat hij van een prijs heeft, en geld dat hij *niet* heeft, de wereld rondvliegt op jacht naar de mooie Angelica Pabst (natuurlijk maakt de Amerikaan Zapp van deze naam het lelijke 'Al Papps'). Op Angelica waant Persse zich vurig verliefd te zijn geworden - hij vergist zich. Voor deze relatie maakt Lodge een nogal charmant gebruik van literaire toespelingen. De jonge Persse ziet zichzelf in de rol van Porphyro en

Angelica in die van Madeline uit *The Eve of St. Agnes* van John Keats, terwijl Angelica en haar tweelingzuster in verband worden gebracht met de ‘Bower of Bliss’ uit Edmund Spensers *The Faerie Queen.*

Lodge laat echter niet veel plaats vrij voor zulke literaire spelletjes. Zijn onderwerp hier is trouwens niet de literatuur zelf maar haar parasieten, de wereld als ‘a global campus’ gezien, om de woorden van de helderziende cynicus Zapp te citeren, die ook van oordeel is, dat ‘Food and accommodation are the most important things about any conference.’

Na een vrij rustig begin - wij zijn aanwezig bij een kleine, saaie, mislukte conferentie in Birmingham (slechts 57 deelnemers en zelfs dat aantal is niet komen opdagen) - begint de draai-

molen steeds sneller te wentelen en wij vliegen de wereld rond, van conferentie naar conferentie, van bed naar bed, van het ene debâcle naar het andere. Hier ligt de reden waarom Lodges roman eigenlijk geen goede roman is: hij stapelt de ene amusante situatie op de andere op en maakt veel te veel gebruik van het toeval. De sex-situaties worden op een jongensachtige wijze benaderd, wat eentonig en uiteindelijk vervelend wordt. Voor 'closet-puriteinen' als David Lodge is ons seksuele leven alleen maar 'naughty' of 'funny' - in feite: one big, dirty, boyish laugh, of liever, gegiechel. Dit aspect van de roman, het overdreven gebruik van toeval en de plotselingen onthullingen (een oude vrijster onder de steeds confererende literatie blijkt de moeder van de mooie Angelica en haar zuster - een striptease artieste - hoewel de dame steeds had volgehouden, dat ze de baby's in de w.c. van een vliegtuig gevonden had) verlagen het niveau en ondermijnen de satire. Het is daarom nogal moeilijk de roman - nota bene, door een professor in de letterkunde geschreven - volkomen *au sérieux* te nemen. De humor is te buitensporig en te gewild. Niettemin is de grote Booker-McConnellprijs voor 1984 *bijna* aan Lodge voor deze roman toegekend.

Bij het verschijnen van de Penguin paperbackuitgave heeft Kathy O'Shaughnessy, adjunct-redactrice van The Literary Review geschreven, dat *Small World* 'a clever, entertaining novel, with a neatly finished, adroit plot' is... 'but not much more than that' - een oordeel waar ik het graag mee eens ben. *Scandal, Stars and Bars, Small World* - ik zou ze geenszins onder één noemer willen brengen, maar de gelijkenis, waar het om 'gelach, gelach en nogmaals gelach' gaat, geeft wel te denken. Geen manier om een goede roman te schrijven, maar wel een manier om een goed koopbare roman te schrijven?

Beryl Bainbridge

Van deze negen romans is *Watson's Apology* van Beryl Bainbridge de merkwaardigste en vormde, lijkt me, voor de auteur de moeilijkste opdracht. In zekere zin is Barnes' *Flaubert's Parrot* een reconstructie, waarin de reconstructeur zich evenwel veel vrijheid heeft gegund. In *Watson's Apology* heeft Bainbridge zich de zware taak opgelegd, een *echte* en toch nauwkeurig gedocumenteerde roman te schrijven over een moord, die door een deftige oude heer is gepleegd in Londen in het jaar 1871.

De eerbiedwaardige Dr. J.S. Watson, oud-schooldirecteur en auteur van talloze zware en weinig gewaardeerde werken over de Griekse en Latijnse auteurs en over kerkelijke kwesties, heeft op een Zondag, na het kerkbezoek, zijn Ierse vrouw Anne in Stockwell met een pistool doodgeslagen. Waarom, in hemelsnaam waarom? (Die woorden zijn niet van mij maar van de schrijfster zelf, woorden, die zij geuit heeft, toen ik bij haar twee jaar geleden op bezoek was en zij druk bezig was met het maken van dit boek. De gewoonlijke stapel geschrapte bladzijden lag onder haar werktafel - honderden vellen.)

Waarom, inderdaad, heeft deze rustige, geleerde en door en door saaie man - het model van de Victoriaanse schoolmeester en ouderling - zich plotseling zo gedragen? Wat was de werkelijke toedracht? Wat heeft hem tot zo'n brute en fatale daad gebracht? Deze zijn de vragen die Beryl Bainbridge tot het schrijven van deze roman hebben bewogen en waarop zij een overtuigend antwoord heeft willen geven... maar dan in romanvorm, al maakt ze daarbij een zeer degelijk gebruik van veel materie uit de archieven.

Zij begint met een reeks brieven af te drukken, die Watson aan Anne Armstrong heeft geschreven, met de bedoeling haar tot zijn vrouw te maken. Hij kende haar nauwelijks en op dat ogenblik woonde zij in Dublin in echte armoe, met haar oudere zuster Olivia. Zij was bijna veertig.

Ziehier het begin, de wortel van deze tragedie. Daarna volgen honderd pagina's, waarin Bainbridge probeert dit vreemde echtpaar te beschrijven en hun huwelijksleven te reconstrueren, totdat wij bij bladzijde 124 (het zijn lange bladzijden) en de dag van de moord zijn gearriveerd. Deze ruim honderd pagina's lange reconstructie is wel heel knap gedaan, maar alles blijft te veel het karakter van een reconstructie houden. Er zit te weinig spanning in - misschien omdat er te weinig spanning in het leven van Watson en zijn vrouw zat. Na bladzijde 124 echter komt actie en drama in overvloed, waarbij Bainbridge uitzonderlijk knap en spannend schrijft, een scène tussen man en vrouw opbouwend, die psychologisch heel overtuigend is: hij altijd te weinig echtgenoot en altijd met zijn saaie boeken bezig, zij door verwaarlozing en gebrek aan achtergrond zwaar gefrustreerd en aan de drank geraakt. Dit is een scène die tegen het eind van de roman en na de grondig gedocumenteerde passages over de rechtzaak, herhaald wordt, maar nu meer in detail en met een nieuwe draai. ('You had nothing to give. You're a cold fish.')

Beryl Bainbridge.

De vroegere romans van Beryl Bainbridge, die hoofdzakelijk door haar eigen ervaringen en het gezinsleven thuis, toen zij een jong meisje was, zijn ingegeven, waren ook eigenlijk reconstructies. Maar hier is het karakter van de reconstructie openlijk geworden. Tijdens het lezen raakte ik zeer onder de indruk van wat Bainbridge hier heeft gepresteerd. Het vergaren, selecteren, ordenen van de materie, naast de creatieve taak, moet zeer veel inspanning van haar hebben geëist. Zij heeft het zich niet gemakkelijk gemaakt.

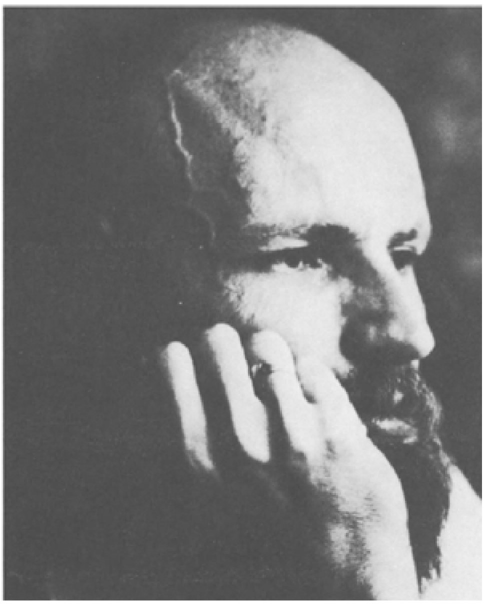
Het resultaat is een geslaagd, maar heel luguber boek, waarin de veel gevierde humor van de schrijfster wel hier en daar door de sombere oppervlakte doorbreekt, maar overigens weinig kans krijgt. De tragische illusies waaraan Watson in de gevangenis lijdt - zeker een soort krankzinnigheid - zijn huiveringwekkend goed geschreven en zijn zelf ook huiveringwekkend. (Interessant detail: volgens een directeur van de uitgeverij Longman, verdiende Watson met al de boeken van hem die door die firma zijn uitgegeven de royale somma van vijf pond sterling.)

John Murray

Ten slotte een boek dat anders is dan al de reeds besproken romans, een vorm die geenszins nieuw is - zeker niet voor de lezers van Nederlandse romans - maar wel een nieuwe stem en een schrijver met een eigen stem, hoewel ik er nog niet zeker van ben, of hij zijn echte eigen stem al gevonden heeft. De roman heet *Samarkand* en de auteur heeft John Murray. Ook de uitgever Aidan Ellis is een vrij nieuwe naam en zijn hoofdkwartier is niet het uitgeverscentrum Londen, maar Henley-on-Thames, in Oxfordshire.

Deze informatie is wel op z'n plaats en te zake dienend, want een van de aantrekkelijke kenmerken van deze eerste roman van Murray, die ook de oprichter en redacteur van het nieuwe tijdschrift Panurge is, is de plaats van handeling, Cumberland in de jaren vijftig. Zelfs in een tijdperk van continue wereldrei-

zen per vliegtuig à la *Small World* klinkt de naam Samarkand in het Engelse oor als de naam van een oord dat verafgelegen en nauwelijks voor ons bereikbaar is. En dat is ook in een zeer reële zin het graafschap Cumberland (thans Cumbria genoemd) in het verre Noord-Westen van Engeland - een verafgelegen plaats en een verafgelegen samenleving met een eigen - verafgelegen lijkende - cultuur. Hier is 'Samarkand' de manier waarop een jongen 'Cumberland' bij vergissing uitspreekt - een zeer gelukkige vondst van de auteur.



John Murray.

De roman is nagenoeg zonder plot (à la Neerlandaise), want Murray wil iets anders bereiken dan een verhaal vertellen. Hij maakt een poging, in een stijl die soms eenvoudige en directe taal bezigt en soms bewust poëtisch en met woorden geladen is, een beeld te schilderen van het leven van een eenvoudig, nogal arm gezin dat in een kleine en lelijke plaats aan de kust van Cumberland woont.

Het gezin bestaat uit vader Tan (een rustige man met een volkstuin maar geen ambities - hij is wel een verwoed lezer van boeken), de zelfopofferende moeder Sarah, die aldoor van een groter, beter huis voor het gezin droomt, en vier zoons, die zeer verschillend van aard zijn en van wie de lezer geslaagde portretten krijgt. 'Personal relationships' vormen echter nauwelijks de materie hier. Door het leven, de gedachten, het doen en laten van deze zes figuren te beschrijven, wil Murray een streek - of tenminste Cumberland zoals híj het gekend heeft - in beeld brengen. Dit is hem gelukt.

Men leest dat Murray deze roman geschreven heeft kort nadat hij aan de Universiteit van Oxford was afgestudeerd. Dit feit - naast een zeer literaire overtuiging - zal helpen verklaren waarom zijn benadering, zijn woordgebruik en zijn structuur zo opvallend poëtisch zijn, en daarbij waarom hij aldoor de vorm van de lineaire vertelling vermijdt, al speelt de chronologie wel een rol in de structuur van zijn boek. Zodat wij tegen het eind van de roman de verschillende figuren nog bezig met hun preoccupaties zien - preoccupaties die hun reeds aan het begin bezig hielden. Sarah vindt een groter huis, de oudste zoon Frank vindt een voor hem geschikte, hoewel lang niet perfecte, vriendin, enz., enz. Hier echter is Cumberland/Samarkand de werkelijke hoofdfiguur, of in ieder geval een hoekje van Cumberland, een gebied waar men zich veel meer bewust is van de natuur - de bossen, de zee - dan in het meer ontwikkelde en welvarende zuiden van Engeland.

De eerste pagina's zijn zelfs grotendeels gewijd aan een beeld scheppen van de natuurlijke omgeving en door de roman gestrooid vindt men passages met een pleidooi voor het natuurlijke, ongetemde landschap, dat ‘made from itself and through no man’ is. Jack, de jongste zoon, is zich hiervan op zéér jonge leeftijd (slechts vijf jaar) bewust en hij is het, die Murray het volgende laat denken:

‘Nature knew how to look after itself like an independent spirit. He only had to take a look at the Civic Park in Blackrigg to appreciate the ways of men with nature. They took the life from it, tamed it into a poor drawing or puzzle and made it dead as yesterday.’

Kort hierna komt de volgende passage:

‘Here was his own world, the world that was protective, secret as the subtleties of dark red moths and distant countries. The only companion fit for this would have been another quiet soul like himself...’

Een tekortkoming van de roman is het hier en daar bezigen van een te geladen taal, vol abstracte woorden, in verband met eenvoudige situaties en in de mond (of de gedachten) gelegd van simpele mensen, die zo'n taal nooit zouden hanteren. Zou, bij voorbeeld, een jongen van vijf jaar de hierboven geciteerde woorden gebruiken, of als volgt denken:

‘He would be the kindly, generous, sponsor of a cultural exchange, where the Findo people could recreate themselves among the strange and exciting.’?

Dat is niet Jack, leeftijd vijf jaar, maar Murray uit Oxford, die bezig is zijn gedachten te formuleren. Als een Nederlandse lezer zijn woordenschat in het Engels wil uitbreiden, dan zal hij in deze roman van John Murray woorden tegenkomen, die hij zeker nooit tevoren heeft gezien. Ik ook niet: ‘clarting’, ‘hoodooed’ (‘How d'you do’ zeggen), ‘gollering’. Zulke woorden - even zout als de zee - verlenen een authenticiteit en geur aan het beeld van deze streek in een boek dat zeer bewust een streekroman wil zijn.

Het is echter niet de taal - hoe bewust deze ook is, soms al té bewust - waaraan deze eersteling van John Murray zijn kracht verleent. Die kracht ligt in de grote, onbedorven liefde voor het leven en de wereld, vooral de wereld van de natuur, die hier van begin tot eind de *drijf*kracht is. Murrays boek is dynamisch. Zoals de natuur is het zeer opvallend zichzelf.

Dus - negen gezichten, negen vormen, van de hedendaagse Britse roman, die natuurlijk honderden gezichten en vormen heeft. Nergens hier iets werkelijks groots of grootscheeps - reden genoeg om de nieuwste roman van Anthony Burgess minstens even te noemen. Het boek heet *The Kingdom of the Wicked* en gaat over het Romeinse Rijk. In zijn recente romans, van *Earthly Powers*, waarvoor hij de Bookerprijs voor 1980 *niet* kreeg, af, streeft Burgess duidelijk naar iets grootscheeps. Ik las dat de romanschrijfster en critica Kay Dick terecht de ‘Balzacian creative energy and virtuosity’ van Burgess aanprijst. Zij vindt dat hij met deze jongste roman de grote prijs wel halen zal. Maar: What's in a prize? The book's the thing.

A.N. Wilson: *Scandal*, Hamish Hamilton, 1983
Anita Brookner: *Hotel du Lac*, Jonathan Cape, 1984
Ursula Holden: *Eric's Choice*, Methuen, 1984
Julian Barnes: *Flaubert's Parrot*, Jonathan Cape, 1984
William Boyd: *Stars and Bars*, Hamish Hamilton, 1984
Francis King: *Act of Darkness*, Hutchinson, 1983
David Lodge: *Small World*, Martin Secker & Warburg, 1984
Beryl Bainbridge: *Watson's Apology*, Duckworth, 1984
John Murray: *Samarkand*, Aidan Ellis, 1985

[Nummer 129]

Hidde R.J. van der Veen
Eenheid en verscheidenheid
De Nieuwe Gids 1885-1894

De Nieuwe Gids is een deel van de Beweging van '80 geweest, de Beweging van '80 is een deel van de Nieuwe-Gidsbeweging geweest. Deze paradoxale stelling laat zich verklaren als we het karakter van beide bewegingen nader beschouwen. De Beweging van '80 is de tendens tot vernieuwing in poëzie en proza in Nederland vanaf ongeveer 1880. Deze vernieuwing kwam tot stand door het werk van een aantal schrijvers en dichters die we voor een deel in Amsterdam en voor een deel in Den Haag kunnen situeren. Amsterdam was de bakermat van De Nieuwe Gids, de Haagse auteurs bleven meer of minder buiten De Nieuwe Gids staan. In die zin is de Beweging van '80 meer dan De Nieuwe Gidsbeweging.

De vernieuwing in poëzie en proza was, zoals gezegd, het kenmerk van de Beweging van '80. De Nieuwe Gids was meer. Vernieuwing in andere kunsten, vernieuwingen in wijsbegeerte en in wetenschap vielen ook onder de brede paraplu die de Nieuwe Gids was. En dan was er ook de politiek. De politieke redacteuren, Van der Goes en later ook Tak, zetten de eerste schreden op een weg die van het liberalisme naar het socialisme zou leiden. Voor prof.dr. G. Stuiveling was dit laatste element van De Nieuwe Gids zo belangrijk dat hij *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt* opdroeg aan Van der Goes, ‘de Nieuwe-Gidser’.

De geschiedenis van De Nieuwe Gids begint bij de oprichting van de vereniging *Flanor* in 1881, het jaar van de dood van Jacques Perk.

Flanor

Op initiatief van Frank van der Goes (1859-1939) wordt op 14 juni in het lokaal ‘De Eendracht’ in Amsterdam de vereniging *Flanor* opgericht. De eerste voorzitter, M.B. Mendes da Costa, formuleert tijdens de oprichtingsvergadering het doel van de bijeenkomst als volgt: ‘het oprichten van een vereeniging, waardoor den leden de gelegenheid zal verschaft worden de samenwerking in het leven te roepen, die allen begeeren.’ Onder de zestien aanwezigen vinden we, behalve Van der Goes, ook Willem Paap (1856-1923), Willem Kloos (1859-1938) en Frederik van Eeden (1860-1932).

Over de invulling van de activiteiten van Flanor ontstaan tijdens de oprichtingsvergadering meteen al discussies. Paap blijkt voorstander van de oprichting van een tijdschrift, dit in navolging van de Haagse vereniging *Quator*, die het blad van dezelfde naam uitgaf. In *Quator* waren onder anderen Marcellus Emants en F. Smit Kleine actief. Paaps voorstel haalt het niet: Flanor beperkt zich vooralsnog tot het houden van veertiendaagse bijeenkomsten, ‘waarop door de leden bijdragen van eigen hand, hetzij in proza of poëzie worden voorgelezen, die aan de beoordeeling der leden onderworpen worden.’ Men besluit tijdens deze eerste vergadering om een half jaar later te bezien of de uitgave van een tijdschrift wenselijk is.

De naam *Flanor*, die wordt gekozen nadat onder meer ‘Nieuwe Gids’ is afgevallen, is te beschouwen als een hommage aan mr. Carel Vosmaer, die zijn ‘Vlugmaren’ in De Nederlandsche Spectator met die naam ondertekende.

In de loop van haar bestaan sluiten zich steeds meer mensen bij Flanor aan die een rol in De Nieuwe Gids zullen spelen. Niet alleen schrijvers, maar ook beeldende kunstenaars, zoals Jan Veth (1864-1925) en Willem Witsen (1860-1923). In oktober 1883 treedt Lodewijk van Deyssel (1864-1952) toe, vier maanden later gevolgd door Albert Verweij (1865-1937).

De vergaderingen van Flanor worden overigens vaak matig bezocht. Als dat Kloos en Paap eens op een reprimande komt te staan, antwoordt Kloos daarop dat 'alleen drukke bezigheden en redenen van persoonlijken aard hem tot nog toe verhinderd hebben zijn werkzaamheden op "Flanor" te vervullen, en dat hetzelfde ook met den hr. Paap het geval is'. Naar aanleiding van de matige belangstelling wordt in december 1884 besloten voortaan een keer per maand bijeen te komen. Op 22 juni 1886 is de laatste vergadering van de vereniging gehouden. Acht maanden daarvoor was de eerste aflevering van De Nieuwe Gids verschenen en het is duidelijk dat men Flanor toen niet meer nodig had als gemeenschappelijk podium. Mendes da Costa heeft de rol van Flanor in 1925, veertig jaar nadat De Nieuwe Gids begon te verschijnen, zo beschreven: 'Onzin ware het te beweren, dat De Nieuwe Gids uit Flanor is voortgesproten; evenwel geloof ik stellig en vast dat, wanneer Flanor nooit had bestaan, De Nieuwe Gids misschien wèl ooit zou zijn opgericht, maar zeker niet reeds in 1885.'

Hoewel er al tijdens de eerste vergadering van Flanor sprake was van het oprichten van een tijdschrift, is er in Flanor-verband daarna geen initiatief geweest in die richting. De oprichting van De Nieuwe Gids ging namelijk buiten Flanor om.

De reden hiervan zal onder meer zijn geweest, dat de latere oprichters van De Nieuwe Gids in de beginjaren '80 voldoende mogelijkheden hadden om in bestaande tijschriften te publiceren. In De Nederlandse Spectator publiceerden Kloos, Paap en, in mindere mate, Van Eeden en Verweij. Ook Perks sonnetten waren in de Spectator verschenen. Van der Goes schreef toneelkritieken in De Amsterdammer en ook Van Deyssel leverde bijdragen aan dat blad. Kloos was medewerker van De Amsterdammer, hij schreef onder het pseudoniem Sebastiaan sr. De medewerking aan deze bladen werd overigens problematischer naarmate de bijdragen meer blijk gingen geven van individualisme, schoonheidsverering en verachting van de heersende literaire praktijk, kortom van een sterker zelfbewustzijn. Ook in de bladen Nederland, De Tijdspiegel en Astrea vinden we bijdragen van latere Nieuwe-Gidsers terug. De Gids, eens de vernieuwer van de Nederlandse letterkunde, bleef voor de jongeren gesloten. Misschien hebben zij gehoopt dat blad weer tot de vroegere hoogten terug te brengen. De Gids had als ondertitel bij de oprichting in 1837 *Nieuwe Vaderlandsche Letteroefeningen* meegekregen, naar het tijdschrift dat door Potgieter c.s. dood werd verklaard. Door hun blad De *Nieuwe* Gids te noemen stelden de oprichters in 1885 een vergelijkbare daad.

De oprichting van De Nieuwe Gids

De voorbereidingen van de uitgave van De Nieuwe Gids beginnen in juni 1885. Van Eeden, Van der Goes, Kloos, Paap en Verweij gaan - samen met de in een later stadium afgehaakte Van Deyssel - op zoek naar een uitgever. Ze belanden bij Hyman Binger, die evenwel te veel zekerheden vraagt. Paap weet vervolgens de uitgever W. Versluys, die hij kent via zijn contacten met Multatuli, wel bereid te vinden de uitgave te verzorgen. Versluys zelf stelt vijfhonderd gulden beschikbaar, evenals G. van Gennep uit Rotterdam. Mevrouw Jolles-Singels leent de redacteuren/eigenaars duizend gulden, zodat het startkapitaal tweeduizend gulden bedraagt.

In de eerste vijf jaren van zijn bestaan zal De Nieuwe Gids in totaal tienduizend gulden lenen. Deze vijf jarenzijn alle verliesgevend, ook al stijgt het aantal abonnees van 274 in het eerste jaar tot 533 in het vijfde jaar. Zij betalen f7,50 voor een jaarabonnement; er verschijnen jaarlijks zes afleveringen van De Nieuwe Gids.

Paap is in de eerste tijd in zakelijke zin de motor achter de totstandkoming van het blad. Zoals gezegd vindt hij een uitgever, maar hij stelt ook de naam van het blad voor, nadat er enige tijd sprake is geweest van *Den Gulden Winckel*. Paap wordt tot penningmeester benoemd en stelt een contract met Versluys op. Kloos is redactie-secretaris.

Op 17 augustus komt in de redactievergadering de prospectus ter sprake die de komst van De Nieuwe Gids aankondigt. De

opsteller is Van der Goes. ‘Op den Eersten October a.s. zal verschijnen de eerste aflevering van een nieuwe tijdschrift genaamd *De Nieuwe Gids*, onder redactie der heeren: Frederik van Eeden, F. van der Goes, Willem Kloos, Willem Paap en Albert Verweij.

In den titel ligt de bedoeling der redactie opgesloten. Gelijk nu bijna een halve eeuw geleden, in het jaar 1837, *De Gids* werd opgericht door eenige jonge letterkundigen, die aan hunne gedachten over het heden en hunne eischen voor de toekomst een eigen orgaan wilden geven, omdat beide van de denkbeelden en de idealen van het oudere geslacht niet onbelangrijk verschilden, meenden de stichters van DE NIEUWE GIDS, dat zij thans op hunne beurt aan een onafhankelijk tijdschrift behoefte hebben.

Men staat voor het feit, dat geheel hun letterkundig streven afwijkt van den weg, dien de gezaghebbende organen zijn ingeslagen, en wenschen te blijven volgen.

Wil men dus het publiek de gelegenheid geven met hunne richting bekend te worden, begeert men met klem de meening uit te spreken, dat groote wijzigingen in onze literatuur dringend noodig zijn, dan is het vestigen van een eigen tijdschrift het eenige middel voor dit doel.

De redactie van DE NIEUWE GI DS stelt zich in de eerste plaats voor, hare beginselen van aesthetische en historische kritiek te ontwikkelen, en ook hare eigene voortbrengselen den lezers aan te bieden. Een gedeelte van haar bestek houdt zij beschikbaar voor opstellen over algemeene onderwerpen van wetenschap, kunst en philosophie.’

De prospectus zegt verder nog dat de redactie de medewerking van met name jongeren verwacht. ‘Zij koestert den wensch het orgaan te worden van het jongere geslacht in de Nederlansche letterkundige, wetenschappelijke en artistieke wereld.’

De Nieuwe Gids beperkt zich blijkens de prospectus niet tot bovenstaande onderwerpen. ‘In de laatste, schoon niet in de geringste plaats, zal DE NIEUWE GIDS zich bezig houden met de binnen- en buitenlandsche politiek van den dag.’ De politiek zal ‘in vooruitstrevende zin’ worden behandeld.

We citeren deze prospectus hier zo uitvoerig, omdat in de eerste aflevering zelf met geen woord wordt gerept over beginselen. De lezer wordt in die eerste aflevering geconfronteerd met een aantal bijdragen dat door de redactie niet nader is ingeleid.

Laten we eens kijken naar de eerste aflevering. Die opent met het eerste deel van Van Eedens verhaal ‘De kleine Johannes’. Daarop volgt een bijdrage van dr. W. Doorenbos ‘Hendrik IV en de prinses Condé’ (Doorenbos was de leermeester geweest van Perk, Van der Goes, Kloos en Verweij in de tijd dat zij de H.B.S. in Amsterdam bezochten). In de eerste aflevering vinden we verder een stuk over scheikunde, over de Revue coloniale internationale en een bijdrage van de Franse auteur Maurice Barrès: ‘L'esthétique de demain: l'art suggestif’.

De beginselen van de jongeren zullen moeten blijken uit hun eigen artikelen. Verweij publiceert ‘Het sonnet en de sonnetten van Shakespeare’. Hij draagt verder fragmenten van zijn ‘Persephone’ bij. Willem Kloos is met een aantal sonnetten vertegenwoordigd en verder zijn er in de *Varia* (anonieme) bijdragen van Van der Goes en Van Eeden.

Verweij schrijft in zijn artikel een verdediging en rechtvaardiging van het sonnet, de dichtvorm die welhaast het handelsmerk van de Beweging van '80 zou worden. Enkele sonnetten van Shakespeare onderwerpt hij aan een nadere beschouwing en hij besluit: ‘Ik heb dit opstel geschreven om twee redenen. Ten eerste, om in dezen tijd, nu er weder sonnetten in ons land gemaakt worden, zóó te vertellen, wat sonnetten zijn, dat het makkelijk wordt te weten hoe men sonnetten kritiseert. Hollandsche dichters en critici hebben herhaaldelijk getoond, dat zij het een begrepen

noch het ander. Ten tweede om het publiek te verlossen van de bespottelijke meening, dat sonnetten knutselversjes zijn zouden, waar geen waar dichter zich aan mag bezondigen. Dit wordt niet beter weerlegd dan door de wetenschap, dat de grootste dichter van Engeland ook de grootste sonnetten-dichter van zijn land is geweest.'

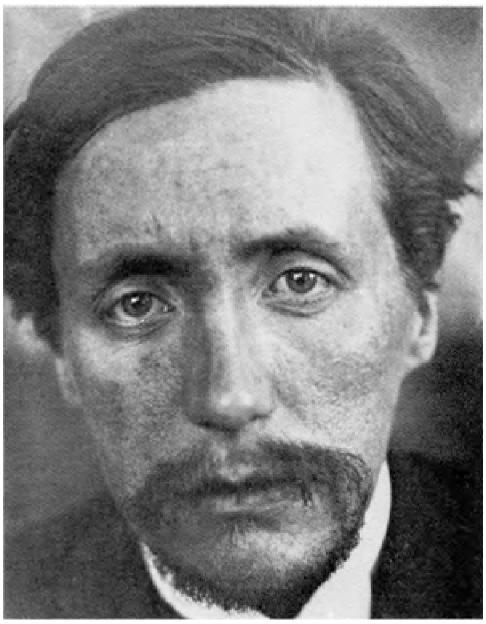
In de Varia vinden we het politieke visitekaartje van De Nieuwe-Gidsredactie. Van der Goes pleit in zijn bijdrage voor algemeen stemrecht, een in die dagen verre van een algemeen geaccepteerde stelling.

Reacties

Het is niet verwonderlijk dat de reacties op deze eerste aflevering van De Nieuwe Gids wat teleurgesteld waren. De prospectus had immers beloofd dat er eens flink de bezem door de vaderlandse literaire wereld zou worden gehaald. Daarvan bleek weinig in deze eerste aflevering.

Het Vaderland tracht enig programma uit de eerste aflevering te destilleren. De (anonieme) criticus vindt het artikel van Verweij over het sonnet een 'degelijke en oorspronkelijke studie', maar zegt even verder: 'Men kan vrede hebben met deze eenzijdige verheffing van een eigenaardigen kunstvorm, maar wordt toch tot de vraag genoopt, of daarvan de hervormende kracht zal uitgaan, die onze letterkunde met nieuw leven zal bezielen'.

Ook wat betreft het proza komt de criticus niet tot conclusie. 'De kleine Johannes' is duidelijk niet naturalistisch en evenmin een voorbeeld van de door Barrès gepropageerde 'art suggestif'. Waardering kan Het Vaderland opbrengen voor de fragmenten van Verweij's gedicht 'Persephone'. 'Hieruit spreekt een waar dichtertalent, sober en krachtig, een beeldend kunstenaar, die de taal weet te kneden naar zijn wil. Het zijn gelukkig geen sonnetten. Hoe hoog wij dit gedicht stellen, een nieuwe leer vermogen wij er echter niet in te vinden.'



Willem Kloos. Foto: Willem Witsen.

Blijft over het politieke programma. 'Groote beteekenis schijnt de redactie zelf aan haar politieke praatje niet te hechten, daar zij 't in een rubriek "Varia" rangschikt. Hooger eer verdient het werkelijk ook niet. Het zijn eenige invallen, wild daarheen

geworpen, bodemloos oppervlakkig, in dien bandeloozen stijl die de spotvorm is van het geniale.'

Dan volgt de welwillende conclusie: 'Het jeugdige tijdchrift zij met de beste bedoelingen het beste succes toegewenst.'

Vosmaer, aan wiens oordeel de jongeren toen nog veel waarde hechtten, is in zijn reactie op de eerste aflevering eveneens welwillend: 'Telkens komt er een nieuwe dokter, een nieuwe advokaat, een nieuwe schilder, een nieuwe professor, en men mag niet vragen: heb jij wel recht om ook in onze stad of straat te komen wonen? Aan de vruchten moet men den boom leeren kennen. Wij zullen dus heel bedaard afwachten, wat de nieuwe boom ons verder leveren zal. FLANOR.'

De tweede aflevering

De tweede aflevering opent met het vervolg van 'De kleine

Johannes'. Van der Goes komt met zijn 'Proeve van literatuurgeschiedenis' en Frans Netscher levert het naturalistische 'Herfst in het woud'. Willem Paap draagt een studie over het Romeinse Recht bij en er is poëzie van onder meer Verweij, Hélène Swarth en Lodewijk van Deyssel in deze aflevering te vinden. In de *Literaire kroniek* schrijft Kloos (anoniem) over Busken Huet, Verweij en Cooplandt.

Opnieuw heerst er verwarring onder de critici. Naar aanleiding van de Literaire kroniek schrijft de criticus van Het Vaderland: 'Dat nevens Verweij Cooplandt genoemd wordt als vertegenwoordiger van de nieuwe generatie, maakt voor ons haar eigenlijk karakter te onduidelijker. Wij meenden, dat in de eerste aflevering het naturalisme was afgemaakt, en nu zien wij het hier herleven, niet alleen in den lof over Cooplandt's bundel, maar ook in een schetsje van Frans Netscher, dat een woud beschrijft "eenzaam, verlaten, druipend en - met je permissie, lezer- kwijlend".'

Ook Vosmaer heeft de *Literaire kroniek* gelezen: Hij heeft twee aanbevelingen: '1e. Niet de traditie afsnijden; Wij hebben dat meer en zonder baat beleefd. 2e. Zonder de ouderen overhoop te stormen, met vermijden van hunne tekortkomingen, beginnen met al vast in het goede even ver te komen als zij zijn.'

De Nieuwe-Gidsers opereren als één blok, is menige criticus opgevallen. Ze zijn daarbij niet zuinig met loftuitingen op elkaar. Dat levert in het begin meteen al kritiek die later nog veel vaker te horen zal zijn: 'De heeren toonen zelf zooveel bewondering voor hun streven, zwaaien zoo onvermoeid voor elkander het wierookvat, en maken voor hun papieren kinderen zoo gestadig reclame, dat het de spiegaten uitloopt. Waarlijk, op die wijze dwingt men het publiek de bewondering niet af, waarmee het wat traag is. Men late het aan den tijd over te toonen, of het werk dezer nieuwe gidsen iets blijvends is,' schrijft Het Vaderland op 16 december 1885.

De derde aflevering

Frans Netschers artikel over Justus van Maurik en de afbrekende kritiek op de bundel *Canzonen* van Vosmaers persoonlijke vriend mr. Joan Bohl in de *Literaire kroniek* in de derde aflevering zijn aanleiding voor Vosmaer zijn mening over De Nieuwe Gids en zijn redactie te herzien: 'Wanneer een jong geslacht begint met talent op te treden, ben ik geneigd tekortkomingen over het hoofd te zien en mij over de beloften, het schoone en goede in den knop, te verheugen. Maar thans slaat de nieuwe leidsman een toon aan, die mij, oprecht gezegd, stuit. Thans moet de maatstaf voor het oordeel veranderen. Want thans wordt er zoo brutaal de staf gebroken over onze ouderen, dat wij wel moeten vragen: maar gij dan, die al het oudere als verouderd beschouwt, wat geeft gij nu? Hoe! der ouderen dichtkunst is rhetorica, hun taal versleten, hun beelden zijn verflenst! En de pas of nauwlijks aangekomenen die dit zeggen, maken zoo vele fouten tegen de taal, zijn zoo weinig hun instrument meester, maken nauwelijks iets af van hetgeen zij leveren! Neen, Heeren, met breekijzers en dweepers paneelzagen komt men niet in het heiligdom.' Vosmaer maakt in zijn kritiek overigens een uitzondering voor Van Eedens 'De kleine Johannes','een vreemd stuk, dat vreemd afsteekt bij het overige'.

De verwijdering tussen De Nieuwe Gids en Vosmaer is daar. Het zal niet meer tot een vergelijk komen, Vosmaer wenst De Nieuwe Gids later niet eens meer te ontvangen. Als hij in 1888 sterft, publiceert De Nieuwe Gids anoniem een sonnet van Verweij 'Mr. C. Vosmaer. In Memoriam', waarin hij als passé wordt afgedaan.

Julia

Om de verhouding tussen de Nieuwe-Gidsers en hun critici goed te kunnen begrijpen moeten we ons even buiten De Nieuwe Gids als zodanig verplaatsen. In 1885 kwamen er twee mystificaties van de hand van Nieuwe-Gidsredacteuren van de pers. Frederik van Eeden was de auteur van het eerste werk, waarin de draak wordt gestoken met de oudere generatie:

Grassprietjes, of liederen op het gebied van Deugd, Godsvrucht en Vaderland, in vier afdeelingen, zijnde:

I. Een tuiltje poëzie voor het huisgezin.

II. Versche lauwerblaadjes om de hoofden van Neêrlands dichterhelden.

III. Predikanten-lied. (Hulde aan onzen geestelijken stand.)

IV. Mengelpoëzie.

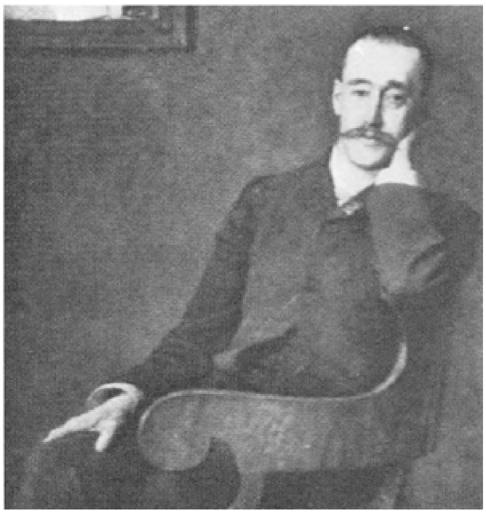
door Cornelis Paradijs, oud-Makelaar in Granen, met een open brief aan den schrijver, door P.A. Saaye Azn. en een voorrede van Sebastiaan Slaap.

De schrijver van de open brief was de schrijver A. Aletrino, een studievriend van Van Eeden, terwijl Sebastiaan Slaap een pseudoniem van Willem Kloos was.

De gedichten in deze bundel bestonden al in de tijd van Flanor. Deze bundel had een redelijk succes, want hij beleefde enkele herdrukken.

De tweede mystificatie, 'Julia, een verhaal van Sicilië, door Guido', deed meer stof opwaaien. Kloos en Verweij schreven het, Van Eeden en Jan Veth droegen eraan bij. De bedoeling was een gedicht te schrijven in de trant van 'Een liefde in het Zuiden' van Fiore della Neve (M.G.L. van Loghem), dat door de literaire kritiek zeer was geprezen. De bedoeling was de hopelijk juichende kritieken op Julia af te wachten en aan de hand daarvan de critici op hun nummer te zetten.

De eerste die erin vliegt is de Haarlemse uitgever van Julia, Gosler. Hijzelf dicht ook en meent de schrijver van Julia, via een stroman, enige verbeteringen in de versbouw te kunnen adviseren. Hij bedenkt ook het pseudoniem *Guido*, de naam van een Siciliaanse dichter.



Frank van der Goes. Portret in olieverf door Jan Veth, 1887.

Het duurt niet lang voordat ook de critici in de voor hen opgestelde val lopen. We laten weer Het Vaderland aan het woord: 'Bij W. Gosler te Haarlem is verschenen "Julia, een verhaal van Sicilië" door Guido, een roman in verzen, die van talent getuigt in het gebruik van de taal en waarvan sommige gedeelten zeker wel een componist zullen vinden. Het kleine, net gedrukte deeltje zij ter kennismaking aanbevolen.' Daarna volgt een bespreking van Grassprietjes, dat wel wordt herkend als een produkt van een van de Nieuwe-Gidsredacteuren.

Andere critici lopen eveneens in de Julia-val en dat geeft Kloos en Verweij de stof voor hun brochure *De Onbevoegdheid der Hollandsche Literaire Kritiek*. Deze brochure deed ernstig afbreuk aan het succes van de mystificatie. Algemeen was de afkeer van de felheid van toon in deze brochure.

En het effect op de critici? De Gids had Julia, jammer genoeg, niet besproken. (Van Eeden vermoedde dat het stuk over Julia wel was geschreven, maar om een of andere reden niet was gepubliceerd.) De criticus van Het Vaderland kon zijn verlies maar moeilijk nemen: 'Ja, heeren, het is zoo! Al deedt ge nog zoo uw best, ge kondt uw licht niet geheel onder de korenmaat zetten; het ware talent laat zich niet zoo maar maskeeren! En ge moet het in uw brochure zelf erkennen, dat er goede verzen in uw "Julia" zijn,' schrijft hij, terwijl hij een excuus voor zijn zo positieve oordeel zoekt in de verschijningsdatum van Julia, tussen Sinterklaas en Kerstmis, 'een periode waarin de

beoordeelaar zwoegt onder de massa nieuwe boeken en dus niet alles even oplettend kan lezen'.

Eigenlijk zat hij er met deze, op het eerste gezicht uiterst lachwekkende, reactie niet ver naast: Verweij had sommige van zijn bijdragen al eerder geschreven en onder eigen naam willen publiceren.

In de tweede helft van de eerste jaargang publiceert Verweij de studie 'Toen de Gids werd opgericht' en zijn gedicht 'Cor Cordium'. Onder het pseudoniem Van de Klei debuteert P.L. Tak (1848-1907) met politieke beschouwingen.

Kloos plaatst twee sonnetten: 'Avond' en:

Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten
En zit in 't binnenst van mijn ziel ten troon
Over mij zelf en 't al, naar rijksgeboôn
Van eigen strijd en zege, uit eigen krachten.

En als een heir van donkerwilde machten
Joelt aan mij op en valt terug, gevloôn
Voor 't heffen van mijn hand en heldre kroon:
Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten.

En toch, zo eindloos smacht ik soms om rond
Uw overdierbre leên den arm te slaan
En luid uitsnikkende met al mijn gloed

En trots en kalme glorie te vergaan
Op uwe lippen in een wilden vloed
Van kussen, waar 'k niet langer woorden vond.

Wisselingen in de redactie

Met ingang van de tweede jaargang is Willem Paap uit de redactie van De Nieuwe Gids verdwenen. Paap was een andere figuur dan de overige redacteuren: hij publiceerde in de eerste jaargang alleen zijn studie over het Romeinse Recht. Enkele andere stukken - op literair gebied - waren geweigerd. Kloos beschrijft de verhouding tot Paap zo: '*Wij* vonden dat hij geen talent had of niet genoeg moeite deed, om het voor den dag te halen; *hij*: dat ons werk verouderd was en onze theorieën verkeerd.' Paap zou zijn ervaringen later in zijn sleutelroman *Vincent Haman* neerschrijven.

Pogingen om de plaats van Paap door Lodewijk van Deyssel te laten innemen mislukken.

In 1889 verlaat ook Verweij de redactie. Oorzaak van zijn vertrek is een conflict met Willem Kloos dat al enige tijd voortsleept. Verweij had de zes jaar oudere Kloos leren kennen in zijn H.B.S.-tijd. Kloos had al enige naam als dichter en Verweij kwam sterk onder zijn invloed te staan. Verweij's relatie met Kloos leverde een verzameling gedichten op met de titel *Van liefde die vriendschap heet*.

Verweij verzette veel werk voor De Nieuwe Gids en functioneerde gedurende ruime periodes in feite als redactiesecretaris, in plaats van Kloos.

Toen Verweij zich in augustus 1888 met Kitty van Vloten verloofde, was Kloos geheel van de kaart. Zijn liefde voor Verweij bekoelde en veranderde later in haat. In twee dagen tijd schreef hij *Het Boek van Kind en God*. Verweij antwoordde hem met *Van het leven*.

Kloos vertrekt naar Londen, waar hij bij de schilder Willem Witsen verblijft. Na zijn terugkomst laat hij niets na om zijn mederedacteuren van Verweij te doen vervreemden. Het eind van Verweij's redacteurschap is in zicht en in de aflevering van april 1890, halverwege de vijfde jaargang, wordt inderdaad officieel meegedeeld dat Verweij uit de redactie is getreden, maar als medewerker aan De Nieuwe Gids verbonden zal blijven. In feite maakt hij al langer geen deel meer uit van de redactie. Na zijn uittreden heeft Verweij overigens nog maar één bijdrage aan het tijdschrift geleverd. Zijn plaats in de redactie wordt ingenomen door P.L. Tak, wat een versterking van het politieke element betekent.

Individualisme en Naturalisme

De Nieuwe Gids had, zoals gezegd, geen duidelijk programma. Toch kon er op grond van wat het tijdschrift publiceerde, aan eigen werk van de redacteuren - ook het kritische werk - of werk van anderen, wel een beeld ontstaan van wat het voorhad.

Allereerst was er het verschil met de vorige generatie. Kloos formuleerde het zo: ‘Het eigenlijke karakter der nieuwe periode (...) is onkerkelijk en kosmopolitisch. Zij tracht naar het grootsche zoowel als naar het subtiele, en er is in de poëzie een streven, een zeer krachtig streven merkbaar, om van gemeenplaatsig, fijn-psychologisch; van gemoedelijk, hartstochtelijk; van “zoetvloeiend”, rhytmisch; en van rhetorisch, plastisch en artistiek te worden.’

Essentieel aan de nieuwe poëzie is, opnieuw in Kloos' woorden het individualisme: ‘Het eerste en onmisbare vereischte van een goed gedicht is dus, dat het een individueele, persoonlijke uitdrukking heeft, kenbaar aan de klankexpressie en aan de beeldspraak: omdat, het zij nogmaals gezegd, de beste dichter *hij* is, die het sterkst, dat is het fijnst, dat is het individueelst gevoelt, en dat gevoel het zuiverst weet te uiten.’

Deze eis van subjectiviteit had tot gevolg dat de poëzie van de Beweging van '80 uitsluitend lyrische is geweest.

De Tachtigers maken een onderscheid tussen poëzie en dichtkunst. Poëzie staat voor de innerlijke bewogenheid, de dichtkunst moet er door middel van de verbeelding, imaginatie of fantasie, om enkele termen voor hetzelfde te noemen, een dichtwerk van maken. De verhouding tussen vorm en inhoud is dan ook zeer belangrijk en levert één van de beroemde uitdrukkingen van de tachtiger poëtica op: ‘Vorm en inhoud bij poëzie zijn één, in zoo-verre iedere verandering in de woorden een gelijk-loopende wijziging geeft in het beeld of de gedachte, en iedere wijziging in deze eene overéénkomstige nuancering van de stemming aanduidt.’ (Kloos)

Frederik van Eeden, circa 1892.

De redacteuren zelf publiceerden niet veel poëzie. Het is in de eerste plaats Gorter - hij debuteerde in februari 1889 met zijn *Mei* in de Nieuwe Gids - die de diochter

bij uitstek van de Beweging van '80 zal worden, niet op grond van *Mei*, maar op grond van zijn daarna verschenen *Verzen*.

De ontwikkeling van het proza is een andere. Afgezien van ‘De kleine Johannes’, bleek uit de bijdragen van Netscher al meteen dat er een voorkeur bestond voor naturalistisch proza. Lag bij de poëzie de nadruk op het innerlijk leven van de dichter, in het naturalistisch proza gaat het juist om de werkelijkheid buiten de auteur. Zoals de wetenschap, vooral de natuurwetenschap, de werkelijkheid benadert, zo wil ook de naturalistische kunstenaar de werkelijkheid benaderen, indien mogelijk ook met experimenten. Het naturalisme roept vooral verzet op, omdat het niets van de werkelijkheid verhult, mag verhullen. In zekere zin is de poëzie van de Beweging van '80 te beschouwen als navolging van Keats en Shelley. Zola was het grote voorbeeld voor de naturalisten, van wie Van Deyssel de aanvoerder was, nadat hij in *Over Literatuur* (1886) met netscher had afgerekend.

Wat door de Beweging van '80 in Nederland als vernieuwing werd gepresenteerd, was in het buitenland alweer ouderwets. We zien dan ook in de loop van het bestaan van De Nieuwe Gids een verschuiving in de opvattingen. Zo verklaart Van Deyssel het Naturalisme enige jaren later ‘dood’. Vreemd genoeg sluit hij dan niet aan bij ontwikkelingen in het buitenland, het Symbolisme, maar kiest hij zijn eigen weg.

Het is merkwaardig dat een tijdschrift dat het naturalisme voorstond opende met een bijdrage die uitgesproken anti-naturalistisch, anti-wetenschappelijk, ja eerder romantisch was te noemen. We bedoelen uiteraard 'De kleine Johannes' van Van Eeden, dat zoveel succes bij de critici had. Van Eeden neemt gedurende de hele Nieuwe-Gidsperiode een wat aparte plaats in. Dat geldt zowel voor zijn proza als voor zijn poëzie. Van Eeden is populair bij zijn lezers, niet in het minst om zijn heldere, didactische schrijfwijze in het kritisch proza. Hij is ook de meest ethische. Dat laatste blijkt duidelijk naar aanleiding van Van Deyssels roman *Een Liefde*, over dit werk. Hun oordeel was echter alleen esthetisch. In april 1888 schrijft Van Eeden in de Nieuwe Gids onder de titel 'Een onzedelijk boek' een kritiek, waarin hij de ethische strekking, of het gebrek aan ethische strekking van *Een Liefde* aan de kaak stelt.

Na het verschijnen van *Een Liefde* wordt Van Deyssel regelmatig medewerker van De Nieuwe Gids. Hij publiceert er zijn beroemde kritieken, die eerder opvallen door hun bijzondere, persoonlijke stijl, dan door het afgewogen oordeel dat er uit spreekt.

De Nieuwe Gids is meer geweest dan alleen een literair blad. Ook andere kunsten kregen ruime aandacht. Van der Goes, Tak en mr. M.C.L. Lotsij verzorgden politieke bijdragen. Daarnaast verschenen ook artikelen over wetenschappelijke en wijsgerige problemen.

De interne verdeeldheid van de redactie, altijd latent aanwezig geweest, maar door het bestaan van een gemeenschappelijke 'vijand' nooit manifest geworden, kwam naar buiten toen, op het hoogtepunt van De Nieuwe Gids als toonaangevend periodiek, de 'artistieken' en de 'politieken' in elkaars vaarwater kwamen.

Controverse over politiek en kunst

Van der Goes' artikel 'Zeventien Honderd Negen en Tachtig' opent een reeks artikelen over kunst en politiek die in de jaren van 1889 tot 1892 zal verschijnen. Ze zullen de verwijdering tussen de verschillende redacteuren duidelijk maken. Van der Goes betoogt in zijn artikel dat de mensheid door de toegenomen kennis op een hoger ethisch niveau is gekomen. Hèt voorbeeld daarvan is de Franse Revolutie en het formuleren van de rechten van de mens onder invloed van die revolutie. Voor de toekomst betekent dit inzicht ook veel: De klassenstrijd zal voorbij zijn, wanneer het gelijkheidsidee algemeen ingang heeft gevonden, vindt Van der Goes.

Van Eeden reageert op dit artikel met te zeggen dat niet het intellect, maar het gemoed veranderingen in de menselijke samenleving heeft bepaald. De humaniteit, 'de religie van onze eeuw', staat in zijn artikel 'Verstand en gevoel in de sociale evolutie' centraal. Hij draait Van der Goes' stelling om: De logische redenering verklaart pas achteraf de ontwikkelingsgang van de intuïtieve denkbeelden.

Als een illustratie van zijn denkbeelden publiceert Van Eeden daarop een open brief 'Aan den keizer aller Russen'. Hij spreekt de keizer als 'ras-, geloofs- en cultuurgenoot' aan en vraagt hem een eind te maken aan de barbaarse toestanden in Siberië. Van Eeden meende werkelijk dat de Russische tsaar zijn brief te lezen zou krijgen, als het niet in het Nederlands was, dan zeker in het Engels of Duits.

Nadat Van Eeden en Van der Goes elk een artikel over godsdienst hebben geschreven, mengt Lodewijk van Deyssel zich in de discussie met zijn artikel 'Gedachte, Kunst, Socialisme, enz.' Het artikel is opgedragen aan Van der Goes en geschreven naar aanleiding van diens vertaling van *Looking Backward 2000-1887*,

een utopische roman van Edward Bellamy, die Van der Goes publiceerde onder de titel *In het jaar 2000*. Van Deyssel verwerpt het wereldbeeld van deze roman, die bij hem de 'afschuwelijkste walging' oproept. In het kort komt Van Deyssels betoog erop neer dat er in de socialistische maatschappij, zoals die door Bellamy wordt geschilderd, geen kunst kan zijn. Men zal de kunst afschaffen, omdat zij is gebaseerd op Persoonlijkheid en niet op Gemeenschap. En ook al zal iedereen de socialistische idee aanhangen, Van Deyssel zal zich ervan blijven distantiëren. 'Als ik, in Holland staande, de eenige dukdalf van het Persoonlijkheidsbegrip was, die nog te zien was boven den vloed der gemeenschapsideeën die de heele wereld overstroomen, - zou ik kunnen denken, dat ik toch nog eenigszins mijn oud verlangen verwezenlijkt had om het land van mijn taal en mijn ziel eenig te doen zijn boven de landen.'

'Over Humaniteit' heet de volgende bijdrage in de discussie. Van Eeden is opnieuw de auteur en hij kiest positie tussen Van der Goes en Van Deyssel.

In Van der Goes' repliek op Van Deyssels 'Studies in socialisme I: Over socialistische aesthetiek' komt deze tot een formulering van een andere esthetiek dan die van Van Deyssel: 'Verdriet, (...) vind ik leelijk, en het verdriet van veel menschen leelijker dan het verdriet van weinigen. Gebrek is ook leelijk.' Van der Goes zal in De Nieuwe Gids nog een aantal artikelen over socialisme en socialistische esthetiek schrijven, maar de discussie neemt een andere wending als Kloos zich ermee bemoeit.

In 'Verleden, Heden en Toekomst' neemt deze stelling: vóór Van Deyssel en tégen Van Eeden en Van der Goes. Het artikel opent met een weinig helder betoog, dat erop neerkomt dat het Leven streeft naar Schoonheid en niet naar het Goede of het Kwade. Dit betoog eindigt met de zin: 'Dit nu is *mijn* sociaaldemocratie' en Stuiveling voegt daaraan terecht toe: 'Kloos had met evenveel logica kunnen zeggen: dit is nu mijn scheikunde, of mijn belastingbiljet.' Kloos' artikel gaat verder in op de verschillende ideeën die Van der Goes en Van Eeden in de loop van de discussie naar voren hebben gebracht. Vooral Van Eedens 'Humaniteit' moet het ontgelden. Kloos ziet het als een modern soort Christendom, 'ontdaan van al zijne bijzaken, al zijne vormen'.

Van Eeden kan dat niet op zich laten zitten. Hij schrijft een antwoord aan Kloos in 'Nieuwe Engelsch prozal'. In zijn betoog, dat Kloos niet had willen plaatsen, vloert hij Kloos met diens eigen argumenten. Opnieuw blijkt dat voor Van Eeden ethiek boven esthetiek staat. Kloos antwoordt in het onmiddellijk volgende volgende stuk 'Over dominee Hugenholtz en Frederik van Eeden'. Het stuk staat vol met, op zijn zachtst gezegd, minder vleiende karakteristieken van Van Eeden. 'De Heer Frederik van Eeden is een hoogst verdienstelijk dichter en als Gorter er niet was zou hij wellicht wezen, èn Hélène Swarth en Verweij, in hun vroegere werk, de dichter bij uitnemendheid van dit ons geslacht', is er zo één. Kloos' kritiek op Van Eedens theoretische werk: 'De heer Van Eeden heeft als kriticus en wijsgeer één groot gebrek dat tegelijk in sommige omstandigheden zijne kracht is: hij denkt op papier.' Aan het slot van zijn betoog schrijft Kloos: 'Maar ik heb thans wel wat anders te doen (nl. dan verder op Van Eedens betoog in te gaan HvdV.). Ik heb slechts even willen aantoonen hoe losgebouwd van Eeden's redeneertrant is in dit zijn laatste betoog. Maar meteen heb ik een paar woorden willen zeggen, karakteriseerend over zijn plaats als letterkundig en wijsgeerig essayist in onze dagen.'

Dan is Van Eeden weer aan de beurt. 'Aan Willem Kloos' heet zijn bijdrage in de volgende aflevering. Hij probeert deze brand te blussen. 'Laat ons dan nu weer elk aan 't werk gaan en zoeken in vrijheid en oprechtheid de waarheid die is - in ons zelven, - en blijf vooral gelooven aan mijn oprechte en onveranderlijke vriendschap', luidt het aan het eind van de brief.

Kloos laat daar onmiddellijk op volgen in een naschrift: 'Aan mijn karakteristiek van v. Eeden's proza in onze vorige aflevering geplaatst, heb ik, natuurlijk, niets toe

te voegen. Onze lezers, verstandigeen onverstandige, hebben thans documenten te over in handen, om zelf uit eigene oogen te zien,'.

Na dit incident publiceren Van Eeden, Van Deyssel en Van der Goes nog enkele artikelen over socialisme en zijn verhouding tot de kunst, waarin de verdeeldheid op dit punt blijft bestaan. Het inmiddels gevormde wantrouwen van Van Eeden tegen Kloos leidt tot de volgende affaire: de kwestie Lieven Nijland.

Lieven Nijland

Van Eeden wil de proef op de som nemen. Kan hij Kloos vertrouwen? Hij besluit een scherpe zelfkritiek te schrijven en die, onder een andere naam, naar de redactie van De Nieuwe Gids op te sturen. Hij kiest als schuilnaam *Lieven Nijland*, naar de 'Ellen' uit zijn gedicht (L.N. = Ellen) en laat het stuk insturen door een Haagse bewonderaarster. Kloos heeft het stuk gepubliceerd in de aflevering van februari 1892, overigens na aandringen van Van Eeden zelf. Het effect is niet overweldigend, al wordt er in de vriendenkring driftig gespeculeerd over de vraag wie zich achter deze schuilnaam verbergt. Kloos moet

door deze affaire gesterkt zijn in zijn afkeer van Van Eeden. Hij ontdekt de toedracht.
De eveneens onder de naam Lieven Nijland ingestuurde fragmenten van *Johannes Viator* zijn weer onder Van Eedens eigen naam gepubliceerd. Het zal niet lang duren totdat het tot een definitieve breuk komt.

De Breuk

Het fragment van *Johannes Viator* is de laatste bijdrage van Van Eeden aan De Nieuwe Gids geweest. Tak en Van der Goes publiceerden in de achtste jaargang nog politieke beschouwingen en Kloos kwam met oud dichtwerk. In feite bestierde Kloos inmiddels in zijn eentje De Nieuwe Gids. Het tweede deel van de achtste jaargang geeft plotseling een enorme toename van het aantal bladzijden poëzie te zien. Het is, afgezien van de bijdragen van Henriëtte van der Schalk, Gorter en Leopold - wiens poëzie door Kloos uit kopijgebrek werd geplaatst - werk van volstrekt onbetekenende dichters.
Van Eeden en Tak hadden te kennen gegeven de redactie te willen verlaten. Van der Goes wilde alleen nog als medewerker aan het blad verbonden zijn. De negende jaargang begint dan in oktober 1893 zonder Van Eeden, Tak en Van der Goes. Kloos heeft zichzelf tot enige redacteur uitgeroepen. In april 1884 draagt hij het redactiesecretariaat over aan Pieter (Pet) Tideman, een via Propria Cures omhooggevallen dichter. De andere eigenaren van De Nieuwe Gids, die weliswaar uit de redactie zijn verdwenen, maar daarom nog niet van hun eigendomsrechten afstand hebben gedaan, protesteren hiertegen. Van der Goes tracht, samen met Van Eeden en Verweij - die blijkbaar ook nog eigenaar was - een nieuwe redactie te vormen. Deze zal, met Kloos, breder van samenstelling moeten zijn dan de oude redactie. Het plan mislukt.

Lodewijk van Deysel. Foto: G.H. Breitner, 1889.

Ook van der Goes' plan om buiten Kloos om het tijdschrift te redden mislukt. Van Eeden, die Van der Goes machtigt om in onderhandeling te treden met de uitgever Versluys, trekt zijn machtiging later in. Deze beslissing schijnt te zijn beïnvloed door een juist dan gepubliceerd negatief oordeel van Verweij over Van Eedens werk. Versluys kiest daarna voor Kloos, Tideman end e ook aan deze redactie verbonden Hein Boeken.

Het blad gaat zo in mei 1894 de ‘tweede reeks der Nieuwe-Gids-jaargangen’ in. Kloos legt zijn lezers de gang van zaken uit: ‘De redactie van de Nieuwe Gids ontbond zich vriendelijk en liet aan den oprichter en eerste ideeënaangever, de plaats, die zij wisten dat hem rechtens toekwam: het opperbestuur over den toestand, door hem altijd voorzien en voorzegd, en gedreven met hun lofwaardige hulp en onwaardeerbaren raad.’ Het is niet Kloos' eerste leugen en zeker niet zijn laatste in zijn geschiedschrijving van De Nieuwe Gids.

De in deze aflevering geplaatste artikelen van Van Deyssel en Van Looy zijn tegen hun uitdrukkelijke wil geplaatst. Tideman had deze kopij, door Van Der Goes naar de drukker gebracht in een stadium dat er nog van een andere te vormen redactie sprake was, gestolen.

In deze negende jaargang vinden we Kloos' zogenaamde ‘scheldsonnetten’, sonnetten waarmee hij de oude vrienden, om uiteenlopende redenen, op de meest infame wijze de mantel uitveegt. Tideman blaast in dit orkest zijn partij mee.

Het aantal abonnees van De Nieuwe Gids neemt schrikbarend snel af. Pogingen van Kloos om Van Eeden, wiens populariteit het tij zou kunnen doen keren, opnieuw bij het tijdschrift te betrekken, mislukken, evenals pogingen van Versluys om een nieuwe redactie met Van Eeden en Gorter in het leven te roepen. Aan het eind van de negende jaargang houdt De Nieuwe Gids op te bestaan.

Weliswaar verschijnt in februari 1895 bij de uitgever S.L. van Looy weer een *‘Nieuwe Gids’*, maar dat blad, onder redactie van Kloos en Boeken, is geen schaduw meer van zijn voorganger. Het wordt in feite in stand gehouden om Kloos aan inkomsten te helpen. Het blad heeft tot in de oorlog bestaan. In 1943 wordt het, inmiddels verworden tot een N.S.B.-periodiek, opgeheven. Kloos heeft dat niet meer meegemaakt, hij overlijdt in 1938.

De literaire erfenis van De Nieuwe Gids werd overgenomen door het Twee-maandelijksch Tijdschrift, opgericht door Verweij en Van Deyssel. Tak deed op 1 januari 1895 De Kroniek verschijnen. Daarmee was ook de politiek erfenis ondergebracht.

Terugblik

De Nieuwe Gids heeft in de negen jaren van zijn bestaan gediend als platform voor nieuwe ideeën, zowel in artistiek als in politiek, wetenschappelijk en filosofisch opzicht. Aanvankelijk was er een eenheid in de redactie, vooral tot stand gekomen in het verzet tegen een oudere generatie. Nadat De Nieuwe Gids de overwinning had behaald, niet alleen door eigen toedoen, maar zeker ook door het wegvallen van die oude generatie, kwam de verscheidenheid naar buiten. De redacteuren hebben elkaar in de kolommen van hun tijdschrift heftig gekritiseerd. Toen in die kritiek ook persoonlijke overwegingen gingen meespelen, ja soms de overhand kregen, was het met het tijdschrift gebeurd. Kloos werd algemeen beschouwd als dè Nieuwe Gidser. Hij wist dan ook de alleenheerschappij te bemachtigen. Die werd hem uiteindelijk gegund, in feite uit medelijden voor hem als vechter van het eerste uur, die langzamerhand, ook in zijn persoonlijk leven, aan lager wal was geraakt. Degenen die buiten spel werden gezet - mede door eigen toedoen - vonden daarna andere kanalen voor het ventileren van hun denkbeelden. Kloos bleef eenzaam achter.

Kloos heeft in de jaren die volgden, in nauwe samenwerking met zijn vrouw, Jeanne Kloos-Reyneke van Stuwe, met wie hij in 1900 in het huwelijk trad, de nagedachtenis van De Nieuwe Gids zorgvuldig gekoesterd. Dat hij daarbij niet op een leugentje meer of minder lette, hebben weal gezien. De ontluistering van Kloos voor het grote publiek begon met de publikatie van Stuivelings al eerder genoemde

studie. Dat is nu vijftig jaar geleden, 1935, het jaar waarin aan Kloos en Van Deyssel door de Universiteit van Amsterdam eredoctoraten werden toegekend. Kloos' ontluistering was definitief na het verschijnen van 's-Gravesande's *De geschiedenis van De Nieuwe Gids* in 1955. Die ontluistering staat de waardering voor De Nieuwe Gids als literair monument van de eerste orde - mede dank zij Kloos - overigens niet in de weg.

Literatuur

G.H.'s-Gravesande, *De geschiedenis van De Nieuwe Gids*, Arnhem, 1950. (Met supplement, 1961).

Bernt Luger en Harry G.M. Prick, *De beweging van 80*, Schrijvers Prentenboek deel 22, Amsterdam, 1982.

Bernt Luger, ‘Beeldjes van Tachtig’. In: Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 1983-1984, Leiden, 1985.

Nop Maas, *De ontvangst van De Nieuwe Gids*, Nijmegen, 1983. (Vaderland - reeks 1).

Nop Maas, ‘Nevel en Wind, enkele reacties op De Nieuwe Gids, oktober 1885- mei 1886’. In: Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 1983-1984, Leiden, 1985.

G. Stuiveling, *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt*, Amsterdam, 1981^3.

Charles Vergeer
Schrijvers zonder gezicht

Wie wat bladert in boeken over de Tachtigers ziet dat bij de illustraties keer op keer dezelfde foto's gebruikt worden. Doorgaans worden deze toegeschreven aan Willem Witsen. Enkele jaren geleden echter schreef Rein van der Wiel in *De Revisor* een belangrijk artikel waarin hij de fotograaf Joseph Jessurun de Mesquita herontdekte. Sindsdien worden foto's al snel aan deze vergeten figuur toegeschreven. Daarnaast verschenen er nog twee boeken met de foto's van George Breitner en kende men reeds diens fraaie portretfoto en profil van Lodewijk van Deyssel. De verwarring werd er niet minder om: was Witsen, Jessurun of Breitner nu de fotograaf van deze of gene Tachtiger? Het aantal misslagen op dit gebied is legio, en dat is jammer. Het Schrijversprentenboek over de Tachtigers bijvoorbeeld, samengesteld door twee uiterst kundige literatuurhistorici, geeft welgekozen teksten. Maar zien we de afbeeldingen erbij dan treft de wanorde en het aantal misslagen. In de jaren voor 1892 is Kloos op zijn hoogtepunt, vertellen de teksten, maar een verzopen en kapotte kop kijkt ons ernaast aan. Foto's uit '94. Verderop echter, als de tekst de ondergang van De Nieuwe Gids en haar redactiesecretaris verhaalt mogen we ernaast weer opgewekte, jeugdige Klozen bezien.

Dit artikel wil trachten een aantal problemen omtrent foto's van Tachtigers op te lossen, en met name voor het eerst een soort catalogus te bieden van het fotografische werk van Joseph Jessurun de Mesquita.

De moeilijkheden

1

In 1964 kwam een deel van de nalatenschap van Willem Witsen vanuit het Witsenhuis in Amsterdam terecht in het Prentenkabinet te Leiden. Een commissie van deskundigen boog zich enige tijd over de ruim zevenhonderd afdrukken van de geschonken glasplaten. Het lukte om tal van figuren, toestanden, situaties en dergelijke te identificeren. Maar als er geen kleinkinderen, achternichtjes of andere familieleden meer zijn is het moeilijk allerlei gezichten thuis te brengen.

Op afbeelding 1 herkende men natuurlijk snel Isaac Israëls, maar wáár had hij geposeerd? Er bestaat nog een foto van Israëls in zijn eigen atelier, uit 1903, maar dat leek er niet op. En de tekeningen opgeprikt langs de wand? Dat lijken wel

schetsen van, tja, wat zal ik zeggen, een arena met een stierengevecht, dát lijkt het wel. Wie was dat ook alweer die in Spanje geweest was? Juist, Jacobus van Looy, op zijn Prix de Rome reis. Dat was wel wat jaren eerder, maar Van Looy hoorde ook tot de kring rond Witsen, van wie deze foto is. Derhalve ziet men deze foto doorgaans met het onderschrift: 'Isaac Israëls in het atelier van Jac. van Looy'.

Bij vergroting zijn die opgeprikte schetsen echter wat beter te bestuderen. Dan wordt duidelijk dat Witsen met zijn zware foto-uitrusting niet helemaal naar de Hoedemakerskade had hoeven te lopen, waar Van Looy zijn atelier had. Hij ging eenvoudig de trap op naar de tweede verdieping, waar Israëls boven hem zijn atelier had. De schetsen werden door Israëls zelf in de periode 1890-1893 gemaakt, en stellen danseressen voor in de piste van theater Carré.

Figuren thuisbrengen is een groot probleem als er zoveel jaren zijn verlopen. Wie zien we bijvoorbeeld op afbeelding 2? Die dikkerd, dat is Toon Ising, Hein Boeken staat ernaast, dan komt een onbekende dame, vervolgens George Breitner, dan Nellie Bodenheim en ten slotte Kloos, wiens aandacht meer bij de flessen is. Niet alle dikke mensen heten echter Arnold Ising. Hier staan aan weerszijden van Boeken de uitgever Willem Versluys en zijn vrouw, Annette Versluys-Poelman, een van de

eerste feministes en een belangrijk strijdster voor het vrouwenkiesrecht. De man zonder de lippen van Breitner, maar met de bollige glansogen van Van Deventer is Charles van Deventer. En Nellie Bodenheim was, toen deze foto in het najaar van 1891 gemaakt werd, nog een klein meisje, dus schreef een andere hand weer achterop de foto dat ze wel Sophie Erens zou zijn. Maar die was nog jonger. Het is hoogstwaarschijnlijk dat we hier de Zeeuwse verloofde van Willem Kloos zien, Miep Pijnappel, die inderdaad, blijkens een brief, gechaperonneerd door het echtpaar Versluys in het atelier aan Witsen toen werd voorgesteld.

2

3

Hoe gemakkelijk ‘feiten’ opduiken en hoe hardnekkig ze dan hun bestaan rekken mag ten slotte uit afbeelding 3 blijken. Het is weer een door Witsen gemaakte foto en de onderschriften zijn eensluidend ‘Jan Hofker wandelend langs de Theems’. Water, werven en mist, dat moet toch wel Londen zijn, waar Witsen zo veel etsen van maakte. Maar Witsen kwam begin '91 uit Londen terug en leerde Jan Hofker pas eind '92 kennen. De foto echter is er een van een tweetal, waarbij Witsen probeerde op straat lopende mensen op de wijze van Breitner - lopend voor en door het beeld - te fotograferen. Op de ander zien we Hofker, in 1897, wandelend op het Kastanjeplein in Amsterdam-Oost. Dat is een pleintje vlak achter het atelier van Witsen. Dus laten we voortaan Hofker maar zeven jaren later lopen, en wel langs het IJ.

Joseph Jessurun de Mesquita

Vrijwel klassiek behoort de geschiedenis van foto 4 genoemd te worden. Ze wordt vrij vaak gebruikt voor allerlei publikaties, en is daardoor doorgaans donkerder en vetter dan de originele afdruk. Ook ziet men de ene keer drie heren staan en de andere keer een vierde heer ernaast zitten. Sommige afdrukken gunnen die heren benen, andere weer niet of maar ten dele. In het bekende *Ik probeer mijn pen* is de zittende man Henry van de Velde. Meestal echter herkent men, en terecht, de schilder Mau van der Valk. Veel publikaties zwijgen decent over de maker van de foto, maar in de meeste werd toch Witsen als de fotograaf aangewezen. Als dusdanig was ze pronkstuk op de tentoonstelling van Witsenfoto's enkele jaren terug in het Haagse Gemeentemuseum. Maar Witsen staat er toch zelf ook op? Dat kan alleen maar onze kennis verrijken: zo vroeg al wist Witsen meesterlijk de zelfontspanner te hanteren. De foto zou van omstreeks 1890 zijn: één jaar voordat Witsen begon met fotograferen en drie jaar voordat hij zijn eerste, en doorgaans mislukte pogingen doet zelf ook nog snel op de foto te komen. Als voorbeeld van dat laatste een foto uit het voorjaar van 1893 te Ede: vader en verloofde van Witsen binnen, en Witsen zelf grotendeels buiten de rand. (Foto 5)

Rein van der Wiel was de eerste die deze foto nr. 4 aan Jessurun toeschreef. Er zijn thans, bij mijn weten, drie exemplaren van bekend: een uit de nalatenschap van Witsen berust in het Leidse Prentenkabinet, het exemplaar dat Kloos bezat kwam in de verzameling van het Letterkundig Museum terecht, terwijl de fraaiste afdruk in de nalatenschap van Alphons Diepenbrock stak. Op de achterzijde van dat exemplaar zit ook een etiketje: Joseph Jessurun de Mesquita, Photograaph.

Blijft nog de datum. In verschillende publikaties sla ik dat na en tref aan: 1892, 1890, 1889. De eerste datum is zeker onmogelijk, omdat de fotograaf op 1 april 1890 zelfmoord pleegde. De meest genoemde datum, 1890, is ook onmogelijk omdat Witsen de eerste drie maanden van dat jaar niet in Nederland was, maar in Londen. Dus 1889? In de zomer van dat jaar kwam Witsen uit Londen over en verbleef enige tijd in Haarlem. Maar alle berichten zijn eensluidend dat hij in die dagen geen enkel contact zocht en zich ver van de vrienden hield. Zijn zuster Anna had zich op 5 maart van dat jaar verdronken in de vijver achter hun ouderlijk huis, de Ewijckshoeve te Baarn.

Maar in de kerstvakantie komt Witsen andermaal over uit Londen en bezoekt dan de Amsterdamse vrienden. Werd de foto dus toen genomen? Eind december '89 is het begin van de ver-

maarde winter van '90, die in november al met sneeuw en vorst inzette. De heren hebben zich daar niet erg op gekleed, maar echt nodig was dat ook niet, want in de tuin waar ze poseren, doen ze dat in de schaduw van het lover van een boom. Bovendien was Witsen weliswaar eind december in Amsterdam, maar Mau van der Valk vertrekt begin december voor enige tijd naar Parijs. Kortom, de foto is noch van '92, noch van '90, noch van '89: ze werd in 1888, vóór het vertrek van Witsen naar Londen, genomen.

4

5

Daar is nog een zijdelings argument voor, want we troffen haar aan in de nalatenschappen van Witsen en van Kloos. Dat bij de familie Boeken geen exemplaar gevonden werd is niet vreemd, de nalatenschap van Hein Boeken is minimaal en de allerbelangrijkste stukken onbreken. Maar bij de dochter van Van der Valk bevinden zich enkele foto's van Jessurun, waaronder twee van haar vader. Waarom ontbreekt juist deze fraaie foto? Wellicht omdat 26 september 1899 het houten atelier van Van der Valk aan de Amsteldijk afbrandde. Bekend is dat daarbij ook de ‘stemmingsphotografieën, zijn cliché's en toestellen’ verloren gingen die Jessurun daar tijdelijk had opgeslagen.

En waarom wel in de nalatenschap van Diepenbrock een exemplaar? Omdat er nog een tweede foto werd gemaakt, waarop naast een gelijk aan de eerste foto

geklede Kloos en Boeken thans Diepenbrock zit. Ook die foto is van Jessurun, blijkens een etiketje. Gepubliceerd werd ze nog niet. Maar zie thans verderop in dit nummer, bij mijn artikel over het zeesonnet van Kloos.

Daarmee kennen we twee vroege, en reeds zeer fraaie, foto's van Jessurun. Tevens kunnen we aan de hand van deze beide voorbeelden een karakteristiek verschil constateren tussen de opvattingen van Witsen en die van Jessurun. Bij Jessurun poseren de figuren, bij Witsen niet. Kijk naar de door Witsen genomen foto van Israëls. Die ging er niet voor staan, zo te zien, maar de opname werd gemaakt tijdens een babbeltje tussen het werken door. Dat is totaal anders dan de wijze waarop Jessurun zijn vriend Israëls portretteerde, twee keer. Op een van die foto's staat Israëls wijdbeens, de handen in de zij, in de pose van de zelfbewuste, moderne kunstenaar.

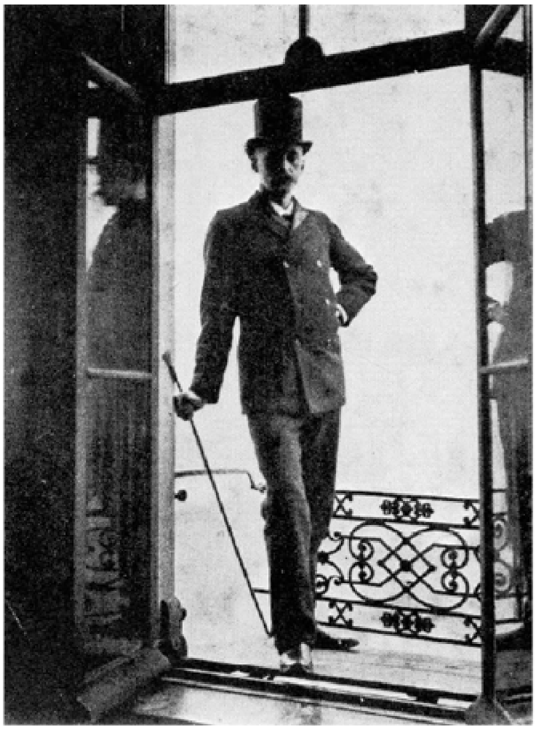
Heel aardig is het verschil ook te zien bij de hier opgenomen foto's van Arnold Aletrino. Nr. 6 werd vóór '90 door Jessurun gemaakt en geeft Aletrino in een nadenkende, conventionele pose. Nr. 7 werd omstreeks juli 1891 door Witsen gemaakt en is een van zijn eerste pogingen mensen en face en vlak voor de camera te fotograferen. Ook van Hein Boeken bestaan twee foto's, van februari 1889, door Jessurun gemaakt en die Boeken toont met dezelfde pose die Aletrino aanneemt.

6

7

De pose die Jessurun zijn modellen laat aannemen is niet altijd alleen maar conventioneel, vaak zelfs heel experimenteel zoals de vanaf navelhoogte opgenomen foto van Herman Gorter, maar heeft wel altijd iets kenmerkends kunstmatigs. Op de beide groepsfoto's is goed te zien hoe de heren er speciaal voor zijn gaan zitten of staan. De nonchalance waarmee ze staan is maar pose, en zo te zien iets te lang

volgehouden want hun op de fotograaf gerichte blik toont een lijdzaam, bijna verveeld afwachten.



8

Dat kunstmatige opstellingen van Jessurun vaak groot effect kunnen hebben laat een bekende foto van Frank van der Goes zien, nr. 8. Het effect is fantastisch: een lange, magere man, met nog een hoge hoed op en met een sierlijk wandelstokje, scherp afstekend in tegenlicht op het balkonnetje. In de beide opengeslagen ramen verschijnt hij andermaal, zodat een soort drieluik te zien is.

Ook deze foto gold tot heden als een soort pronkstuk van Witsen, maar is door Jessurun genomen. Bleef de door Witsen gemaakte foto van Van der Goes en face. Gelukkig werd zeer recent bij een kleindochter van Van der Goes nog een foto van hem gevonden, half en profil, een beetje à la Bismarck, nr.9. Het verschil is weer treffend, Witsen geeft een indringende karakterkop.

Jessurun maakt naast de beide groepsfoto's waarop Kloos te zien is nog twee portretten van Kloos. Tegenover bladzijde 161 van *De geschiedenis van De Nieuwe Gids* door G.H. 's-Gravesande kan men een van beide zien, en het onderschrift lezen ‘Portret van Willem Kloos naar een photo door Willem Witsen’, 's-Gravesande had beter kunnen weten want hij drukt zelf op bladzijde 221 een brief van 6 april 1889 van Kloos te Amsterdam naar Witsen te Londen af, waarin de regels: ‘Om je voor te bereiden, heb ik Looy vast een portret van me meêgegeven voor jou, een beetje geflatteerd, onder helsche verlichting, 't Is nog niet betaald.’ En Witsen antwoordt de 9de april vanuit Londen dan:‘Ik dank je zeer voor 't laatste afdrukje 'n paar maanden geleden en voor je portret - Je vind 't zelf geflatteerd. Ik niet. Go on, old man is dat 'n portret? 'k vin 't zoo onartistiek en onbegrepen mogelijk. Ik herken je bijna niet met die donker bruine oogen - jij die juist zeer speciaal-grijs-blauwe hebt. Nee, 'k heb 'n heel andere visie van den duivel-algod zooals B. je altijd noemt.’

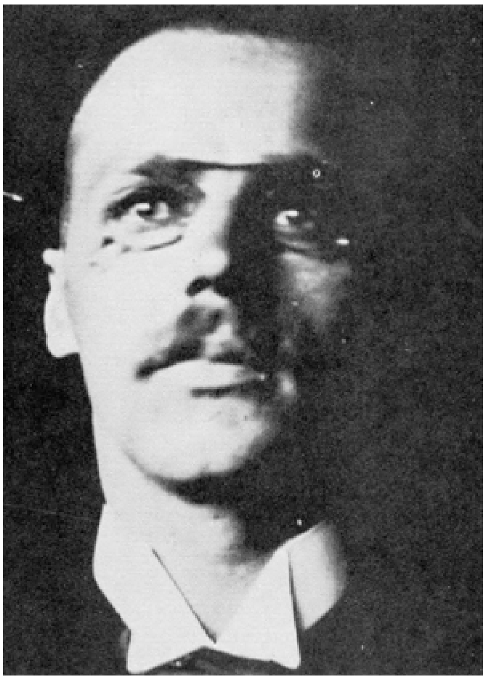
9

Dan bestaat er nog een portretkop van Mau van der Valk, en een foto van Van der Valk en Breitner in een tuin. Een zelfportret van Joseph Jessurun. Een portretfotografie van Jan-Piet Veth van omstreeks 1888, die veel gelijkenis vertoont met het zelfportret in olieverf van Veth uit 1887. Een vroeg portret van P.L. Tak.

Van Albert Verwey maakte Jessurun een zeer geslaagd portret, waar de latere kunstpaus ons nog met jeugdige onbeschaamdheid, uitdagend aankijkt. Wie de bekende foto van Verwey en Kitty van Vloten van ±1891 maakte is onbekend. Witsen heeft nooit een portret van Verwey gemaakt. De kop van omstreeks 1903 die doorgaans aan Witsen toegeschreven wordt is, blijkens een aantekening van Mea Verwey, gemaakt door de fotograaf Karl Bauer uit München.

Herman Gorter

Joseph Jessurun had een mateloze bewondering voor Herman Gorter. Het contact tussen Gorter en de kring rond Witsen was daarentegen niet bijzonder intensief. In latere briefjes laat Gorter het wat afstandelijke ‘Amice’ of iets soortgelijks afwisselen met ‘Waarde Witsen’. Zó in het briefje van 18 april 1917: ‘Waarde Witsen, zou je mij groot genoegen willen doen? Je hebt indertijd een portret van mij gemaakt, foto, ik vond dat onlangs en het trof mij hoe goed het was. Zou je voor mijn rekening (tenminste als je het cliché nog hebt), daar twaalf afdrukken van willen laten maken, of mij het cliché zenden om dit te laten doen? Je doet er mij groot genoegen mee. Schrijf je mij in elk geval even?’



10

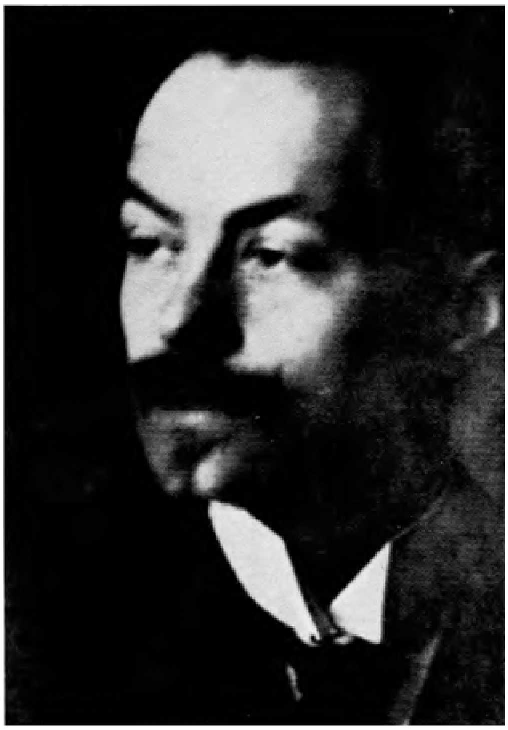
11

Had Gorter er maar even bijgeschreven welk portret hij precies bedoelde. Tot voor kort waren er vier foto's van Herman Gorter door Willem Witsen bekend. Eén daarvan was de bekende ‘met bolhoed en ten halven lijve’, en die is zeker gemaakt door Jessurun. Albert Verwey beschrijft in een van zijn nog niet gepubliceerde ‘verlovingsbrieven’ aan Kitty van Vloten deze foto, die hij te 's-Hertogenbosch bij Alphons Diepenbrock zag en meldt met stelligheid de fotograaf. Twee andere, vrijwel identieke foto's en face, maar één met de lippen iets vaneen, zijn ook door Jessurun genomen. Eén daarvan was tot nu toe onbekend (en gepubliceerd is ze nog nergens), en de andere gold als een slechte retouche van de hier gegeven nr. 1. En inderdaad, er is geknoeid met die foto: Gorter

kreeg schouders en broshaar. Sinds kort zijn in particulier bezit de beide originele afdrukken opgedoken en weten we dat hij in '89 inderdaad nog niet dat later gemillimeterde haar had. Daardoor kennen wij thans drie foto's van Herman Gorter door Joseph Jessurun, uit 1889. En hoeveel maakte Witsen er? Enno Endt twijfelde lang of de nrs. 10 en 11 niet identiek waren: de één een donkere en de andere een lichtere afdruk van hetzelfde negatief. Bovendien bleek er maar één glasplaatje in de archieven voorradig. Toch is hier de typische ‘Witsen-manier’ van fotograferen herkenbaar. Witsen moet gehurkt voor Gorter voor de eerste maal afgeknipt hebben en direkt daarop (‘Nog eens, Herman.’) iets hoger komend ten tweeden male. Behalve de neus is ook de blikrichting van de ogenbeduidend veranderd; op de tweede foto kijkt Gorter ons aan.

Beide foto's en face werden waarschijnlijk op dezelfde dag genomen als de bekende foto en profil, waarbij de schaduw van Gorters markante kop valt op het canvas van de wand van het atelier van Witsen. Naast de drie foto's van Gorter door Jessurun uit 1889, bestaan er dus drie foto's door Witsen uit 1892.

Alphons Diepenbrock



12

In de nalatenschap van Diepenbrock werden tot nu toe de meeste foto's van Joseph Jessurun de Mesquita teruggevonden. Enkele ervan zijn als illustratie opgenomen achterin de zo voorbeeldig door prof. Eduard Reeser uitgegeven *Brieven en Documenten*, deel I. Ten aanzien van de bijschriften van de bedoelde foto's zullen in het te verschijnen vijfde deel enkele correcties worden gegeven. Bij nader onderzoek bleek immers dat de opgenomen beide portretten van Diepenbrock door Witsen uit 1886 in werkelijkheid omstreeks december 1889 door Jessurun gemaakt zijn. De glasplaten bleven bewaard, benevens wat correspondentie, en die glasplaten zijn identiek aan twee glasplaten met foto's van Diepenbrocks moeder door Jessurun.

Daarnaast zijn er nog twee, werkelijk schitterende foto's van Charles van Deventer naast een houten constructie - een klokketoren? - in een soort tuin, en van Diepenbrock op dezelfde plek. Beiden dandy-like en in onze ogen zelfs wat potsierlijk, naast de sierlijke vegetatie. Beide foto's zijn waarschijnlijk van de zomer 1889. Dat zijn tezamen dus weer zes foto's van Jessurun. Witsen maakte drie portretten waar Diepenbrock op staat, alle opgenomen in het onlangs verschenen *Willem Witsen en zijn vriendenkring*. Twee daarvan waren reeds bekend, de derde- nr. 12 - is nog nooit gepubliceerd en werd in het Leidse Prentenkabinet voor Frank van der Goes aangezien.

Dubia

Telt men de hierboven opgesomde lijst van thans bekende foto's door Joseph Jessurun de Mesquita op, dan komt men tot 22 exemplaren. D.w.z. van foto's waarop Tachtigers staan. De beide portretten van de moeder van Diepenbrock laat ik hierbij buiten beschouwing, evenals een enkel ander vrouwenportret, of foto's van Egyptische kunstvoorwerpen.

Het valt te hopen, en ook te verwachten, dat verder onderzoek nog meer opleveren zal.

Het is mij bekend dat in de verzamelingen van het Letterkundig Museum te 's-Gravenhage en het Prentenkabinet van de universiteit van Leiden nog enkele foto's aan Jessurun toegeschreven worden of werden. Het betreft een tweetal foto's van Willem Kloos, en wel op grond van onjuiste aantekeningen van diens vrouw achterop de beide exemplaren, een foto van Hein Boeken en een van George Breitner. Ze zijn echter allemaal van Witsen, en men kan ze zien in het hierboven genoemde boek over diens foto's.

De tendens om foto's aan Jessurun toe te schrijven maakte onlangs weer een nieuw slachtoffer. Op de Verlaine-tentoonstelling in de Amsterdamse universiteitsbibliotheek kan men een prachtige foto zien - ook opgenomen in de catalogus bij die tentoonstelling. Ze is uit 1886 en wordt toegeschreven aan Jessurun. Maar in dat jaar was deze nog niet met fotograferen begonnen. Dat behoeft geen argument te zijn, want het jaartal is zeker fout. Immers, we zien op de foto drie schilders bij hun etsdrukker: Philippe Zilcken, die toen van Witsen het etsen nog niet geleerd had; Marius Bauer als baardige volwassen man, terwijl hij in '86 net 19 was; en Jan Veth vrijwel geheel kaal, terwijl hij op enkele latere portretten en zelfportretten gelukkig weer veel meer dos heeft. De foto is zeker van tien jaar later. Waardoor ze dus evenmin van Jessurun kan zijn. Nu de naam van de Haagse schilder Philippe Zilcken valt, zij volledigheidshalve opgemerkt dat ook hij in de jaren negentig begon te fotograferen. Sinds kort berust de collectie van zijn foto's bij het Prentenkabinet van het Rijksmuseum te Amsterdam.

Ook de vader, Kasper Karsen Sr., en de halfbroer, Kars Karsen Jr., van Witsens en Kloos' vriend, de Amsterdamse schilder Eduard Karsen, fotografeerden. Maar hun nalatenschap, bij een familielid te Rhenen, bevat geen foto's met portretten van Tachtigers.

Ten slotte is daar nog George Breitner, een fotograaf van formaat. In het desbetreffende hoofdstuk in mijn boek *Willem Witsen en zijn vriendenkring* trachtte ik uit te leggen op grond van welk criterium we sommige dienstboden en andere huzaren te paard aan Witsen en andere weer aan Breitner kunnen toeschrijven. Witsen en Breitner waren zeer bevriend en dus zijn er nogal wat foto's van de een in de nalatenschap van de ander terecht gekomen. Het karakter van beide soorten foto's loopt echter dermate uiteen, dat het wel mogelijk is ze goed uiteen te houden. Moeilijk is dat alleen bij twee foto's van Breitners schoonzus, Lise Jordan.

Overigens maakte Breitner maar weinig portretfoto's. Van Tachtigers welgeteld vijf: het overbekende portret en profil van Lodewijk van Deyssel, twee vroege foto's van Sara de Swart - ten dienste van het terzelfder tijd van haar gemaakte schilderij - en twee latere kiekjes van Witsen.

Invloeden

Joseph Jessurun de Mesquita zal omstreeks 1887 begonnen zijn met fotograferen. In betrekkelijk korte tijd verwierf hij een waar meesterschap. Hij werd maar 24 jaar oud, maar publiceerde nog in '89 bij de uitgever der Tachtigers een boekje *Gids voor den Amateur-Fotograaf*. Het boekje is ook te vinden in de nalatenschap van Witsen, maar daaruit concluderen dat Jessurun de leermeester van Witsen is gaat te ver. Hierboven zagen we al hoe scherp Witsen het door Jessurun gemaakte portret van Kloos afkeurt, en steeds zagen we het diepe verschil in beiderlei opvattingen over portretfotografie.

Witsen bezat aanwijsbaar een drietal foto's door Jessurun gemaakt: de hierboven door brieven becommentarieerde foto van Kloos, en de beide als eerste hierboven genoemde groepsportretten. De foto van Diepenbrock-Kloos-Boeken zittend hing zelfs een tijd lang links van de deur in zijn atelier, en is te zien op een foto van Witsen waar Willem Kloos net zijn atelier binnenkomt. Misschien is dat de reden dat Kloos in een brief van veertig jaar later die foto abusievelijk aan Witsen toeschrijft.

Maar Witsens waardering voor Jessurun was niet groot, en hij brak al met hem in de zomer van '89. In oktober van dat jaar schrijft Boeken o.a. aan Witsen over Jessurun: ‘Het kleine joodje wordt hoe langer hoe familiaarder en vindt het zo jammer dat hij jou niet meer ziet, met wien hij zo spoedig intiem geworden was.’

Misschien leerde Witsen het fotograferen in Londen, maar blijkens een mondelinge mededeling van zijn zoon Erik was het pas na terugkeer uit Engeland, in januari 1891, dat hij voor het eerst met fotograferen begon. De foto uit 1884 van Mau van der Valk, die van 1886 van Diepenbrock, die uit 1889 van Boeken en die uit 1890 van Kloos, en nog enkele vroege foto's, worden dus ten onrechte door verschillende onderzoekers aan Witsen toegeschreven. Witsen fotografeerde van het voorjaar 1891 tot ongeveer 1905. Daarna maakte hij enkel sporadisch, en op verzoek van vrienden, nog wat afdrukken. Pas in de jaren twintig - hij stierf echter al in 1924 - begon een tweede periode van fotograferen. Daarvan resten ons nog maar enkele interieurfoto's. Het meest waarschijnlijk is dat Witsen het fotograferen leerde van zijn goede vriend en collega George Breitner. Na de terugkeer uit Londen hadden beide korte tijd in hetzelfde huis hun atelier, maar ook daarna zagen ze elkaar zeker eens in de week. Breitner was al vele jaren eerder met fotograferen begonnen, we kennen foto's uit 1885 van hem. Van Breitner is bekend hoe hij vaak eerst foto's nam, die kwadrateerde en aan de hand van dat hulpmiddel zijn schilderijen maakte. Daarbij gebruikte hij ook wel eens foto's van Witsen.

Omdat de foto's van Witsen nog verregaand onbekend waren wist men niet dat Witsen hetzelfde deed. Als voorbeeld hierbij de foto van de schilder Marius Bauer en de foto van de halfaffe staat van zijn portret van Bauer met zwart potlood, nrs. 13 en 14.

13

14

Vervalsingen

Een hoofdstuk apart zijn de vervalsingen van bepaalde foto's. Jeanne Kloos-Reyneke van Stuwe had daar een handje van. De foto's die onder haar verantwoording gepubliceerd zijn, bijvoorbeeld in het Rouw-Nummer van De Nieuwe Gids (mei 1938) bij het overlijden van Kloos, of in haar mallotig boek *Het menschelijke Beeld van Willem Kloos*, daar is in alle gevallen iets mee aan de hand. Dat ze aan verkeerde, of zelfs aan niet bestaande fotografen worden toegeschreven is nog het minste. De neiging om foto's wat interessanter te maken door ze een paar jaren eerder te dateren, of, juiste andersom, teneinde een nog normaal ogende Kloos in 1894 of 1895 te produceren, past geheel in haar politiek. Dat gezeur over delirium en krankzinnigengesticht, dat is maar gemeen geroddel: kijk maar hoe fris hij er toen uitzag. Overigens verdient de wijze waarop ze manipuleerde bewondering. Onder foto nr. 15 staat niet simpel 'in 1894', dan zou de vraag opkomen: 'hoe weet ze dat?', maar 'Willem Kloos in den tijd, toen hij met Hein Boeken samenwoonde te Sloterdijk.' Blijkbaar is ze goed ingelicht. Maar er vallen drie dingen op te merken.

Ten eerste kijkt Kloos wel heel melancholisch, en dus is de foto goed gekozen om een beeld te geven van de zwaar zieke Kloos uit '94, al dateert deze foto van twee jaren eerder, omstreeks mei 1892. Ten tweede woonde Kloos in Sloterdijk samen met Pet Tideman, en na hooglopende ruzie met deze trok hij in bij een broer van Hein, de kunstschilder Dirk Boeken. De één mocht zich niet langer in Jeannes gunst verheugen en de ander was niet belangrijk genoeg. Het doet er natuurlijk niet toe, want de foto werd helemaal niet te Sloterdijk genomen, maar gewoon in het atelier van Witsen. Ten derde, en bovenal, wat heeft Jeanne, met hulp van de Haagse fotograaf H.C. den Drijver, Kloos opgeknapt! Op haar exemplaar is de vlek op de glasplaat natuurlijk weggewerkt, dat is vergeeflijk, maar ook de nicotinevlekken en streepjes op de lippen zijn verdwenen, de deerlijk geschonden huid met de vele

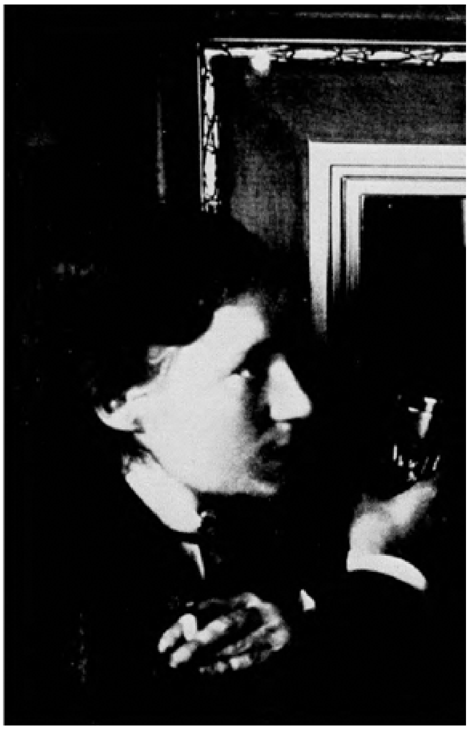
putjes is op haar afdruk gaaf, en het gerafelde versleten jasje lijkt schoon van de stomerij te komen.

Dit is geen uniek geval, en in mijn boek *Willem Witsen en zijn vriendenkring* ziet men enkele originelen en vervalsingen naast elkaar ter vergelijking. Het fraaiste voorbeeld geef ik hierbij. Het onderschrift luidt ‘In het atelier van Willem Witsen te Amsterdam ongeveer 1890.’ Toen had Witsen daar nog geen

atelier en fotografeerde hij nog niet, de foto is van twee jaren later. Ze is er één van een tweetal, waarvan de andere waarschijnlijk de bekendste foto van de Tachtigers is: Willem Kloos, Pet Tideman en Hein Boeken feestvierend in het atelier van Witsen en met de koppen door een schilderijlijst. Vergelijk echter de geteisterde kop van Kloos daar, en op de uit dezelfde tijd stammende foto 15 hier, met de geniale, schone jongeling op nr. 16. Een beetje bijwerken is dit niet meer, hier zorgden Jeanne en Den Drijver voor een totale gedaanteverwisseling! Overigens, met groot succes, want de foto duikt nog bij voortduring op in allerlei publikaties.

15

De sporen van deze vervalsing wiste ze uit, of althans, zo goed als. De oorspronkelijke foto ging bij deze operatie wel verloren, ze is in ieder geval nooit meer opgedoken. Maar Witsen maakte in het voorjaar van 1893, toen hij zijn atelier in Amsterdam verliet en in Ede ging wonen, twee merkwaardige foto's. Hij prikte de beste foto's die hij van Willem Kloos, en daarna van Hein Boeken, gemaakt had op een wand en fotografeerde deze beide tentoonstellingen. Helaas zijn beide foto's van te slechte kwaliteit om hier te reproduceren - men zie echter de poging daartoe in het boek over Witsen. Op die foto ziet men zowel de welbekende foto alsook een variant daarvan waar Tideman ons recht aanziet en Kloos voor zich uit staart. Van het linkergedeelte daarvan werd deze vervalsing gemaakt.



16

Pim Lukkenaer
In het voetspoor van Zola
Couperus als naturalist

Het Nederlandse naturalisme lijkt in de literatuurwetenschap wel eens het monopolie van Lodewijk van Deyssel. Deze voorman van de beweging van Tachtig heeft met zijn scherpe pen genoeg gedaan om veel aandacht voor zichzelf op te eisen ten koste van anderen. Toch is het de vraag, in hoeverre hijzelf als naturalist in de traditie van Zola kan worden beschouwd.

In de schaduw van Van Deyssel is Zola, en waar deze werkelijk voor stond, uit de Nederlandse discussie verdwenen. De man die de theorie van het Franse naturalisme in ons land heeft geïntroduceerd, Frans Netscher, is het mikpunt geweest van een van Van Deyssels scheldkritieken. Die kritiek heeft, al was Netscher zelf er gezien zijn uitlatingen tegenover d'Oliveira niet zo van ondersteboven, diens image blijvend aangetast. Toch is de genoemde theoretische bijdrage interessant, niet het minst door de invloed ervan op zijn vriend Couperus.

Louis Couperus geldt algemeen als de schrijver van het noodlot. De begrippen noodlot en determinisme worden klakkeloos door elkaar gebruikt. Zelfs de predestinatieleer wordt soms met noodlot en determinisme op één hoop gegooid. Om deze begripsverwarring te gaan kijken waar het Franse naturalisme voor stond. Was Couperus naturalist? Heeft hij gewerkt in het voetspoor van Zola?

1.

In *Le Roman experimental* (Paris 1880[4]) pleit Zola (o.c.p.1) voor 'une littérature determinée par la science'. Immers, 'le retour à la nature' in de negentiende eeuw 'pousse peu à peu toutes les manifestations de l'intelligence humaine dans une même voie scientifique'. Die weg is de experimentele methode, die eerst in chemie en fysica op dode dingen is toegepast, en onlangs door de medicus Claude Bernard op levende organismen. Zola wil laten zien dat het toepassen van die methode ook zal leiden tot kennis van (o.c.p.2) 'la vie passionnelle et intellectuelle' van de mens.

Dode lichamen bevinden zich, aldus Zola, Bernard samenvattend, in (p. 3) een 'milieu extérieur'; de elementen van de hogere, levende organismen 'baignent dans un milieu intérieur et perfectionné', dat echter net als het buitenmilieu is 'doué de propriétés physico-chémiques constantes'. Daarom heerst in de bestaansvoorwaarden van alle natuurlijke fenomenen, de dode en de levende, hetzelfde 'déterminisme absolu'. Determinisme is bij Bernard 'la cause qui détermine l'apparition des phénomènes', zijnde niets anders dan 'la condition physique et matérielle de l'existence ou de la manifestation des phénomènes'.

Doel van de experimentele methode is: 'trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou autrement dit, à déterminer les conditions nécessaires à la manifestation de ce phénomène'.

De experimentele wetenschap staat (p. 5) hoger dan observatiewetenschappen als de astronomie. De chemie bijvoorbeeld *verandert de natuur* die zij bestudeert, terwijl de astronoom de sterren niet in andere omstandigheden brengt.

Waartoe dient het experiment? (p. 6) 'Pour contrôler ou vérifier la valeur d'une idée expérimentele'.

Waartoe dient het experiment? (p. 6) 'Pour contrôler ou vérifier la valeur d'une idée experimentele'.

Het experiment is ingebed tussen twee fasen van exacte, onbevooroordeelde observatie. De observator 'doit être le photographe des phénomènes; son observation doit représenter exactement la nature'... 'Mais une fois le fait constaté et le phénomène bien observé, l'idée arrive, le raisonnement intervient, et l'expérimentateur apparaît pour interpréter le phénomène'. Deze werkt op grond van 'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée, des phénomènes observés'... Het experiment, vervolgens, 'serve de controle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue'.

Couperus in 1890.

Resultaat van het experiment is een geprovoceerde observatie. De experimentator moet vervolgens weer veranderen in een observator. Daarna pas gaat zijn geest 'raisonner, comparer et juger si l'hypothèse expérimentele est vérifiée ou infirmée par ces mêmes résultats'.

En nu de roman. Ook de auteur bestaat volgens Zola uit een observator en een experimentator. Eerst geeft de observator in hem de feiten zoals hij ze heeft geobserveerd, bepaalt hij het vertrekpunt en 'établit le terrein solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes'. Vervolgens onderneemt hij als experimentator het experiment; hij 'fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude'.

Zo'n roman-experiment houdt in: de auteur brengt zijn figuur in een aantal situaties, 'dans des conditions dont il reste le maître'. De experimentele roman is het proces-verbaal van het experiment, door de romancier herhaald onder de ogen van het publiek.

Hoe achterhaal je de noodzakelijke relatie, die bestaat tussen daden en hun oorzaak? Bij je eigen gedrag, aldus Zola (p. 9), weet je je beweegredenen, bij dat van anderen niet. Daar moet je die door interpretatie destilleren uit de bewegingen die je ziet en de woorden die je hoort. Ook kun je (p. 10) de ene daad door de andere controleren.

Volgens Bernard (p. 11) is het criterium om tot absolute zekerheid te komen 'le déterminisme des phénomènes'. Dit wetenschappelijk opzoeken van de onmiddellijke oorzaak van een fenomeen staat (p. 12) lijnrecht tegenover wat de scholastici, de systematici en de theoretici van het ideaal doen, en ook (p. 14) recht tegenover het irrationele en het bovennatuurlijke.

Het is (p. 15-17) te vroeg om nu al de wetten van de gedachten en de passies te formuleren (zoals sinds eind 18de eeuw de wetten van de dode materie zijn geformuleerd, wat sinds kort gebeurt met de wetten van de levende materie). In de toekomst zal dit echter zeker gebeuren. Wel wordt (p. 18) al verondersteld, dat de *erfelijkheid* en het *milieu* grote invloed hebben op de 'manifestations intellectuelles et passionnelles'. Het zou hem in het bestek van dit artikel te ver voeren, daar Darwin bij te halen, wat eigenlijk zou moeten. Als algemene ideeën om de naturalistische schrijvers te leiden is het voorlopig genoeg te onderscheiden (p. 19-20): erfelijkheid en milieu, waarbij hij twee milieus noemt: dat binnen en dat buiten het individuele organisme. Wat het tweede betreft: de mens is niet alleen, leeft in een maatschappij, een sociaal milieu, dat 'voor ons romanciers' voortdurend de verschijnselen verandert. Overigens wijst Zola hier ook op de wisselwerking tussen het individu en zijn sociale omgeving: 'l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours'.

Met behulp van de experimentele methode kan men (p. 21) de huidige grens van de kennis verleggen door eerst naar de 'cause prochaine' te vragen en zo langzaam het onbekende te veroveren. Men moet zich niet verliezen in filosofische speculaties en idealistische hypothesen.

Doel van de methode is (p. 22) 'd'étudier les phénomènes pour s'en rendre maître'... 'prévoir et diriger les phénomènes'; kortom (p. 23): 'se rendre maître de la vie pour la diriger'... Men moet eerst in het waarom van de dingen doordringen, voor men er boven kan komen te staan en ze kan reduceren tot de staat van gehoorzame radertjes.

De activiteiten van de naturalistische romanschrijvers zijn niet waardevrij (p. 24): zij zijn experimenterende moralisten, die in hun experimenten laten zien hoe een passie zich in een sociaal milieu gedraagt. Als we het mechanisme van deze passie hebben achterhaald, kunnen we haar behandelen en reduceren, op zijn minst zo onschadelijk mogelijk maken. Wie de wetten kent kan de beste sociale toestand bereiken door op de individuen en de milieus in te werken. Dit noemt Zola praktische sociologie, een bijdrage tot de politieke en economische wetenschap. De mens moet worden: 'maître du bien et du mal' om de problemen die het socialisme in de weg staan op te lossen en de criminaliteit tegen te gaan.

Zola spreekt zich uit tegen 'idealistische' schrijvers, die hun werken baseren op het bovennatuurlijke en irrationele, die dus 'admettent en un mot des forces mystérieuses, en dehors du déterminisme des phénomènes'. Zij blijven in religieuze en filosofische vooroordelen steken, vinden het onbekende mooier en edeler dan het bekende.

Zowel individuele als sociale organismen kunnen (p. 26-27) door een simpele oorzaak worden vernietigd. Die eerste, simpele oorzaak moet worden opgespoord. Als die genezen zou kunnen worden of onschadelijk gemaakt, zou het hele organisme gered zijn via herstel van het evenwicht: 'on rétablit l'équilibre'.

Nu komt Zola (p. 27-28) 'au gros reproche dont on croit accabler les romanciers naturalistes en les traitant de fatalistes'... 'Nous ne sommes pas fatalistes, nous sommes déterministes, ce qui n'est point la même chose'. Op determinisme kan men inwerken, op fatalisme niet: 'par cela que nous agissons sur lui, le déterminisme diffère du fatalisme sur lequel on ne saurait agir'.

De taak van de romanciers is (p. 29), het publiek te laten zien hoe het mechanisme werkt. De maatschappij kan vervolgens zelf bepalen of ze het aangetoonde mechanisme wil laten voortbestaan of niet. Dit zal afhangen van het antwoord op de vraag of het mechanisme resulteert in iets nuttigs of iets gevaarlijks. De wetgevers moeten de door de romancier aangereikte kennis maar toepassen.

Ik vat samen:

a. Het is Zola's overtuiging, dat de 19e eeuwse 'terugkeer naar de natuur' alle manifestaties van de menselijke intelligentie dezelfde natuurwetenschappelijke weg opdrijft. Die weg is de experimentele methode. Daarbij worden eerst verschijnselen onbevooroordeeld waargenomen; dan wordt er een voorlopige, min of meer waarschijnlijk geachte interpretatie van die verschijnselen opgesteld; het experiment levert vervolgens door de mens geprovoceerde, herhaalbare verschijnselen op, die, eveneens onbevooroordeeld, worden waargenomen; tenslotte wordt rationeel beoordeeld of het experiment de hypothese bevestigde dan wel ontkrachtte.

Deze methode dient om te achterhalen hoe de verschijnselen *gedetermineerd* zijn, dat is: wat hun naaste oorzaak is.

b. Ook de naturalistische romancier moet beginnen met onbevooroordeeld feiten te observeren, als solide bodem waarop de personages zullen wandelen en de verschijnselen zich zullen ontwikkelen.

Doel van het experiment is hier, de relatie te achterhalen tussen een menselijke daad en zijn naaste oorzaak. Zelf handelend, zegt Zola, ken je je beweegredenen; daardoor ben je in staat, ook ten aanzien van de noodzakelijke relatie tussen oorzaak en daad bij anderen een hypothese op te stellen; dit doe je door hun bewegingen en woorden eerst voorlopig te interpreteren.

In het romanexperiment worden figuren in opeenvolgende omstandigheden geplaatst, die door de auteur worden beheerst; aan het resultaat van het experiment kan men vaststellen of de opeenvolging van de feiten aan de hypothese beantwoordt.

De naturalistische roman is het proces-verbaal van zo'n experiment, herhaald onder de ogen van de lezer.

Hoewel de wetten die het menselijk handelen determineren nog niet bekend zijn, wordt invloed verondersteld van de *erfelijkheid*, van het *milieu binnen het organisme*, en van het tussenmenselijke *sociale milieu*.

c. De methode die Zola voorstaat is, stapje voor stapje de grens van onze kennis te verleggen. Hij pleit tgen filosofische speculaties, tegen idealistische, bijvoorbeeld religieuze, hypotheses, en keert zich tegen 'idealistische' schrijvers, die hun werken baseren op het bovennatuurlijke en irrationele. Die blijven naar hij zegt in vooroordelen steken, en geven aan het onbekende de voorkeur boven het bekende.

Zola is, zoals hij uitdrukkelijk zegt, *geen fatalist, maar* het tegenovergestelde, *determinist*. Fatalisme leidt namelijk tot machteloosheid van de mens, het determinisme moet hem, via kennis van de naaste oorzaken - die *veranderbaar* zijn - juist invloed geven op eigen en anderer handelen.

d. De naturalistische auteur is een experimenterende moralist. Hij beoogt bij te dragen aan de beheersbaarheid van het individueel en sociaal menselijk handelen door de lezers, zonder schrijverscommentaar, de veranderbare oorzaken van sociaal schadelijk handelen te laten zien. Zola noemt dit het beoefenen van praktische sociologie om de misdaad te overwinnen en het socialisme mogelijk te maken.

Madame Bovary als 'schoolvoorbeeld'

In *Les Romanciers naturalistes* (Paris, 1881[2]) geeft Zola drie kenmerken van de naturalistische roman, aan de hand van het volgens hem typisch voorbeeld *Madame Bovary*. Het zijn (o.c.p.127 e.v.):

a. 'La réproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque' (dit laatste woord betekent volgens Littré uit 1889 'romanachtig'). *Madame Bovary* is 'de la vie exacte donnée dans un cadre admirable de facture'. Men vindt er geen 'invention extraordinaire', geen 'intrigue', hoe simpel ook, geen verrassing;

b. ‘Le romancier tue le héros’ - hij wijst overmatige vergrotingen van de personages af, biedt de middelmaat van het leven;

c. ‘Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame’... ‘On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. C'est même cet apparent [= schijnbare: Littré 1889] désintéressement qui est le trait le plus distinctif. On chercherait en vain une conclusion, une moralité, une leçon quelconque tirée des faits’... ‘L'auteur n'est pas un moraliste, mais un anatomiste qui se contente de dire ce q'il trouve dans le cadavre humain. Les lecteurs concluront, s'ils le veulent, chercheront la vraie moralité, tâcheront de tirer une leçon du livre. Quant au romancier, il () pense () que son jugement atténuerait la hautaine leçon des faits. [hautaine: ‘Qui s'élève haut par sa fierté et sa magnanimité; Littré 1889; dus zonder negatieve connotatie].

De lezer herkent hierin Zola's standpunten uit *Le roman expé-*

rimental, een belangrijk verschil moet worden geanalyseerd. Eerst de overeenkomsten. Weer de stelling, dat ‘echt leven’ door de romancier moet worden gevat in een fictief kader, een kader dat hij construeert en in de hand houdt (Flaubert deed dit volgens Zola in *Madame Bovary* ‘bewonderenswaardig’). Dat kader is de experimentele situatie. Daarin zijn alle onzekerheden uitgeschakeld zodat het resultaat van het experiment betrouwbaar kan zijn en door herhaling kan worden getoetst. Hierbij kunnen verschijnselen, die zich in het aldus ingekaderde ‘echte leven’ voordoen, al dan niet dwingend worden gerelateerd aan hun - immers gekende - onmiddellijke oorzaak, die is: het sociale dan wel binnenpsychische milieu. Al dan niet; volgens Zola is de uitkomst van het experiment ook in het geval van de romanschrijver tevoren onbekend, moet het eerst door onpartijdige observatie worden vastgesteld en pas daarna rationeel met de voorlopige vooronderstelling, de hypothetische interpretatie van eerder waargenomen feiten, worden geconfronteerd.

Daarbij moet in de naturalistische roman worden afgezien van romanachtige elementen als ‘buitengewone bedenksels’, zelfs de simpelste intrige, en alle verrassingen. Dat alles zou het karaktervan ‘echt leven’ (mogelijkheid, waarschijnlijkheid buiten de roman) aantasten.

Geen opgeblazen ‘helden’, maar gewone mensen moet de naturalistische roman beschrijven.

De naturalistische romancier *doet alsof* hij geheel en al verdwijnt achter de handeling die hij vertelt. Men hoort hem niet gevoelsmatig meeleven met zijn personages, en hij spreekt geen oordeel uit over hun daden. Deze, naar Zola zelf zegt *schijnbare*, ongeïnteresseerdheid is het belangrijkste kenmerk van dit soort romans.

Dan volgt er een op zijn minst schijnbare tegenstelling met de eerdere theorie: ‘L'auteur n'est pas un moraliste’. In *Le roman expérimental* had Zola immers juist geschreven, dat de naturalistische romanschrijver een experimenterende moralist was. Volgens mij valt deze tegenspraak als volgt op te lossen. Ook uit de nieuwe tekst blijken de moralistische bedoelingen van de auteur. *In* zijn roman echter, zijn het proces-verbaal van het *onder de ogen van de lezer herhaalde* experiment, houdt hij om tactische redenen de conclusies, waartoe hij wel degelijk is gekomen toen hij het experiment voor het eerst uitvoerde, voor zich. ‘Affecte’ en ‘apparent’ wijzen in die richting. Niet de subjectieve overtuiging van de auteur, de *feiten* moeten de lezer overtuigen.

2.

In het eerste gedeelte van deze studie over Couperus en het naturalisme heb ik de naturalistische principes van Zola beschreven, zoals hij die heeft geformuleerd in *Le Roman expérimental* en *Les Romanciers naturalistes*. Zelf bevooroordeeld door Nederlandse publicaties over dit onderwerp en daardoor tot mijn verrassing, ontdekte ik: dat de naturalistische schrijver op wetenschappelijke wijze de relatie wil achterhalen tussen een daad en zijn naaste oorzaak; dat Zola heel relativerend schrijft over invloed, die ‘verondersteld’ wordt van erfelijkheid en milieu; dat hij bij dit laatste een tweedeling maakt van binnenmenselijk milieu en sociaal milieu; dat determinisme het tegenovergestelde is van fatalisme; en tenslotte dat de naturalistische auteur een experimenterende moralist is, er op uit om, zonder

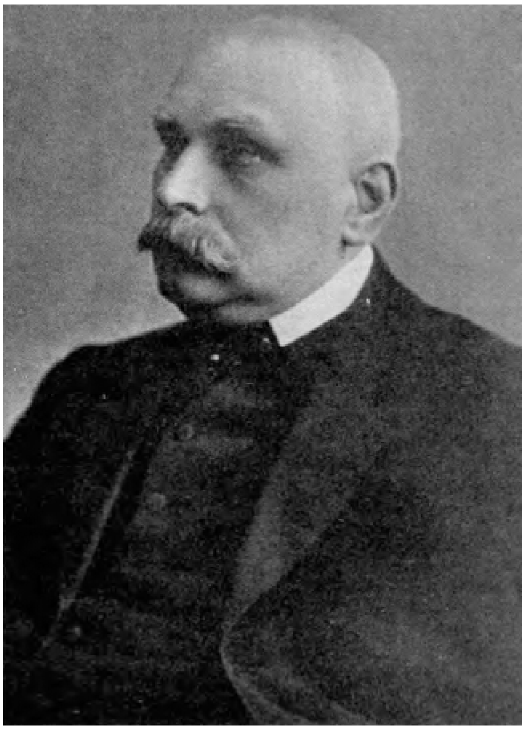
schrijverscommentaar, zijn lezers de veranderbare oorzaken van sociaal schadelijk handelen te laten zien; dat dit zijn bijdrage is om het socialisme mogelijk te maken.

Jan ten Brink heeft enthousiast over Zola geschreven, zijn leerling Netscher heeft in Nederland Zola's principes gepropageerd. Daarover gaat deze paragraaf. De vraag of Couperus, Netschers vriend en eveneens leerling van Ten Brink, als een naturalistisch schrijver kan worden beschouwd, zal onder 3 aan de orde komen.

Frans Netscher publiceerde in 1885 *Wat wil het naturalisme* (in het tijdschrift Nederland, het eerste gedeelte op p. 433 e.v. van deel II, het tweede op p.63 e.v. van deel III).

Netschers studie is zeker niet alleen een weergave van wat hij bij Zola had gelezen. Al bevat zij onder meer die weergave, Netscher vergelijkt ook de Nederlandse met de Franse situatie en hij deed dat kort vóór De Nieuwe Gids begon te verschijnen.

Zola's werk, zo begint hij, is door een deel van het Nederlandse publiek als ‘onzedelijk’ veroordeeld. Anderen echter hebben vooral bezwaar (p. 434) tegen ‘het beginsel dezer letterkundige richting. Zij leggen het meeste gewicht op het zoeken naar waarheid, hetwelk zich de Naturalisten ten doel hebben gesteld, en zouden de romans liever wenschen te beschouwen als zoo vele vormen, waarin zich een stichtend ideaal hult, dat etherische gedachten opwekt en hen, dweepend, in een zevenden hemel doet leven. Het Naturalisme bestempelen zij met den naam van Realisme, hetgeen voor hen zoo veel wil zeggen als: eene letterkunde, wier streven is een zoeken naar waarheid en een photographiesch weêrgeven der natuur’... ‘Hun is het onbekend welke middelen de Naturalisten aanwenden ter bereiking van hun doel: in hunneschatting zijn het eenvoudig letterkundigen, die slechts de natuur een weinig nauwkeuriger dan hunne kunstbroeders beschouwen, en door het te ver drijven van hun beginsel menigmaal tot onreine, afstotende beschrijvingen en toestanden vervallen. Ook *Professor ter Brink* () voegt () zich bij hen, die het Naturalisme niet erkennen als de letterkundig-wetenschappelijke strooming der XIXe eeuw’...



Frans Netscher.

Eind achttiende eeuw heeft er volgens Netscher buiten en in de letterkunde een terugkeer naar de natuur plaats. De wetenschap heeft zich daarbij bevrijd van (p.

440) ‘de fantasie der kunsten’. Deze ontwikkeling ‘zette zich ook weldra over de kunsten voort en de proefondervindelijke roman werd geboren. Weldra werden in de geschiedenis en de critiek de oude regels der scholastiek vervangen door de waarneming der feiten en de ontleding der omgeving. Ook in zuiver letterkundige werken hernam de natuur hare rechten’ (hij noemt Rousseau en Diderot). Op p. 441 vervolgt hij: ‘het Naturalisme in de letterkunde is ook de terugkeer tot de natuur en den mensch, hunne rechtstreeksche waarneming, hunne nauwkeurige ontleding en de schildering hunner waarachtige vormen en kleuren’... ‘Dus geen abstracte personen meer in de boeken, geene leugenachtige verzinsels, geen absolutisme, maar ware menschen, de ware geschiedenis van hunnen levensloop, het relative van het dagelijksche leven. Men moest () de bronnenstudiën weder opvatten, de grondbeginselen van het bestaan op nieuw verklaren, eer men tot het stellen van regels en wetten

mocht overgaan, of, zooals de idealisten, zich kon vermijden in het samenlijmen der zoogenaamde typen; de schrijvers moesten, voor de kennis hunner personen, zooveel mogelijk mensch kundige gegevens verzamelen, ze rangschikken naar hunne logische volgorde en er een getrouw proces-verbaal van opmaken. In deze leerwijze schuilt het Naturalisme; zij dagteekent van het einde der vorige eeuw'.

Netscher stelt, dat het Naturalisme in Frankrijk pas laat aandacht heeft gekregen: 'de jaren 1810-1830 zijn zoo geheimzinnig van hun echten zoon: het Naturalisme, bevallen, zij hebben hun zwangerschap met een dergelijke vrouwelijke schuchterheid verborgen, dat het reeds tot een bloeyend jongeling was opgegroeid, voor dat men zich eigenlijk met hem ging bezig houden'. De reden daarvan was, dat (p. 442) 'Het bastaardkind der romantiek' () voor zich alle levenssappen uit de borsten der Omwenteling [had] gezogen'.

Dit was overigens begrijpelijk: 'de dichters en romanschrijvers () werden [door de Franse revolutie] idealistische oproerlingen, die het classicisme omverhaalden; zij werden de Jacobijnen der hartstocht, der kleur en der verbeeldingskracht. En als terugslag op de gruwelen der Revolutie, verloren zij zich in de onbereikbare droomen van het ideaal' (als verdienste van de Franse Romantiek noemt Netscher 'het hernieuwen der taal'). Na de Romantiek echter zegeviert, met Balzac, Stendhal, Flaubert, de gebroeders De Goncourt en Zola, het naturalisme in de roman, met Sainte-Beuve en Taine in de kritiek.

Als hedendaagse naturalistische schrijvers noemt Netscher onder meer:
- Zola, Maupassant, Huysmans en Bourget in Frankrijk;
- Gogol, Tolstoï, Toergenjew en Dostojewski in Rusland;
- Roodenbach, Verhaeren en Knopff in België;
- George Moore in Engeland;
- Peres Galdos in Spanje;
- Verga in Italië, en
- 'Professor ten Brink, A. Cooplandt en Louis van Deyssel' in Nederland.

Na vervolgens Zola's principes te hebben weergegeven, demonstreert Netscher de praktische uitwerking daarvan aan 'Therèse Raquin, een zijner zwakste werken, maar waarin het squelet der proefondervindelijke leerwijze het duidelijkst te bestudeeren valt'.

Op p. 450 wijst Netscher de naturalistische schrijver-onderzoeker op Herbert Spencers *Principles of Psychology* (2 dln., 1870-1872), een feit dat verderop in deze studie nuttig zal blijken bij de identificatie van een fictieve figuur.

Op p. 455 schrijft hij over 'Het doel voor den proefondervindelijken roman'. Dit is, net als bij de andere 'wetenschappelijke vakken': 'prévoir et diriger les phénomènes. Onder deze "phénomènes" heeft men te verstaan de psychologiesche verschijnselen uit het menschelijke leven, en, in meer uitgebreiden zin, de sociale verschijnselen in de verschillende maatschappijen, dewijl dezen de som der individueele, zielkundige verschijnselen zijn. Het geheele veld, waarover het Naturalisme, met behulp van het determinisme, zijne psychologiesche onderzoekingstochten kan uitvoeren, moet in drie onderdeelen gesplitst worden, in: het individu, het huisgezin en de staat;'...

Praktisch nut van het onderzoek is, citeert hij op p. 457 Zola: 'se rendre maître de la vie pour la diriger'. Immers: 'Heeft men eenmaal eene genoegzame kennis van ons psychologiesch bestaan verkregen, heeft men eindelijk door zoeken en studeeren eenige van zijne wetten kunnen ontdekken, dan zal het niet moeilijk vallen, door onzen persoonlijke wil, met behulp van het determinisme, aan eenig zielkundig verschijnsel die veranderingen aan te brengen welke de natuurwetten toelaten'... 'Het goede en slechte door-en-door te kennen om het in de richting te

leiden, welke voor eenig praktisch doel wenschelijk is, staat ongeveer gelijk met het leven zoo te wijzigen en te vormen, dat het slechte er tot een toestand van onschadelijkheid in gebracht wordt'.

Op p. 458 stelt Netscher: 'Indien wij () op den naam van zielkundige geneesheren aanspraak zouden mogen maken, dan moeten wij de idealisten of vitalisten als onze ergste vijanden beschouwen. Zij zijn het, die ons het voortgaan bemoeilijken door te trachten allerlei onjuiste veronderstellingen en onlogische redeneeringen bij het lichtgeloovige publiek ingang te doen vinden'... 'Een idealist, een vitalist en anderen nemen de een of andere nog niet bekende natuurkracht in hun wijsgeerig stelsel op, met wier hulp zij allen moeilijke vraagstukken eene oplossing meenen te kunnen schenken. Zij nemen eene levenskracht, eene metaphysiesche kracht, of hoe zij ook heeten moge, in den arm'... De idealist 'gaat van het onbekende naar het bekende', de naturalist 'van het bekende naar het onbekende'...

Op p. 461 zegt Netscher nog, dat het naturalisme als 'praktische sociologie' de taak van staatkunde en economie helpt verlichten.

In het tweede deel van zijn studie zegt Netscher (p. 82) over de Franse naturalisten, dat hun taalgebruik een harmonische vermenging is van de taal van enerzijds Hugo en Stendhal, aan de andere kant Claude Bernard, Darwin en Herbert Spencer. De Hollandse naturalisten missen hun Hugo, hun Stendhal en hun Bernard (p. 83): 'Bij ons is () noch in 1830, noch na dien datum ooit sprake geweest van een dergelijke taal-revolutie'. De Nederlandse romantici Beets, Van Lennep en Bosboom-Toussaint hebben het Hollands niet verfraaid en verbeterd, maar verfranst (N. wijst erop, dat de eerste drukken van de *Camera obscura* 'krioelden van gallicismen'). Netscher keert zich tegen schrijvers als Van Lennep, Vosmaer, Gerard Keller, Van Maurik en Melatti van Java, met hun 'gemeenplaatsen, afgebruikte beeldspraken, kinderachtige vergelijkingen, landschaps-schilderijen, die om mislukte oliographieën doen denken, en karakterlooze persoons-aanduidingen'. Zijn voorkeur gaat uit naar: Hooft, Vondel, Breêrô, Geel, Bakhuizen, Potgieter en Veegens. De 19de eeuwers onder hen missen echter wel 'oorspronkelijkheid, vindingrijkheid en buigingskracht'. Volgens N. is de schilderkunst, met Israëls, Maris en Mesdag, de literatuur (Swart, Wallis, Terburch) vooruit.

Ook Netscher tenslotte wijst op de overbodigheid van expliciet moraliseren (p. 89): De lezers moeten zelf de leering, welke uit eene aaneenschakeling van feiten spreekt, weten te putten'.

Ik vat samen:

Netscher stelt tegenover romans die een stichtend ideaal belichamen en hun lezers van de werkelijkheid vervreemden de naturalistische romans, waarin naar waarheid wordt gezocht. Middel om achter die waarheid te komen is de experimentele methode zoals door Zola omschreven.

Ten onrechte worden de naturalisten in de Nederlandse kritiek afgeschilderd als schrijvers die de realiteit, het afstotelijke incluis, slechts fotografisch spiegelen.

Het naturalisme werkt in eerste instantie inductief, gaat terug naar de bronnen van onze kennis van de mens, neemt hem rechtstreeks waar, ontleedt hem nauwkeurig en schildert hem waarachtig. Het verzamelen, logisch rangschikken en getrouw weergeven van zoveel mogelijk menskundige gegevens is voorwaarde voor het opstellen van wetten en regels. In naturalistische romans vindt men echte mensen en de ware geschiedenis van hun levensloop, geen abstracte personages, evenmin de samengelijmde typen van de idealisten, geen leugenachtige verzinsels; geen scholastiek, maar waarneming der feiten van het dagelijks leven en ontleding der omgeving. De grootste vijanden van de naturalist zijn idealisten en vitalisten, die niet, met behulp van het determinisme voorzichtig voortschrijdend van het bekende naar het onbekende, de wetten van het psychologisch bestaan proberen te achterhalen, maar allerlei onjuiste vooronderstellingen en onlogische redeneringen

bij het publiek introduceren. Die vitalisten en idealisten nemen een levenskracht of een metafysische kracht in de arm, een nog onbekende natuurkracht, waarmee ze alle mogelijke problemen denken te kunnen oplossen.

Netscher vindt de oorsprong van het literaire naturalisme bij Rousseau en Diderot, die eind achttiende eeuw in het voetspoor van de exacte wetenschap terugkeerden naar de natuur. Voor hem is de Franse romantiek een intermezzo geweest, tegelijk de verborgen zwangerschap van het naturalisme. Na de romantiek (1810-1830) overwint in Frankrijk dat naturalisme met Balzac, Stendhal, Flaubert, de Goncourts, Zola, Sainte-Beuve en Taine.

Wel had de Franse romantiek overigens twee verdiensten: het omverhalen van het classicisme en de ontwikkeling van de taal. In Nederland is de literaire taal niet door de romantiek gezuiverd. Als voorbeelden van goed taalgebruik beveelt hij

vooral zeventiende eeuwse auteurs aan: Hooft, Vondel, Bredero. De negentiende eeuwers die hij noemt, Geel, Bakhuizen, Potgieter en Veegens, hanteren hun taal volgens hem weinig oorspronkelijk, vindingrijk en soepel.

Opmerkelijk is, dat Netscher ook de grote Russische schrijvers tot het naturalisme rekent.

Wat het doel van het naturalisme betreft stemt Netscher geheel overeen met Zola: kennis van het determinisme, van de onmiddellijke, wetmatige oorzaken van het menselijk handelen, moet het mogelijk maken dat handelen, voor zover maatschappelijk schadelijk, in positieve zin te veranderen. Expliciet moraliseren vindt ook hij binnen literatuur overbodig: de lezers moeten zelf uit de aangeboden feiten leren en indien gewenst tot ingrijpen overgaan.

Geen machteloosheid, geen onderwerping aan het lot, geen fatalisme predikt ook Netscher, maar het tegenovergestelde: onderzoek naar de natuurwetten om binnen de mogelijkheden het leven in eigen hand te nemen, te wijzigen en te vormen.

3.

In *Metamorfose* komt Netscher niet voor, Zola wel. Trouwens: Couperus evenmin als Netscher. Hoofdpersoon is wel een schrijver, Hugo Aylva, en hij heeft in het boek tijdelijk een vriend die net als hij gek is op het werk van Zola: Scheffer. Deze feiten alleen al geven mij de volgende uitspraak in: Couperus' essay-roman *Metamorfose* is een complex werk, geenszins louter ‘verhulde autobiografie’. Tot de thematiek behoren:

a. de vereniging van kunstenaar en gewoon mens in een en dezelfde persoon, de gespletenheid die dit meebrengt, het gevaar van krankzinnigheid;
b. het productieproces van kunst: de onvolkomen verwerkelijking van de levende, Platonische Idee, die de (passieve, ontvangende) kunstenaar wordt ingeblazen door Muzen - wezens wier gelijktijdige aardse verschijningsvormen het evenwicht van zijn gewoonmenselijkheid verstoren;
c. de hiërarchie van de kunsten, met als norm de mate van materialiteit: *schilderkunst* als laagste vorm: beeldende weergave van de realiteit, met behulp van de kleur; *taalkunst* als kunst van het gezuiverde woord (nu is deze kunst ziek); *beeldhouwkunst* als kunst van lijn en harmonie (deze, niet klei en steen, vormen hier de materie); *muziek* als hoogste kunst, van droom, van heiligheid;
d. het kunstwerk als boodschap in een communicatieproces - de oppervlakkigheid van de kritiek en het daardoor versterkte wanbegrip bij het publiek, bij de kunstenaar gevolgd door het verlangen naar het zuivere, niet-gerealiseerde kunstwerk;
e. de historische, politiek-sociale verantwoordelijkheid van de kunstenaar; anarchistische, christelijke en theosofische ideeën in verband daarmee; de vlucht van de kunstenaar voor die verantwoordelijkheid in het binnen zijn leven uiteindelijk gerealiseerde sprookje.

Al deze motieven in hun hechte samenhang vormen het essayistische in deze roman, die de ontwikkeling schetst van een Haagse schrijver, Hugo Aylva, tussen 1885 en 1897, van zijn twintigste tot zijn twee en dertigste jaar. Couperus heeft voor diens figuur en werk materiaal gebruikt uit zijn eigen leven, maar geenszins zichzelf geportretteerd, en evenmin zijn eigen werk tot februari 1897: dat ondergaat, van de gedichten via *Eline Vere, Noodlot* en *Extase* tot de Koningsromans, een zodanige

gedaanteverandering, dat de thema's en motieven van de binnenfictionele werken Mathilde, Schaakspel, Nirwana en Anarchisme geenszins gelijk zijn aan die van hun buitenfictionele voorgangers en aanleidingen. Hetzelfde geldt voor de fictieve Aylva in relatie tot de reële Couperus, zijn schepper.

Gelíjk zijn de boeken noch hun scheppers: vergelíjkbaar alleszins. Zoals het trouwens ook zinnig zou zijn, de binnenfictionele sprookjes in *Metamorfose* te vergelijken (overeenkomsten én verschillen te onderzoeken) met Couperus' eerstvolgende werken: *Psyche* (geschreven in 1897) en *Fidessa* (geschreven in 1898-1899); en evenzeer het in Italië spelende gedeelte van *Metamorfose* met Couperus' Italië- en emancipatieroman *Langs lijnen van geleidelijkheid* (geschreven in 1899).

Emile Zola (1840-1902).

Slechts onder voorbehoud en met de nodige omzichtigheid kunnen we uitspraken en figuren binnen *Metamorfose* op parallellen buiten de fictie kortsluiten. In eerste instantie is het volgende dan ook niet meer dan een onderzoek naar analogieën.

Twee gegevens die ik uit *Metamorfose* wil lichten zijn: de veranderende relatie van Hugo Aylva tot het werk van Zola, en in verband daarmee de figuur van Herman Scheffer, enige tijd vriend maar ook contrastfiguur van Aylva.

Eerst de opmerkingen over Zola en Scheffer. In het tweede hoofdstuk van het eerste Boek (V.W. III p. 11) komt Herman Scheffer bij Aylva de kamer binnen met de uitroep: ‘Ik heb Zola meegebracht’. Het blijken de romans *La Fortune des Rougon* en *La Curée*, ‘De eersten van de *Rougon-Macquart*...’ De verteller vervolgt: ‘Samen zouden zij lezen de cyclus van Zola. Een paar jaar geleden nog op de Hoge-Burgerschool en toen al vrienden samen, hadden zij alleen maar gesnuffeld in *Nana*, voor de vuiligheid, zoals zij, vroeger nog, vuile woorden zochten in hun dictionnaires. Het was toen in die jaren, dat men van Zola niets wist dan dat hij “vuil” was, en geschreven had *Nana* en dan nog enkele andere “vuile” boeken, in die zelfde manier. Dat was zo de vage legende, die bleef. Maar nu wisten zij beter...’ En, p. 13: ‘Die avond na den eten begonnen zij Zola. De poorten van een nieuwe kunst gingen wijd voor hen open. Om beurten () lazen zij met wijding en heel plechtig, met enthousiasme en de dankbaarheid van hun jeugd. Zij zouden dikwijls later denken

aan die avond van revelatie, toen de nieuwe visies voor hen openweken... Zij lazen in een koorts, met brandende slapen, met gloeiende ogen. God, wat was dat mooi, goed en waar! Om ook eens zo te doen, om ook nog eens zo alvolmaakte kunst te geven!'... 'Aylva zou maken een serie van historische gedichten; Scheffer een cyclus van sociologische romans...' Als voorbereiding wijdt Scheffer zich 'een jaar lang nauwgezet aan Herbert Spencer, met veel methoden' (p. 22). In H. VI (p. 25) wordt deze scène vervolgd: 'Zij lazen nu samen Zola, in hun kamers, in de Bosjes, in de duinen. Zola was hun de immense openbaring, van groot en gezond levensinzicht, van het leven te móeten zien, zoals het was. Er tussen door

lazen zij Balzac, Flaubert, Goncourt, de jongere Franse naturalisten. Scheffer, die geregeld artikelen schreef voor couranten, tijdschriften, vertaalde fragmenten uit Zola, schreef geduchte artikels, die opzien baarden; zijn naam kreeg een klank van noest omver-smijter. Het was even vóór het doen van “De Nieuwe Gids”, en toen deze zich in zijn vitale brutaliteit openbaarde, sloot Scheffer zich volgaarne aan’.

Op pagina 38, in het negende hoofdstuk, is Aylva op Scheffer afgeknapt: ‘Aylva keurde af Scheffers nieuwste manier van schrijven: in zijn naturalistische schetsen vond hij veel goede wil, maar weinig macht, en kleinheid van doen en inzicht. In zijn kritieken had Scheffer te slaafs gevolgd Zola’.

In het laatste Boek van de roman, het eerste hoofdstuk, pakt Aylva met hulp van zijn vrouw Emilie zijn boeken uit (p. 215): ‘Emilie knielde neer en begon de delen er uit [uit de kisten] te halen. “Vondel, die herinner ik me van je. Twaalf dikke delen van Van Lennep; Hooft, Zola, Potgieter, Flabert Hamerling, middelnederlandse ridderromans, alles maar door elkaar”.’ In het vijfde hoofdstuk van het eerste boek zijn een aantal van deze namen ook al genoemd (p. 23): ‘Vondel hield hem hoog geboeid om zijn machtige stroom van zangtaal: hij las álle zijn spelen en begreep niet dat Scheffer ze vervelend vond. Maar Hooft was hem nog menselijker, meer sympathiek aan hemzelve: nieuw en fijn en elegant. Potgieters *Florence* was jaren voor hem het schoonste, wat er in Hollands kon geschreven worden’... ‘Toen boeiden hem Gautier, Leconte de Lisle, Hamerling vooral. “Ahasver in Rom”...’

Wat Zola betreft tot slot (p. 217-218):

‘De hele gele stapel van Zola viel omver (...) Ze moeten ingebonden worden, zei Hugo. Ze hangen alle aan een draadje. Zola, dat is zo treurig, vind ik.

- Waarom?

- Een verlaten koning. Hij troont in eenzaamheid. Is dat niet navrant, groot te zijn, machtig, glorie te bezitten en alleen te zijn! En zelfs zo machtig te zijn, dat de wetten, die je als koning hebt vastgesteld, zelve je gaan overheersen, zoals het noodlot God..-.

- Hugo, je mag blijven sprookjes vertellen en peroreren, als je maar tegelijkertijd werkt. Hier zijn nog “Lourdes” en “Rome”...

- Vind je Zola niet treurig? Hij is zijn eigen formule niet meer meester, maar wordt door ze overheerst. En zijn techniek is sterker geworden dan hijzelf. In al zijn laatste werk is geen verrassing meer: je weet, als hij één woord zegt, de hele bladzij, en je weet uit een fraze het hele hoofdstuk. Ik heb “Rome” in Rome gelezen. De mensen noemen “Rome” een Baedeker. Dat is niet zo. Baedeker is praktisch en Zola's analyse van Romeinse glorie - het purper van Augustus- is geniaal. Ik heb “Rome” ademloos uitgelezen... en toch heeft het me vreselijk bedroefd, omdat ik ingezien heb al de weemoed, al de fatale nutteloosheid van aardse perfectie. Aardse perfectie is geen geluk, en als het een bereikt doel is, zoals bij Zola, is het een dood punt, waarop je eenzaam staat: een verlaten koning. Waarom zijn zijn eigen volgelingen hem afgevallen? Omdat zij zagen, dat hij volmaakt werd...

- En jij, val je hem dan ook niet af, nu je zegt, dat zijn formule en zijn techniek hem overheersen?

- Neen, ik val hem niet af. Ik schat hem het hoogst van allen en ik weet, dat wij allen een grote schuld aan hem hebben. Hij heeft voor ons de wereld geopend. Maar ik ben ouder geworden en ik kan, helaas, niet meer dwepen: niet meer met Potgieter en niet meer met Zola...

- Hier heb je Ibsen, Maeterlinck... Zet die op de volgende plank...

- Ja, ik kan niet meer dwepen’...

Ik vat samen: Als Aylva twintig is, opent het werk van Zola dat hij leest met Scheffer, de dwepende jongelui de poorten van een nieuwe kunst, die 'nieuwe visies' (= vergezichten?) doet openwijken, een alvolmaakte kunst, mooi, goed en waar; het is hun 'de immense openbaring, van groot en gezond levensinzicht, van het leven te móeten zien, zoals het was'.

Later, als Aylva zich al lang van de hem wezensvreemde Scheffer heeft verwijderd en zijn eigen weg is gegaan, valt hij Zolá geenszins af; zijn bewondering en liefde zijn gebleven: 'Ik schat hem het hoogst van allen en ik weet, dat wij allen een grote schuld aan hem hebben. Hij heeft voor ons de wereld geopend'. Maar, ouder geworden en niet langer dwepend, oordeelt hij:

1. dat Zola als schrijver van *Lourdes* en *Rome* a. door zijn formule, b. door zijn techniek wordt overheerst (als God door het noodlot); daardoor ontbreken in die boeken spanning en verrassing;
2. dat *Rome* overigens wordt miskend als men het een Baedeker noemt: het is een geniale analyse van Romeinse glorie;
3. dat aardse perfectie als bereikt doel een dood punt is, en dat Zola, die deze volmaaktheid heeft bereikt, een treurige figuur is geworden, een eenzame, door zijn eigen volgelingen afgevallen, verlaten koning.

Aylva is een product van Couperus' geest, een product met trekjes van zijn maker, maar in grote mate toch een metamorfose (een reeksvan metamorfoses zelfs) van diens buitenfictionele persoon. Hij heeft echter wel een vriend Scheffer, die als auteur van artikelen over Zola, als bestudeerder van Herbert Spencer en als schrijver van naturalistische schetsen op de buitenfictionele Netscher lijkt. Of Couperus Aylva's meningen over Zola deelt, en of Couperus in het voetspoor van Zola naturalistische romans heeft geschreven, kunnen we na het lezen van *Metamorfose* niet bewezen achten. Daarvoor zal Zola's theorie, en ook Netschers samenvatting ervan, direct met Couperus' romans moeten worden vergeleken. Van belang lijkt het mij in dit verband, aan die romans een aantal vragen te stellen:

1. Hangt Couperus binnen zijn romans het wetenschappelijk determinisme aan of is hij fatalist (*gelooft* hij in het noodlot)?
2. Is Couperus een moralist die zijn lezers zonder expliciet commentaar de veranderbare oorzaken van sociaal schadelijk handelen laat zien; bedrijft ook hij 'praktische sociologie' om de misdaad te overwinnen en het socialisme mogelijk te maken?
3. Onderscheidt Couperus in zijn romans twee milieus: het milieu binnen het organisme en het tussenmenselijke sociale milieu?
4. Staat hij als Zola relativerend tegenover 'veronderstelde' invloed van de erfelijkheid?
5. Schildert Couperus in zijn romans types, zoals de idealisten, of echte mensen in hun dagelijks bestaan?
6. Neemt Couperus een levenskracht of een metafysische kracht in de arm, een nog onbekende natuurkracht, als deus ex machina voor allerlei problemen?
7. Wie zijn stilistisch binnen de Nederlandse literatuur Couperus' voorbeelden?

Het stellen van deze vragen aan al Couperus' romans en verhalen is een uitgebreid karwei, waarmee een eerste begin nog nauwelijks is gemaakt. Hier wil ik over het noodlot bij Couperus slechts opmerken (het is mijn stelling, die ik meen te kunnen gaan bewijzen):

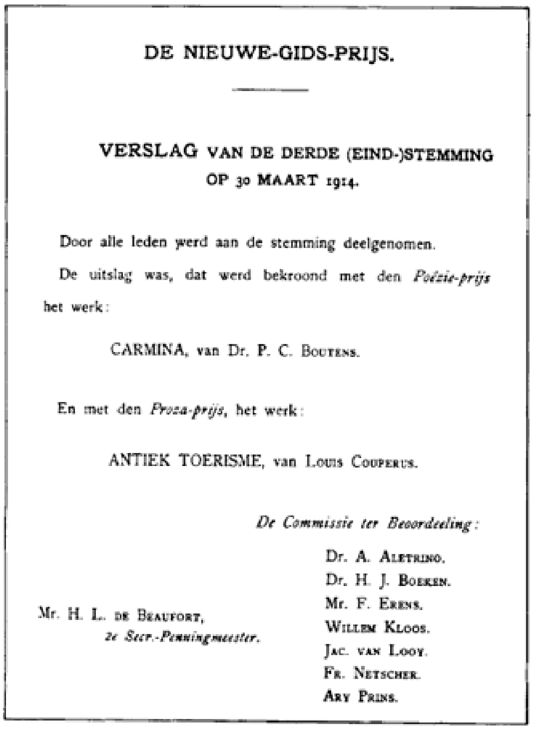
Couperus *gelooft* geenszins in een *boven-natuurlijk* noodlot, maar maakt zijn figuren tot negatieve helden, die verkeerd handelend zich als uitvlucht op het noodlot beroepen. Waar Couperus wèl in *gelooft* zijn de *natuurlijke* beperkingen, die van binnenuit en van buitenaf aan de menselijke vrijheid, de menselijke zelfbepaling zijn

gesteld. De *determinerende* functie van deze natuurlijke beperkingen 'onderzocht' hij als goed naturalist in zijn literaire 'experimenten'. Net als Zola heeft hij daarbij één doel: een betere beheersing van het menselijk leven - 'se rendre maitre de la vie pour la diriger'. Hij blijft daarmee levenslang discipel van de Franse meester, al gaat hij rhetorisch, esthetisch andere wegen.

Willem Timmermans
Louis Couperus en De Nieuwe Gids
Overzicht van een platonische relatie

Dat *De Nieuwe Gids* als medium van de vernieuwing in de Nederlandse literatuur aan het eind van de vorige eeuw een centrale rol vervuld heeft, mag bekend verondersteld worden. Niet de minsten onder de literatoren maakten deel uit van de redactie, wanneer tenminste Kloos niet alleen de scepter zwaaide. Ook voor schrijvers buiten de kring van redacteuren, medewerkers en verwante geesten bood het tijdschrift een referentiekader. De rol van De Nieuwe Gids in het werk van Couperus maakt dat onder meer duidelijk. *Metamorfoze*, Couperus' autobiografische roman over de ontwikkelingsgang van een schrijver, toont ons de verhouding van Couperus' alterego Hugo Aylva tot zijn literaire omgeving, waarin De Nieuwe Gids centraal staat. De literaire opvattingen van de Nieuwe Gidsers en hun invloed op Couperus' literaire ontwikkeling vormen een rode draad in deze roman.

Zijn poëzie werd unaniem verworpen door het Amsterdamse clubje, maar nà *Eline Vere* verdrongen de superlatieven elkaar in de besprekingen van zijn werk door Van Deyssel, maar vooral door Kloos. Alleen Van Eeden moest niet veel van Couperus hebben. Alle boeken van Couperus die in De Nieuwe Gids besproken werden, kregen een grondige en voornamelijk positieve kritiek. Sommige werken, die ter redactie waren ontvangen, werden wel gesignaleerd (*Babel, Over Lichtende Drempels* en de afzonderlijk verschenen delen van *De Boeken der Kleine Zielen*) maar kwamen niet, of pas bij een latere heruitgave ter sprake.


DE NIEUWE-GIDS-PRIJS.

VERSLAG VAN DE DERDE (EIND-)STEMMING OP 30 MAART 1914.

Door alle leden werd aan de stemming deelgenomen.

De uitslag was, dat werd bekroond met den *Poëzie-prijs* het werk:

CARMINA, van Dr. P. C. BOUTENS.

En met den *Proza-prijs*, het werk:

ANTIEK TOERISME, van LOUIS COUPERUS.

De Commissie ter Beoordeeling:

Dr. A. ALETRINO.
Dr. H. J. BOEKEN.
Mr. F. ERENS.
WILLEM KLOOS.
JAC. VAN LOOY.
FR. NETSCHER.
ARY PRINS.

Mr. H. L. DE BEAUFORT,
2e Secr.-Penningmeester.

DE NIEUWE-GIDS-PRIJS.

VERSLAG VAN DE DERDE (EIND-)STEMMING
OP 30 MAART 1914.

Door alle leden werd aan de stemming deelgenomen.

De uitslag was, dat werd bekroond met den *Poëzie-prijs* het werk:

CARMINA, van Dr. P.C. BOUTENS.

En met den *Proza-prijs*, het werk:

ANTIEK TOERISME, van LOUIS COUPERUS.

Mr. H.L. DE BEAUFORT,
2e Secr.-Penningmeester.
De Commissie ter Beoordeeling:
Dr. A. ALETRINO.
Dr. H.J. BOEKEN.
Mr. F. ERENS.
WILLEM KLOOS.
JAC. VAN LOOP.
FR. NETSCHER.
ARY PRINS.

In 1914 ontving Couperus De Nieuwe Gids-prijs voor *Antiek Toerisme*. Naast besprekingen van afzonderlijke werken, werden er - na zijn dood - diverse artikelen over Couperus in De Nieuwe Gids gepubliceerd, waaronder fragmenten uit de biografie die Van Booven schreef. Maar al tijdens Couperus' leven verscheen in het tijdschrift de studie van W.E.J. Kuiper over de oudheid in zijn werk.

Louis Couperus.

De enige directe bijdrage van Couperus aan De Nieuwe Gids betrof een gelegenheidsstukje ter ere van de zestigste verjaardag van Willem Kloos in 1919.

In 1923 werd Couperus gehuldigd voor zijn zestigste verjaardag met een gedicht van Hein Boeken, die kort daarop ook een vers bij het overlijden van de auteur moest schrijven. Kloos was verantwoordelijk voor een kort 'In memoriam'. Een warme liefdesrelatie is het nooit geworden, de verhouding tussen Couperus en De Nieuwe Gids, de afstand - niet alleen die tussen Den Haag en Amsterdam - bleef onoverbrugbaar.

Toch hebben de belangstelling en waardering die Couperus in De Nieuwe Gids ten deel vielen er mede voor gezorgd dat zijn reputatie tot op heden in stand is gebleven en dat zijn werk tot het belangrijkste gerekend wordt dat de decennia rond de eeuwwisseling hebben opgeleverd.

De Nieuwe Gids bij Couperus

In ten minste twee romans van Couperus figureert De Nieuwe Gids. In *Extaze* (1892) spreken de hoofdpersonen 'over een gedicht van Van Eeden, in de Nieuwe Gids'[1.], zonder nadere bijzonderheden te noemen. Het betreft waarschijnlijk het grote gedicht 'Ellen', door Van Eeden in het tijdschrift gepubli-

ceerd in afleveringen tussen 1889 en 1890. De ondertitel van 'Ellen' was: 'Een lied van de smart'. Van Eeden moet van *Extaze* niet veel hebben, zo deelt hij Van Deyssel, die erg getroffen is door het boek, mede. Hij ziet in de ondertitel van *Extaze*, 'Een boek van geluk' een pendant van zijn eigen werk.[2.]

Meer ruimte voor De Nieuwe Gids werd ingeruimd in *Metamorfoze* (1897). Al vrij in het begin[3.] wordt de lezer met het tijdschrift geconfronteerd, als Aylva (in wie Couperus te herkennen is) de oudere generatie schrijvers in bescherming neemt tegen de nieuwlichters uit Amsterdam en tegen Scheffer (voor wie Frans Netscher model stond: jeugdvriend van Couperus en medewerker van De Nieuwe Gids), zijn vriend. Hij memoreert de Julia-affaire, die hij beschouwt als teveel eer aan 'de ontoerekenbaarheid van de daagse kritiek'. De auteur van *Metamorfoze* veronderstelt kennelijk dat die geschiedenis algemeen bekend is, want hij verspilt geen woord aan de uitleg dat het een tekst betreft die door redactieleden van De Nieuwe Gids werd geschreven en onder pseudoniem gepubliceerd om de bevoegdheid van de critici op de proef te stellen.

De kritiek op zijn eigen dichtwerk had hem, Aylva, 'alleen aan de oppervlakte van zijne ijdelheid geschramd en dieper ging de wonde niet. Want al het jonge doen in Amsterdam, hoe ook belofte-vol, brutaal, zonder manieren, was hem niet sympathiek om hun geschreeuw, gescheld, hun jongensgezwaai met grote gebaren, hun uitgebazuin van eigen talent, hun clubgeest van elkaâr-bewondering, en zelfaanbidding in naïveteit'.[4.] Wel was eerder werk van hem in De Nieuwe Gids geprezen, maar Aylva isoleerde zich en dacht dat de Nieuwe Gidsers daarom boos op hem waren. Scheffers keuze vóór De Nieuwe Gids en haar literatuuropvatting en tégen hem die toch zijn vriend was, viel hem zwaar tegen. Maar gelukkig zag hij de betrekkelijkheid in van de kritiek, al kwetste het hem dat zijn gehele poëzie werd afgedaan als gekunsteld produkt van een 'precieus en pretentieus poëetje'[5.].

In *Mathilde*, Aylva's eerste roman, 'een lollig boek', zoals hij het zelf noemde, is *Eline Vere* te herkennen[6.]. Een groot succes, zo groot dat 'zelfs in *De Nieuwe Gids* een artikel verscheen, waarin *Mathilde* met buitensporigheid tot aan de wolken verheven werd'[7.]. De lof in dit tijdschrift over wat hij geschreven had, verbaasde hem zodanig, dat Aylva een brief schreef aan de redactie om te bedanken voor de positieve kritiek. In werkelijkheid schreef Couperus inderdaad een brief van genoemde strekking aan Lodewijk van Deyssel, auteur van de enthousiaste bespreking van *Eline Vere* in De Nieuwe Gids[8.].

Aylva's *Schaakspel* (= Couperus' *Noodlot*) deed veel stof opwaaien:

> Er werd veel over *Schaakspel* gesproken, geschreven. Brochures verschenen erover, van pedagogen, van predikanten; het lokte uit tot allerlei discussie, over determinisme, en het antieke idee van tragedie. Van de kansel werd er tegen gepredikt. Het was een slecht boek, van slechte invloed: geschreven met talent, boeide het en trok het aan, als met helse magneten naar afgronden van verderf.[9.]

In de werkelijkheid van de jaren negentig van de vorige eeuw werd Couperus in De Nieuwe Gids fel verdedigd door Van Deyssel, die van leer trok tegen Van Loenen Martinet en Den Hertog die in brochures het fatalisme en noodlottig determinisme in *Eline Vere* en *Noodlot* hekelden.[10.]

Bijna aan het eind van *Metamorfoze* bepeinst Aylva het nut van de literaire kritiek, in het algemeen, zonder namen te noemen. Zijn conclusie luidt: 'Of een grondige studie, ernstig bedoeld en geschreven, of niets.'[11.]

Hoewel Couperus zegt de 'alledaagse' kritiek onbelangrijk te vinden, beklaagde hij zich bij Veen, zijn uitgever, over het feit dat bepaalde tijdschriften, waaronder De Nieuwe Gids, zijn werk negeerden en dat zelfs vriend Netscher zweeg.[12.] Later wil hij van Veen toch graag kritieken doorgestuurd krijgen, met name die van De Meeter in de NRC en die van Kloos in De Nieuwe Gids.[13.] Waarschijnlijk gaat het om de besprekingen van *Dionyzos*, dat in 1904 verschenen was.

Couperus in De Nieuwe Gids

Eénmaal slechts levert Couperus een speciaal voor De Nieuwe Gids geschreven bijdrage, 'Een woord van Hulde aan Willem Kloos', ter ere van diens zestigste verjaardag. Couperus spreekt daarin over 'omstandigheden, onvermijdelijkheden, ik zoû bijna zeggen, noodlottigheden' waardoor het nooit tot een nauwere band met De Nieuwe Gids is gekomen. Vol al dan niet voor de gelegenheid opgeroepen bewondering voor Kloos laat Couperus 'De zee, de zee' nog even voortklotsen. Wanneer in 1904 de derde 'veel vermeerderde' druk uitkomt van *Een Pic-Nic in Proza*, in twee delen uitgegeven, zijn daarin twee reeds eerder gepubliceerde tekstfragmenten van Couperus opgenomen. Het gaat om 'Afgeschreven', fragment uit *Eline Vere*, waarin Eline haar verloofde Otto per brief meedeelt af te zien van een huwelijk met hem, voorts om 'Jules', een fragment uit *Extaze*, waarin Jules, een neefje van de hoofdpersoon, pianospelend een vorm van extase weet vorm te geven en de toehoorders lichtelijk in verwarring te brengen.

In het 'Iets Vooraf' van 'Dr. B.' bij deze uitgave van wat in 1893 nog de ondertitel 'Bloemlezing uit de Nieuwe Gids' meekreeg, kunnen we een verantwoording lezen voor het opnemen van onder meer deze fragmenten uit het werk van Couperus: 'Meer nog dan in den tweeden druk zijn er schrijvers in opgenomen, die sedert '85 toonen van dezelfde geaardheid te wezen.' Couperus ingelijfd bij De Nieuwe Gids vanwege 'dezelfde geaardheid'...? Het is in elk geval een blijk van waardering voor zijn kunst. Van enige wederkerigheid met betrekking tot waardering heeft Couperus weinig blijk gegeven. Hij bekent in een brief aan Veen[14.] dat hij Borel in Nederland tot het weinige prachtige vind behoren. Dit zou volgens Van Tricht[15.] zijn omdat Borel *niet* tot de kringen van De Nieuwe Gids hoorde. Het is overigens bekend dat Couperus zich sporadisch uitliet over de kwaliteit van het werk van anderen.

Van Tricht[16.] beschreef Couperus' gevoel voor de Nieuwe Gidsers als een 'schuw respect', wat hij in *Metamorfoze* compenseerde in de 'afzijdige hooghartigheid' van Hugo Aylva[17.]. Hij trekt de revolutionaire houding die Couperus zich achteraf toedacht in de schets 'Vreemdelingenhaat' in twijfel. Waarschijnlijk voelde hij zich niet geaccepteerd door de mannen van De Nieuwe Gids.

In zijn dankwoord na de huldiging voor zijn zestigste verjaardag, verschenen in de Haagsche Post, spreekt Couperus zijn spijt uit over zijn afzijdige houding. Hij had nooit geweten dat er zulke innige gevoelens voor hem bestonden in dat verre Amsterdam. Gedane zaken nemen geen keer en het is nooit gekomen tot een hechtere band. Je zou met Bastet[18.] hoogstens kunnen speculeren over de vraag 'hoe de geschiedenis van De Nieuwe Gids en de biografie van Couperus zich ontwikkeld zouden hebben' als die band er wel geweest was.

Van en over Couperus' werk

De eerste keer dat de naam van Couperus in De Nieuwe Gids genoemd wordt is in februari 1886, in één adem met vergeten grootheden als Cosman en Lovendaal, als 'kleingoed onder onze nieuwste poëten' dat niet eens in de schaduw van Winkler Prins mag staan.[19.] Ook in 1889 krijgt Couperus nog geen afzonderlijke aandacht, maar wordt zijn werk in combinatie met dat van Van Deyssel, Gorter, Netscher en Verwey door Willem Kloos besproken. Heel wat waardiger gezelschap inmiddels. 'En Couperus, die zich vijf jaren lang heeft vergist in de kunst, die hij maken moest, is, van een precieus en prententieus poëetje, veranderd in een groot en mooi voelend realist. (...) En als ik nu met één woord alles wou zeggen, dan zou ik puur-mooi wel geven aan Gorter, stevig aan Netscher, menschelijk aan Couperus, sterk aan Verwey: terwijl ik groot zou willen zetten bij De Kleine Republiek.'[20.]

Aanleiding tot dit oordeel en deze plaatsbepaling door Kloos was het verschijnen van *Eline Vere*, waarover hij echt heel enthousiast was: '(...) de kunst van Couperus, van het lieve en vermakelijke, van het droevige en teêre, van het lieve pret maken en trouwen en huiselijk zijn, van het droevige niet-trouwen, oud worden of doodgaan, van al dat waar-menschelijke, dat rozig-ware (...) O, kunst om te kussen!'[21.]

In 1890 verschijnt er een afzonderlijke bespreking van *Eline Vere* van de hand van Van Deyssel, waarin hij het boek prijst als 'goed en literair werk', terwijl 'het beste wat iemand met een pen doen kan is: een allerbuitengewoonst goed literair werk maken'. Couperus is in elk geval 'een nieuwe prozaschrijver, een letterkundige persoonlijkheid, die men noemen kan', die 'heerlijk causeert, na te vergeefs beproefd te hebben liederen te zingen. (...) O, het is om te stelen en om er dan meê alleen te

gaan liggen hangen in een zijden hangmat en om het dan, zoo als de heer Kloos zegt, te kussen, te kussen die bladen vol fijne verbeelding, met kleine meer bizonder geméende kusjes, innig, maar wèl-gemanierd, met literaire lippen vol fijne geparfumeerde aandoeningsvochtigheid.' Van Deyssel is nog niet uitgejubeld: 'schitterend', 'wonderlijk knap gedaan', 'verrukkelijk fijn', maar hij heeft ook kritiek, bijvoorbeeld op de compositie. Op een aangegeven plaats in het tweede deel duikt het boek 'lood-recht in een afgrond van zwakte en ongesoigneerdheid' en in die afgrond wordt de lezer later weer teruggeduwd. De techniek vindt Van Deyssel aristocratisch, maar hij signaleert veel 'onnauwkeurigheden van stijl of stelling, buitensporigheden van logika, misplaatste allegorische fantazieën, naar-lieve humor'. Hij concludeert 'dat Eline Vere een der charmantste werken is, die in de laatste jaren gemaakt zijn, de fransche medegerekend.'[22.]

Couperus verwerft zich bij Van Deyssel een plaats in het peloton van De Nieuwe Gids. Wanneer de laatste een opzet maakt voor *De Artistieke Komedie, Nieuwe-Gids-blijspel in Drie Bedrijven*[23.], is Couperus de achtste in de rangorde en krijgt de rol van 'Een Freule' toebedeeld.[24.]

In 1892 schreef Van Deyssel een apologie van het werk van Couperus, gericht tegen de onderwijzer en de predikant die het 'Noodlottig Determinisme' en het 'Fatalisme' in *Eline Vere* en *Noodlot* gehekeld hadden. Een eerdere versie van deze verdediging werd door Kloos geweigerd voor De Nieuwe Gids, omdat ze teveel lezers voor het hoofd zou kunnen stoten. Reijnders neemt die eerste versie, 'Smaragden winden' geheten, wel op in *Couperus bij Van Deyssel*[25.].

Drie jaar lang houdt Van Deyssel zich bezig met *Extaze*, waarover hij aanvankelijk voor De Nieuwe Gids zou schrijven. Zijn bespreking verschijnt uiteindelijk in Het Tweemaandelijksch Tijdschrift. Van Eeden kan Van Deyssels waardering voor dit boek vol 'poenentaal' en 'poenen-menschjes'[26.] niet delen, hij wordt er zelfs van walging door vervuld.

Pas in 1898/99, de dertiende jaargang, besteedt De Nieuwe Gids weer aandacht aan Couperus als 'de verloren-gewaande, groot-machtige schrijver van Eline Vere', die na dat boek 'terug-zonk, wèg uit de levende kunst, in een koud en zielloos, en stijl-beredeneerd marionettengedartel' en die pas weer met *Psyche* zijn 'rang van waarachtig kunstenaar heroverd' had. Kloos acht dit laatste boek 'weer innerlijk doorleefd' en 'diepdoorvoeld', een boek 'waaruit weer (...) de rijke ziel van Couperus tot ons spreekt.' Hij besluit zijn bespreking aldus: 'Mocht de heer Couperus zich dan voortaan bepalen tot het met liefde en zorg "fotografeeren" van de schoonheid in zich en om zich en overal, en zoo steeds blijven de eenig-groote artiest die hij kan zijn.'[27.]

De publikatie van onder andere de Koningsromans (1893, 1895, 1896), *Metamorfoze* (1897) en *Williswinde* (1895) was, in elk geval in De Nieuwe Gids, onopgemerkt voorbijgegaan. Tot 1903 werd Couperus niet meer besproken, hoewel melding werd gemaakt van de ontvangst ter redactie van *Babel, Over Lictende Drempels* en de afzonderlijk verschenen delen van *De Boeken der Kleine Zielen.*[28.] In maart van dat jaar maakt Johan de Meester melding van de verschijning van de 'Romeinsche Sonnetten' in De Gids: Ten sociaal-ethischen jare 1903 in het land van Cats een "zonhel" boek van heidensche vreugde, waarlijk, het zou een welkom geschenk, een allergeestigste verkwikking en reeds hierom goud waard zijn, daar nu de literatuur-bedillers uit *De Hervorming* en *'t Nieuws van den Dag* jubelen zouden moeten, derwijl de auteur van sterker fatalisme dan *Noodlot* waarlijk de droefgeestigheid kwijt bleek...'[29.].

Een jaar daarna schrijft Kloos in extatische termen over het prozawerk *Dionyzos.* Couperus laat zich daarin volgens Kloos zien als 'de wezenlijke kunstenaar, de echte Couperus, die evenlang zal leven als de Hollandsche taal.' Couperus is voor Kloos de man van het proza, die slechts een enkele keer, in 'Santa Chiara' 'de hoge godin (van de dichtkunst) weet te pakken bij haar vlecht'.[30.] Wat het realisme in onze literauur betreft acht hij Couperus alleen van belang vanwege *Eline Vere.* Met *Dionyzos* heeft hij 'een gruwelgeschiedenis uit de Grieksche oudheid (...) weten voelbaar te maken voor den lezer, zoodat deze het volgt, bevangen in een zachten verbeeldingsschrik. (...) Neen, "Dionyzos", zooals het daar ligt, vind ik de kroon op àl Couperus' werken, die de grootere of geringere schoonheid van de vele anderen met haar schitt'ring overstraalt'[31.].

Als *Dionyzos* de kroon is op al Couperus' werken, dan lijkt *Van en Over Mijzelf en Anderen* (1e bundel, 1910) Kloos 'een zijner aangenaamste boeken' te zijn. De verzen en de Koningsromans krijgen hier wederom een snier, maar 'Couperus is groot in het warmkleurig-fantastische, waar ons nog altijd Dionyzos blijft verrukken, zoowel als het intiem-fijn-levendig-menschelijke dat hij ons voor het eerst in Eline Vere heeft laten zien, en dat (...) óók de bekoring uitmaakt van dit laatste boek'[32.]. Kloos oppert dat het gebrek aan belangstelling voor Couperus' werk veroorzaakt wordt door diens houding ten opzichte van de jongere (lees: De Nieuwe Gids -) auteurs. Over honden verschillen Kloos en Couperus van mening: Couperus vindt ze 'encombrant, indiscreet, opdringerig, rumoerig en obsceen', terwijl Kloos een hond kent die zich juist gedraagt 'als een beschaafd jongmensch'. Ondanks dit verschil van mening, dat 'tot vriendelijke tegenspraak' noodt, geeft het boek Kloos 'telkens aanleiding tot instemming en is daarom lezing meer dan waard'[33.].

In 1913 is het wederom Kloos die een bespreking wijdt aan Couperus' werk. Ditmaal betreft het *Korte Arabesken* (1911). Weer blijkt hij grote waardering te hebben: '(...) Couperus heeft - gelukkig voor zijn naam! - nooit tot de schrijvers behoord, die alleen door hun gelijkvloerschen inhoud en hun glad-glijdenden vorm de vergankelijke gunst der groote massa tot zich trekken (...).' Kloos ziet dat Couperus vóór alles kunstenaar is. Couperus lijkt oppervlakkig, maar hij heeft een 'psychische eenheid en ernst en een wezenlijke diepte die de dingen precies op den kop treft, zooals zij zijn. (...) Het koudkunstige, dat vroeger wel eens bij hem hinderde, is weggevallen, en alleen bleef over de natuurlijke mensch, die schrijft, zooals het in hem leeft.' Bovendien acht Kloos de intuïtieve manier waarop Couperus Latijnse teksten vertaalt beter dan die van de taalgeleerden, zoals hij ook Couperus' 'niet-meerdenken' hoger schat dan het denken van 'een ernstig-denkend ontwikkeld man'.[34.]

In 1913 werd een begin gemaakt met de selectie van auteurs die in aanmerking zouden kunnen komen voor de dat jaar ingestelde De Nieuwe Gids-prijs. Er zou een prozawerk en een dichtbundel worden bekroond. Uit de 103 proza-inzendingen, verschenen in 1911 en 1912, werd *Antiek Toerisme* (1911) van Couperus gekozen. In de 'Commissie ter Beoordeling' hadden zitting: Aletrino, Boeken, Erens, Kloos, Van Looy, Netscher en Prins.

Bij de bekendmaking van de winnende titel werden geen overwegingen vermeld die tot de keuze van de commissie aanleiding hadden gegeven. Hoe het ook zij, een dergelijke prijs is een vorm van erkenning van meesterschap, een hele eer voor de bekroonde auteur.

In 1915 bespreekt Kloos in zijn 'Literaire Kroniek' *Rome* uit de reeks *Van en Over Alles en Iedereen*, opnieuw in louter lovende bewoordingen. 'Ja, zooals Couperus zich in de laatste jaren zien laat, is hij ongetwijfeld een onzer leesbaarste auteurs. (...) het suggestieve want natuurlijk-losse en toch subtiel-zakelijk-blijvende der zegging, waardoor reeds Eline Vere zoo'n succes kon worden, is in deze scheppingen van Couperus' rijperen leeftijd met misschien nog sterkere en in elk geval volmaaktere

kracht teruggekomen (...) zonder dat er een aesthetische aanmerking te maken valt. (...) Wat Couperus aan gedachten zegt, zijn wezenlijke gedachten, (...) de resultaten van zijn eigen psychisch leven, dat in hem geboren is en door hem-zelf doorvoeld.'

Kloos beschouwt Couperus' 'ernst, die geen ernst wil lijken' de diepste filosofie, die zich uit in: 'Pierewierewie! Het leven is een flanerie', als levenswijsheid van het beste soort. Couperus verliest zich niet in zijn beschouwingen over literair-historische en artistieke onderwerpen en daarmee verliest hij de dagelijkse werkelijkheid niet uit het oog. Hij blijft de lezer heel direct aanspreken zonder te schokken met 'naaktheden', ofschoon hij wel realistisch is volgens Kloos.[35.]

De jubel houdt niet op, de loftrompet komt maar niet tot zwijgen, want in 1916 recenseert Kloos *De Ongelukkige* (1915). Hij beschouwt Couperus dan als 'blijkbaar thans op zijn volle kracht' gekomen, maar constateert dat het echt geïnteresseerde lezerspubliek slechts een geringe omvang heeft. *De Ongelukkige* vindt hij 'boeiend' en 'kunstrijk' en hij is verbaasd

dat het niet al lang is uitverkocht. 'Van al de boeken van Couperus, die ik las, lijkt mij dit het treffendste. (...) (hij heeft zich hier) volslagen losgemaakt van al de kleinere schoonheden van detail-schildering en uiterlijken vorm (...) (die) maar hoogstens iets kunstigs zou zijn geweest.' Realiteitszin gepaard aan zijn intuïtieve fantasie moeten hem tot het schrijven van *De Ongelukkige* hebben geïnspireerd volgens Kloos, en hem een historische roman hebben doen schrijven, die alle bezwaren die aan het genre kleven omzeilde. Deze roman is 'wezenlijk historisch', 'een juiste afbeelding zoowel van de uiterlijke drukte als van het voelen en denken der tijden lang-geleên'. De slotbladzijden horen 'door hun harmonische zuiverheid van toon tot de schoonste der moderne Hollandsche letterkunde, ze zijn een waardige finale op al het voorafgaande' en worden door Kloos in hun geheel geciteerd.[36.]

Zes jaar later komt Frans Erens nog even over *De Ongelukkige* te spreken, dat Couperus 'met blijkbaar zelfbehagen geschreven' moet hebben, want dit boek is 'een coquetteren met eigen beschrijvingsvirtuositeit (...) in een serie tafereelen, die het eene na het andere voor onze oogen worden opgehangen als kostbare geweven tapijten'. Erens verwijt Couperus dat hij niet doordringt tot het wezen van de mensen en historische gebeurtenissen, maar vindt de laatste drie of vier hoofdstukken behoren 'tot de best geslaagde van het boek en ook tot het beste wat Couperus ooit heeft geschreven. Zij zijn levendig en vol dramatische kracht', ook al acht Ehrens het genot van het boek en van de weelderige volzinnen oppervlakkig en heeft hij verder enige kleine punten van kritiek.[37.] In elk geval was het tot een tweede druk gekomen, die door de redactie van De Nieuwe Gids de moeite van het bespreken waard gevonden was.

In 1917 wordt de studie van W.E.J. Kuiper over 'Louis Couperus en de Grieksch-Romeinsche oudheid' in De Nieuwe Gids gepubliceerd. Kuiper had dit artikel over *De Berg van Licht* en *Herakles* aan de redactie van Groot Nederland aangeboden, maar omdat daar in principe geen besprekingen of beschouwingen van werk der redactieleden werden geaccepteerd ter publikatie, lag de zaak wat moeilijk. Coenen stuurde het naar Couperus, die Kuiper adviseerde het bij De Nieuwe Gids aan te bieden. Omdat hij toch beschikte over het artikel, zou Couperus zelf aan Kloos de problemen uitleggen en hem het artikel doen toekomen. Couperus was zeer verguld met Kuipers studie, hij voelde zich eindelijk serieus opgenomen, zo blijkt uit de brieven die hij aan Kuiper schreef en die in de heruitgave in boekvorm zijn opgenomen.[38.]

De Komedianten (1917) wordt in 1920 door Kloos besproken. Hij rekent Couperus 'tot de groote moderne romanschrijvers' door diens 'aangeboren gaven', maar ook 'doordat hij geen moeite, hoe vervelend ook vaak, spaart om goed zakelijk en geestelijk thuis te komen in de onderwerpen van zijn Kunst'. Kloos verkiest Couperus zelfs boven Flaubert, omdat hij meer dan deze erin slaagt zijn droog studiewerk met 'doorvoelde aanschouwing' weg te werken. Couperus durft gewoon meer, volgens Kloos, zonder zich te vergalopperen. Eerder al had Kloos zijn bezwaren tegen historische romans aan de orde gesteld met betrekking tot *De Ongelukkige*, waar Couperus er eveneens in geslaagd is die te omzeilen. Het grootse van Couperus in *De Komedianten* acht Kloos het ontbreken van ieder moraliseren met betrekking tot het slechte karakter van de Romeinse keizer Domitianus, hoewel zijn bronnen[39.] wèl tendentieus en moraliserend zijn.[40.]

Eerbetoon aan de jarige en dode Couperus

TOT LOUIS COUPERUS

OM HEM EN ZIJNE ECHTGENOOTE HET GELUK VAN PHILEMON EN BAUCIS TOE TE WENSCHEN

DOOR

HEIN BOEKEN.

Wordt hèm een zoete plek van rust bereid,
Die luider deed den lach der maagden klinken,
Die dieper deed hen in de smart verzinken,
Dan uit het donker diep met blikken blijd

Weer duiken-op, van alle leed bevrijd;
Die mannen kwam het nat der vreugden schinken,
Waaraan nooit zad de dorre tong zij drinken;
Kwam hèm, nooit zwervens moé, toch marrens tijd?

Zoo moog' hij dan, het reiskleed uitgetogen,
Daar rusten van het leven, fel bewogen,
Maar zingen blijven er nog menig' jaar,
Dat ééns, waar lest in liefsten blik hij schouwde,
Zijn lied naruischt in 't ruisohen van de wouden,
De naneef wijze er 't trouwe linden-paar.

9 Juni 1923.

TOT LOUIS COUPERUS

OM HEM EN ZIJNE ECHTGENOOTE HET GELUK VAN PHILEMON EN BAUCIS TOE TE WENSCHEN

DOOR

HEIN BOEKEN.

Wordt hèm een zoete plek van rust bereid,
Die luider deed den lach der maagden klinken,
Die dieper deed hen in de smart verzinken,
Dan uit het donker diep met blikken blijd

Weer duiken-op, van alle leed bevrijd;
Die mannen kwam het nat der vreugden schinken,
Waaraan nooit zad de dorre tong zij drinken;
Kwam hèm, nooit zwervens moé, toch marrens tijd?

Zoo moog' hij dan, het reiskleed uitgetogen,
Daar rusten van het leven, fel bewogen,
Maar zingen blijven er nog menig' jaar,
Dat ééns, waar lest in liefsten blik hij schouwde,
Zijn lied naruischt in 't ruisohen van de wouden,
De naneef wijze er 't trouwe linden-paar.

9 Juni 1923.

LOUIS COUPERUS †

DOOR

WILLEM KLOOS.

Nauwlijks was Wim Witsen dood, of George Breitner volgde. Een dertig jaar geleden heb ik dezen laatste heel veel ontmoet, maar al noemden we elkaar bij den naam, zooals men dat onder jongelieden al gauw doet, tóch verschilde zijn mooie, vlotte vogelnatuur en mijne eigene zwaardere, want meditatief-wijsgeerige geaardheid te veel van karakter, dan dat een van ons beiden ooit neiging zou hebben gevoeld, om een vriend van den ander te zijn: zoo waren we niet meer dan goede kennissen, en toen dus het bericht van zijn dood kwam - ik had hem trouwens in geen 28 jaar gesproken - kon dit, al stemde het mij vaag-weemoedig, weinig indruk op mij maken: mijn onbewustheid leefde nog te veel in de herinnering aan haar goeden vriend Wim Witsen, met wien zij zich meer verwant voelde, dan dat de dood van Breitner, die zoo heel anders was, iets meer in haar zou gewekt hebben dan de berustende gedachte, dat wij menschen allen, onder het licht der Eeuwigheid gezien, niets meer dan vluchtige verschijnselen te noemen zijn.

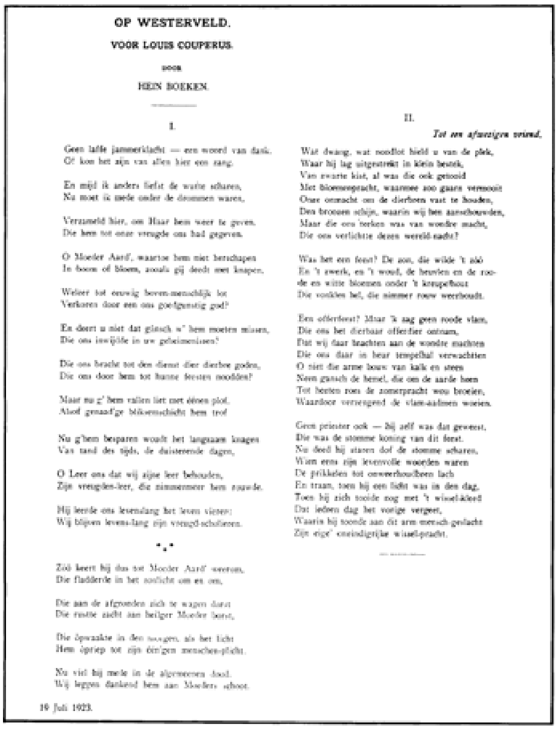
Maar nu is ook Louis Couperus verdwenen, op tragische, want geheel onvoorziene, en als bliksemsnelle wijze, en al verschilden hij en Breitner, in de meeste opzichten, diametraal, - Breitner was alleen maar een Ziener, maar Couperus buitendien nog een menschlijk-gevoelig intellektueel, Breitner, schoon artistiek allerfijnst beschaafd, bleef toch steeds een bohémien, Couperus, schoon iets allersubtielst-bohémienachtigs vertoonend, bleef toch ten slotte altijd en overal de volmaakt-maatschappelijke salon-mensch - al waren Breitner en Couperus kontrasten, zeg ik, toch hadden beiden dit gemeen met alle genieën, dat zij inwendig ‘kinderen’ waren gebleven, in den mooien zin des woords.

Couperus en ik hebben elkander slechts weinig gezien - maar dezen indruk heb ik van onze hoogst-schaarsche samenkomsten, bij hem, zoowel als bij mij aan huis, overgehouden, dat hij, met al zijn sociale verfijning, toch de beminnelijkheid en natuurlijkheid zelve was gebleven, omdat zijn menschlijkheid, zijn-diepst-inwendige, boven alle vormen wist blijven te staan, ja, deze zóó wist af te ronden, dat zij natuur leken te zijn.

Rust stil, Louis Couperus, in den zaligen vrede, dien Gij verdiend hebt met om Uw nagedachtenis den roem, die U ook zal blijven omzweven bij het verste Nageslacht. Gij zijt een der grootsten onzer generatie, en zult als zoodanig erkend blijven worden door alle verdere tijden der Nederlandsche letterkundige geschiedenis heen.

In 1923 wordt Couperus gehuldigd bij zijn zestigste verjaardag. Daartoe was een comité opgericht met Van Deyssel als voorzitter. In De Nieuwe Gids verschijnt een huldeblijk: 'Tot Louis Couperus om hem en zijne echtgenoote het geluk van Philemon en Baucis toe te wenschen' van Hein Boeken.[41.] Op de groepsfoto die bij de gelegenheid werd gemaakt zit Couperus naast Van Deyssel, terwijl Kloos nergens te bekennen is. Als Couperus kort na zijn verjaardag overlijdt en op Westerveld wordt gecremeerd ontbreekt Van Deyssel bij degenen die de laatste eer komen betuigen, vanwege 'ongesteldheid verhinderd (deze) droevige plechtigheid bij te wonen'.[42.] Hein Boeken schrijft een herdenkingsgedicht, waarvan hij het eerste deel voordraagt bij de crematie en dat, in zijn geheel, in De

Nieuwe Gids wordt afgedrukt. Het tweede deel is gericht aan een afwezige vriend, waarmee Van Deyssel zou kunnen zijn bedoeld, maar ook Boutens was niet aanwezig op Westerveld en er zijn aanwijzingen dat de laatste werd aangesproken.[43.] Aan Kloos viel de opdracht ten deel een 'In Memoriam' te schrijven. Enigszins beschamend is het wel, dit verplichte stukje rouw, dat voor de helft nog eens de dood van Witsen en Breitner memoreert. Met de lovende bespreking van een aantal van Couperus' werken heeft hij deze meer geëerd dan met deze weinige nietszeggende regels.[45.]



OP WESTERVELD.

VOOR LOUIS COUPERUS.

DOOR

HEIN BOEKEN.

I.

Geen laffe jammerklacht — een woord van dank.
O! kon het zijn van allen hier een zang.

En mijd ik anders liefst de wuite scharen,
Nu moet ik mede onder de drommen waren,

Verzameld hier, om Haar hem weer te geven,
Die hem tot onze vreugde ons had gegeven.

O Moeder Aard', waartoe hem niet herschapen
In boom of bloem, zooals gij deedt met knapen,

Weleer tot eeuwig boven-menschlijk lot
Verkoren door een ons goedgunstig god?

En deert u niet dat gànsch w' hem moeten missen,
Die ons inwijdde in uw geheimenissen?

Die ons bracht tot den dienst dier dierbre goden,
Die ons door hem tot hunne feesten noodden?

Maar nu g' hem vallen liet met éénen plof,
Alsof genaad'ge bliksemschicht hem trof

Nu g'hem besparen woudt het langzaam knagen
Van tand des tijds, de duisterende dagen,

O Leer ons dat wij zijne leer behouden,
Zijn vreugden-leer, die nimmermeer hem rouwde.

Hij leerde ons levenslang het leven vieren:
Wij blijven levens-lang zijn vreugd-scholieren.

.

Zóó keert hij dus tot Moeder Aard' weerom,
Die fladderde in het zonlicht om en om,

Die aan de afgronden zich te wagen durst
Die rustte zacht aan heilger Moeder borst,

Die ópwaakte in den morgen, als het licht
Hem óprief tot zijn één'gen menschen-plicht.

Nu viel hij mede in de algemeenen dood.
Wij leggen dankend hem aan Moeders schoot.

II.

Tot een afwezigen vriend.

Wat dwang, wat noodlot hield u van de plek,
Waar hij lag uitgestrekt in klein bestek,
Van zwarte kist, al was die ook getooid
Met bloemenpracht, waarmee zoo gaarn vermooit
Onze onmacht om de dierbren vast te houden,
Den broozen schijn, waarin wij hen aanschouwden,
Maar die ons teeken was van wondre macht,
Die ons verlichtte dezen wereld-nacht?

Was het een feest? De zon, die wilde 't zóó
En 't zwerk, en 't woud, de heuvlen en de roo-
de en witte bloemen onder 't kreupelhout
Die voelden het, die nimmer rouw weerhoudt.

Een offerfeest? Maar 'k zag geen roode vlam,
Die ons het dierbaar offerdier ontnam,
Dat wij daar brachten aan de wondre machten
Die ons daar in heur tempelhal verwachtten
O niet die arme bouw van kalk en steen
Neen gansch de hemel, die om de aarde heen
Tot heeten roes de zomerpracht wou broeien,
Waardoor verzengend de vlam-aadmen woeien.

Geen priester ook — hij zelf was dat geweest,
Die was de stomme koning van dit feest.
Nu deed hij staren dof de stomme scharen,
Wien eens zijn levenvolle woorden waren
De prikkelen tot onweerhoudbren lach
En traan, toen hij een licht was in den dag.
Toen hij zich tooide nog met 't wissel-kleed
Dat iedren dag het vorige vergeet,
Waarin hij toonde aan dit arm mensch-geslacht
Zijn eige' oneindigrijke wissel-pracht.

19 Juli 1923.

Bij Couperus dood.

OP WESTERVELD, VOOR LOUIS COUPERUS. DOOR HEIN BOEKEN.

I.

Geen laffe jammerklacht - een woord van dank.
O! kon het zijn van allen hier een zang.

En mijd ik anders liefst de wuite scharen,
Nu moet ik mede onder de drommen waren,

Verzameld hier, om Haar hem weer te geven,
Die hem tot onze vreugde ons had gegeven.

O Moeder Aard', waartoe hem niet herschapen
In boom of bloem, zooals gij deert met knapen,

Weleer tot eeuwig boven-menschlijk lot
Verkoren door een ons goedgunstig god?

En deert u niet dat gàinsch w' hem moeten missen,
Die ons inwijdde in uw geheimenissen?

Die ons bracht tot den dienst dier dierbre goden,
Die ons door hem tot hunne feesten noodden?

Maar nu g' hem vallen liet met éénen plof,
Alsof genaad'ge bliksemschicht hem trof

Nu g'hem besparen woudt het langzaam knagen
Van tand des tijds, de duisterende dagen,

O Leer ons dat wij zijne leer behouden,
Zijn vreugden-leer, die nimmermeer hem rouwde.

Hij leerde ons levenslang het leven vieren:
Wij blijven levens-lang zijn vreugd-scholieren.

* * *

Zóó keert hij dus tot Moeder Aard' weerom.
Die fladderde in het zonlicht am en om,

Die aan de afgronden zich te waren dorst
Die rustte zacht aan heilger Moeder borst,

Die òpwaakte in den morgen, als het licht
Hem òpriep tot zijn één'gen menschen-plicht.

Nu viel hij mede in de algemeenen dood.
Wij leggen dankend hem aan Moeders schoot.

19 Juli 1923.

II.

Tot een afwezigen vriend.

Wat dwang, wat noodlot hield u van de plek,
Waar hij lag uitgestrekt in klein bestek,
Van zwarte kist, al was die ook getooid
Met bloemenpracht, waarmee zoo gaarn vermooit
Onze onmacht om de dierbren vast te houden,
Den broozen schijn, waarin wij hen aanschouwden,
Maar die ons teeken was van wondre macht,
Die ons verlichtte dezen wereld-nacht?

Was het een feest? De zon, die wilde zóó
En 't zwerk, en 't woud, de heuvlen en de roo-
de en witte bloemen onder 't kreupelhout
Die vonklen hel, die nimmer rouw weerhoudt.

Een offerfeest? Maar 'k zag geen roode vlam,
Die ons het dierbaar offerdier ontnam,
Dat wij daar brachten aan de wondre machten
Die ons daar in heur tempelhal verwachtten
O niet die arme bouw van kalk en steen
Neen gansch de hemel, die om de aarde heen
Tot heeten roes de zomerpracht wou broeien,
Waardoor verzengend de vlam aadmen woeien.

Geen priester ook - hij zelf was dat geweest,
Die was de stomme koning van dit feest.
Nu deed hij staren dof de stomme scharen,

Wien eens zijn levenvolle woorden waren
De prikkelen tot onweerhoudbren lach
En traan, toen hij een licht was in den dag,
Toen hij zich tooide nog met 't wissel-kleed
Dat iedren dag het vorige vergeet,
Waarin hij toonde aan dit arm mensch-geslacht
Zijn eige' oneindigrijke wissel-pracht.

In het jaar van Couperus' dood schreef Herman Middendorp over *Lucrezia*, dat in 1920 verschenen was. Hij begint met een citaat uit het werk, dat de helft van zijn bespreking vormt, om de beheersing waarmee Couperus de taal naar zijn hand zet te demonstreren. Die beheersing maakt zijn taal 'tot een hooger gesublimeerd Nederlandsch'. 'Gesublimeerd' hier in de betekenis van 'subliem gemaakt' en niet in de pejoratieve betekenis die er sinds Freud aan dat woord gegeven kan worden.[46.]

Vier jaar daarna verschijnt in De Nieuwe Gids een artikel van J.A. Russell van de universiteit van Glasgow, getiteld 'Coupe-

rus in English'. Russell noemt Couperus 'undoubtedly the most outstanding figure in modern Dutch prose', beschouwt hem zelfs als een potentieel Nobelprijs-winnaar, maar moet helaas constateren dat hij geen wereldberoemd schrijver is geworden. Ook in Engeland, waar de helft van zijn romans in vertaling is uitgegeven, wordt hij weinig gelezen. Alle vertaalde boeken passeren de revue, maar Russell heeft de meeste waardering voor de eigentijdse, realistische romans van Couperus. Hij lijft hem voor het gemak maar in bij het Britse Rijk: 'Couper is a well-known Scots name' en voorspelt dat zijn werken zullen dienen om de meest verwante van de Europese volken, het Nederlandse en het Engelse, dichter bij elkaar te brengen.[47.] Voorwaar, een prachtige gedachte, die na bijna zestig jaar nog weinig heeft opgeleverd.

In 1930 en 1931 verschijnen in De Nieuwe Gids fragmenten uit Van Boovens Couperusbiografie als voorpublikatie. Van Booven prijst in het eerste fragment Kloos als enige criticus die 'de kunst' van Couperus begrepen zou hebben.

Persoon en werk van Couperus blijven De Nieuwe Gids-gemoederen bezighouden. Fred Batten publiceert in 1931 zijn 'Notities bij het Portret van Louis Couperus, geschilderd door Antoon van Welie'. Deze bijdrage bespreekt uitvoerig de kwaliteiten van de persoon Couperus, de kwaliteiten van het portret en het onvermijdelijk tekortschieten van het schilderij in de weergave van de veelzijdigheid van het geportretteerde object. Couperus zelf vond het teleurstellend omdat het slechts een momentopname was en alleen zijn zelfbewuste, arrogante kanten toont en niet de 'grotere momenten van zelf-vertwijfeling' die hij eveneens kent. Toch betekende het voor Couperus een troost, omdat het portret een tweelingbroer verbeeldde, die krachtiger was dan hijzelf en hem daardoor in momenten van zwakte zou kunnen opbeuren.

In een abonneewervingsactie die in 1932 wordt gehouden, figureert het portret dat Van Welie van Couperus schilderde in de opsomming van beroemdheden als Sarah Bernhardt en Mussolini[48.]. De directie van De Nieuwe Gids stelt dat het toekennen van literaire prijzen zoals in het verleden aan Boutens, Penning, Seuvels en Couperus is gebeurd, teveel tijd en moeite kost en dat in plaats daarvan abonnees die een nieuwe abonnee aanbrengen een bon zullen ontvangen op een pastelportret door Van Welie. Deze 'Belangrijke Mededeling'[49.] lijkt te willen zeggen dat ook het toekennen van een prijs alleen maar bedoeld is om het aantal abonnees te doen stijgen en niets te maken heeft met erkenning van de kwaliteit van het bekroonde werk. Was de toekenning van de Nieuwe Gids-prijs dan alleen bedoeld om meer lezers aan het tijdschrift te binden? Of moest er door De Nieuwe Gids een schuld worden ingelost tegenover de in 1913 vijftig jaar geworden Couperus? Aan die vijftigste verjaardag was in De Nieuwe Gids met geen letter aandacht besteed, wel hadden Kloos en zijn vrouw bijdragen aan de huldeblijken waarvoor Het Vaderland zijn kolommen had opengesteld.

In 1934 trekt Jeanne Kloos-Reyneke van Stuwe een vergelijking tussen *Majesteit* (1893) van Couperus en *Helianthus* (1909) van Ouida. De plot van beide boeken is hetzelfde en zij ontdekt klankovereen komsten tussen de namen van personages in beide romans (die ik overigens op Othyris en Othomar na, niet zie; wat hebben Deliornis, Tyras, Corvus en Idumaea gemeen met resp. Myxila, Barzia, Ducardi en Leonie?) Zij acht het mogelijk dat Couperus bij een van zijn bezoeken aan Ouida haar de plot of het hele verhaal verteld heeft, die zij bij het schrijven van haar roman zou hebben gebruikt. Het is mogelijk dat Ouida kennis heeft genomen van de Engelse, Franse of Italiaanse vertaling die van *Majesteit* waren verschenen lang voor zij *Helianthus* schreef. Hoe het ook zij, Jeanne Kloos prijst in haar opstel Ouida

en de biograaf van Couperus, Henri van Booven. Couperus echter noemt ze ‘de groote Meester’[50].

BELANGRIJKE MEDEDEELING

DE DIRECTIE VAN
„DE NIEUWE GIDS”.

Bericht van de abonnee-wervingscampagne in DNG van 1932.

Jacob Hiegentlich bewondert Couperus ook bovenmatig. Daarvan geeft hij blijk in zijn bespreking van de biografie die Van Booven schreef. ‘Hij was een renaissance-figuur, 'n laatste individualist, schuw-hatend de kudden, een, die zichzelf heroïsch heeft gebeeld, als Michelangelo, wiens plastieken op allen en op niemand lijken’. Hiegentlich ziet in Couperus' oeuvre een‘profond hommageà la jeunesse’ waarin het kunstmatige in de grenzen tussen specifiek mannelijke en vrouwelijke eigenschappen wordt overschreden. Hij vergelijkt Cou-

perus met Gide, sterk suggererend dat beiden de Griekse beginselen aanhingen. Hiegentlich verspreidde ook het bericht als zou Couperus altijd een exemplaar van Gide's dialoog over de homoseksuele liefde, *Corydon*, in zijn bezit hebben gehad.[51.] In een artikel over Gide in De Nieuwe Gids van 1930 verdedigt Hiegentlich Oscar Wilde en 'de zijnen' tegen hen die de lijn niet zien die loopt van de oudheid, via mensen als Winckelmann, Goethe, Heine, Pater, Wilde naar Couperus en Gide: 'aanbidders van een stralende schoonheid, die zij te heffen trachten hoog boven de eigentijdse begeerten'[52.].

Batten, die eerder al over Couperus' portret schreef, geeft in zijn bijdrage in 1936 'Over Louis Couperus' een becommentarieerde bibliografie vol waardevolle observaties, suggesties en conclusies, bewonderend, maar niet zonder kritiek. De suggesties betreffen onder meer Couperus' homoseksualiteit, die een eerlijke biograaf niet uit de weg zou moeten gaan.[53.]

In december1941 is het Van Deyssel die de heruitgave van *De Boeken der Kleine Zielen* voor De Nieuwe Gids bespreekt. Hij brengt opnieuw de specifieke kracht van Couperus' proza ter sprake: 'Bij Couperus is men dadelijk in de kunst, dat is: zijn werk wordt aanstonds waargenomen, gevoeld, als kunstschrift, het werkt onmiddellijk zoo in, dat een toestand in den geest ontstaat, die zintuiglijk voelbaar is als een aandoening van de hersenen.' Het is een op koorts gelijkende aandoening en dat gevoel heeft volgens Van Deyssel een 'waarde-graad in verhouding tot dien staat, die door de áller-hoogste kunst wordt te weeg gebracht. *Terwijl* dit aldus *gevoeld* wordt, bemèrkt de kunst-kènnis, met het *verstand* dus, al die kleinigheden in het schrift, waaraan men de kùnst herkent'.

Van Deyssel heeft ook zijn bezwaren met name tegen 'de metafysische mijmeringen die hij Constance toeschrijft', tegen 'weersgesteldheden die hij als symbolen laat optreden' en tegen het bijna occulte en symbolische in dialogen waarin mensen langs elkaar heen praten. In zo'n nieuwe uitgave 'van een groot meester' hadden zulke stukken gewoon geschrapt moeten worden, vindt hij.[54.] Deze recensie van *De Boeken der Kleine Zielen* was de laatste bijdrage in De Nieuwe Gids waarin Couperus afzonderlijk aandacht kreeg. Het tijdschrift zou halverwege de oorlog, in 1943, ophouden te bestaan.

Buiten de genoemde besprekingen, studies en artikelen wordt een tiental keren de naam van Couperus genoemd in de verschillende rubrieken van diverse medewerkers of redacteuren van het tijdschrift. Zijn naam diende dan als lichtend voorbeeld voor de besproken (en afgekraakte) auteurs, zijn werk als referentiekader, als toppunt van een bepaald soort literatuur. Soms ook betreft het aankondigingen van nieuw, te verwachten of heruitgegeven werk.

Duidelijk blijkt uit dit alles dat Couperus' proza van zeer hoge kwaliteit geacht werd door de redactieleden, en dat bijna unaniem. Zijn rol in het bepalen van het niveau van de Nederlandse literatuur wordt erkend in De Nieuwe Gids. Doordat zijn werk - vaak kort nà verschijning in het Nederlands - vertaald werd in diverse andere talen, heeft Couperus wellicht ook in ogen van De Nieuwe Gidsers, die bewondering verdiend. Het is aannemelijk dat mede door de aard van de aandacht die Couperus in De Nieuwe Gids kreeg, hij een belangrijke plaats verworven heeft binnen de Nederlandse literatuur, een plaats die hij nog altijd inneemt.

Op het persoonlijke vlak is er nooit een innige band tot ontwikkeling gekomen tussen Couperus en het tijdschrift, noch tussen hem en individuele redactieleden. Dit is enerzijds aan zijn zelfgekozen isolement te wijten, aan het zich niet geaccepteerd voelen en wellicht aan dédain voor die brutale Amsterdamse jongens.

Anderzijds is er van de kant van Van Deyssel een vorm van jaloezie, van vijandigheid zelfs, te bespeuren geweest, die iedere toenadering onmogelijk maakt. De brief van dank voor het begrip van Van Deyssel met betrekking tot *Eline Vere*, die Couperus hem stuurde, werd nooit beantwoord, terwijl Couperus daarin zijn vriendschap had aangeboden. Van Deyssel volgde met argusogen de schrijversloopbaan van Couperus en trachtte zich daaraan te spiegelen, zich met hem te meten.[55.] In De Nieuwe Gids is daar niet openlijk iets van te merken.

Ondanks de papieren kusjes van Kloos en Van Deyssel, de Nieuwe Gids-prijs en het eerbetoon, is het nooit tot een warmvoelende of desnoods fel realistische verhouding tussen Couperus en De Nieuwe Gids gekomen, niet met het tijdschrift als zodanig en niet met afzonderlijke redactieleden.[44.]

Eindnoten:

1. *Verzameld Werk*, II, 209. Amsterdam, 1975[2].
2. Reijnders, K.A.P., *Couperus bij Van Deyssel*, Amsterdam, 1968, 228.
3. *Metamorfoze*, Amsterdam, 1985, 26.
4. idem, 36/37.
5. *DNG* (april 1889) 4, II, 155 vv, Willem Kloos.
6. *Metamorfoze*, 77.
7. idem.
8. Reijnders, o.c., 62. De recensie is te vinden in *DNG* 1890, II, 66-75.
9. *Metamorfoze*, 84.
10. 1891/1892, 7, I, 105.
11. *Metamorfoze*, 218-221.
12. Bastet, F.L. (ed.), *Waarde Heer Veen.* Brieven van Louis Couperus aan zijn uitgever I. Den Haag, 1977, 197 (1901).
13. Bastet, F.L. (ed.), *Amice.* Brieven van Louis Couperus aan zijn uitgever II. Den Haag 1977, 60 (1905).
14. Geciteerd bij Van Tricht, H.W., *Louis Couperus. Een verkenning*, 1980[2], 150.
15. idem.
16. idem, 64.
17. Reijnders, o.c., 570.
18. *Metamorfoze*, 1985, nawoord Bastet.
19. (1886) 1, I, 504.
20. 4, II, 155-158.
21. idem.
22. 5, II, 66-75.
23. Reijnders, o.c. 52.
24. Toen ik mijn bijdrage, ‘Couperus als vrouw’ leverde aan *Staalkaart. Opstellen over letterkunde*, Amsterdam, 1984, was mij dit nog niet bekend.
25. Reijnders, o.c., 122-124.
26. idem, 228.
27. (1898/1899) 13, 418.
28. In 1901, 1902 en 1903.
29. ‘Varia’ (1902/1903) 18, 640-641.
30. (1904/1905) 20, 390.
31. idem, 397.
32. (1910) 25, 628-634.
33. idem.
34. (1913) 28, 108-118.
35. (1915) 30, II, 408-427.
36. (1916) 31, I, 114-126.
37. (1923) 38, I, 388. Bij de tweede druk.
38. Onder de titel *Couperus en de oudheid*, in 1961 en 1969 bij Atheneum-Polak & Van Gennep te Amsterdam.
39. Suetonius, Tacitus en Dio Cassius.

40. (1920) 35, II, 757 VV.
41. (juli 1923) 38, II, 60.
42. Reijnders, o.c., 412-413.
43. (aug. 1923) 38, II, 239.
45. (aug. 1923) 38, II, 242.
46. (1923) 38, II, 295.
47. (1927) 42, I, 522-533.
48. Vanaf het begin van de jaren dertig wordt De Nieuwe Gids steeds meer spreekbuis voor nationaal-socialistische, fascistische en antisemitische denkbeelden.
49. (1932) 47, I, 595-596 en herhaald gedurende een deel van de rest van de jaargang.
50. (1934) 49, I, 93-98.
51. idem, 386-391.
52. (1930) 45, II, 290.
53. (1936) 51, 229 vv.
54. (1941) 56, II, 474 vv.
55. Reijnders' confrontatie geeft een bijzonder gedetailleerde kijk op de rivaliteit van Van Deyssel t.a.v. Couperus. Directe uitingen daarvan hield Van Deyssel voor zichzelf of maakte ze openbaar in andere kanalen dan De Nieuwe Gids. In het Tweemaandelijksch Tijdschrift werden vijf van de zeven besprekingen van Couperus' werk gepubliceerd, twee slechts kwamen in De Nieuwe Gids. In de zevende jaargang van het eerstgenoemde tijdschrift (1901), I, 315-321, geciteerd door Reijnders, 274: ‘De Heer Louis Couperus heeft in den aanvang van zijn schrijversleven goede dingen gedaan. Wel kon zijn beste werk niet vergeleken worden met de meeste Nieuwe-Gids-literatuur, maar *Eline Vere* was waarlijk in de groote naturalistische levensbeschouwing geschreven - niet salon-realistisch daar ónder gebleven - en was bovendien gekenteekend door ware, bepaald persoonlijke, elegantie van stijl-houding’. *Extaze* vond hij daar. *‘over 't geheel* tóch niet zo goed als de meeste Nieuwe-Gids-literatuur.’ Tegenover Van Deyssel valt Kloos Couperus af: in De Nieuwe Gids 20 (1904), I, 148-170 in een bespreking van *Hollandsche belletrie van den dag* van Van Deventer, verdedigt Kloos Van Deyssel als de gewetensvolle kunstenaar tegenover Couperus, die zelfkritiek mist en ‘journalistiek-vluchtig’ is. (Reijnders, 296-297).
44. Reijnders, o.c., 413-414.

Wenneke Savenije

De Tachtigers en de Muziek

In De Nieuwe Gids schreven schilders en de dichters schilderden er hun passies in kleurrijke taal. Op het belang van de Haagsche Schildersschool en het Amsterdamse Impressionisme voor het ontstaan van de Woordkunst der Tachtigers is al vaak gewezen. In hoeverre echter speelde muziek, door Schopenhauer verheven tot dé kunst van de negentiende eeuw, eveneens een rol? Voelden de Tachtigers zich aangesproken door het 'ut musica poësis', in navolging van Duitse vroeg-romantici als Tieck, Wackenroder en de gebroeders Schlegel? Of lieten zij zich beïnvloeden door de meeslepende ideeën van Richard Wagner over Gesamt-Kunst? Een speurtocht naar muzikale elementen in kunst en leven van de Tachtigers.

Alphons Diepenbrock

Ter gelegenheid van het zilveren jubileum van De Nieuwe Gids in 1910, nodigde Willem Kloos ook de componist Alphons Diepenbrock uit om 'een kleine complete bijdrage, of wel een kort waarderend woord' te schrijven. Zo kwam Diepenbrock ertoe zich te bezinnen op hetgeen de beweging van Tachtig destijds voor hem betekend had. Hoewel hij in de woelige jaren van De Nieuwe Gids zelden op de voorgrond was getreden, had Diepenbrock als vriend en deskundig beoordelaar van literatuur toch een belangrijke rol gespeeld in leven en kunst van de Tachtigers. Tot zijn dood in 1921 onderhield hij met velen van hen intensief contact. Vooral uit de bewaard gebleven correspondentie kan men opmaken hoe groot de waardering was, die zij hadden voor de enige musicus in hun midden.

Alphons Diepenbrock.

Het verzoek van Kloos bracht Diepenbrock ertoe, enkele nooit verwoorde grieven op papier te zetten. Maar na enige aarzeling besloot de zachtmoedige componist zijn aanklacht in portefeuille te houden, teneinde het feest van zijn vriend Kloos niet te vergallen. Hij volstond meteen korte, vriendelijke felicitatie. Uit zijn bewaard gebleven bezwaarschrift blijkt echter dat Diepenbrock, die ten tijde van de oprichting van De Nieuwe Gids als zovelen diep onder de indruk was geraakt van de muziek van Richard Wagner, met teleurstelling had moeten bemerken

> ...dat wij elkaar eigenlijk innerlijk geheel vreemd waren, doordat de muziek voor u en uwe medewerkers in het beste geval tot de adiaphora werd gerekend, tot de onverschillige dingen. En dit lag minder aan het feit dat de openbare muziekbeoefening toenmaals ongeveer tot op het nulpunt was gedaald, dan wel aan een diepgaand contrast tusschen de toon en het woord als vertolkende symbolen van het menschelijk bewustzijn, hetgeen ik toen niet inzag. Integendeel, door het streven harmonie in mijne gewaarwordingen te brengen, zocht ik verband tusschen de nieuwe muziekdramatische kunst, die in zekeren zin van het Woord uitging, en de nieuwe dicht- en schilderkunst, die gij en onze gemeenschappelijke vrienden beoefenden, en kwam bij mij het verlangen op dat de muziek op eenige wijze aandeel zou hebben evenals de schilderkunst in de door den Nieuwen Gids geschapen geestesbeweging.

Ook al lijkt Diepenbrock - door te wijzen op het grote contrast tussen toon en woord, de Nieuwe Gidsers achteraf gelijk te geven in hun vrijwel negeren van de muziek, de grief is toch duidelijk. Er had op zijn minst wat meer aandacht besteed mogen worden aan de voor hem zo belangrijke toonkunst. Deze teleurstelling is des te begrijpelijker in het licht van de veelzijdige ontwikkeling van deze componist. Behalve klassiek filoloog, componist en Wagnervereerder, was Diepenbrock een groot kenner en bewonderaar van de Duitse romantische literatuur. Waar de Duitse romantiek de muziek tot hoogste kunst verklaarde, moet het voor Diepenbrock des te pijnlijker zijn geweest, dat zijn in veel opzichten zo romantisch geaarde vrienden toch onverschillig stonden tegenover de muziek. Maar was de componist rechtvaardig in zijn oordeel, liet de muziek de Tachtigers inderdaad volkomen koud?

Muziek in allerlei gedaanten

Bladerend door de inhoudsopgaven van de belangrijkste jaargangen van De Nieuwe Gids, krijgt men algauw de neiging in de teleurstelling van Diepenbrock te delen. De eerste negen jaargangen van het tijdschrift bevatten in het totaal slechts drie, door de componist zelf geschreven artikelen over muziek: 'Over Verhuist' (1892), 'Melodie en Gedachte' (1892) en ten slotte 'Schemeringen' (1893). Inderdaad een schamele oogst, temeer daar gedurende dezelfde periode in andere tijdschriften vaak verwoede polemieken werden gevoerd over de alle muzikale gemoederen in beweging brengende werken van Wagner. Zo verschenen er in De Gids het door de Tachtigers zozeer geminachte 'bolwerk der conservatieven', in deze jaren maar liefst zesendertig artikelen over muziek, grotendeels van de hand van Wagnervereerder en mede-oprichter der Nederlandsche Wagnervereeniging Henri Viotta. Een nauwkeuriger bestudering van De Nieuwe Gids, bleek echter een onverwachtse rijkdom aan 'muzikaal' materiaal op te leveren.

Zo stuit men in de eerste jaargang al spoedig op het verhaal 'Miss Nelly' van Frans Netscher (april '86), dat als volgt van start gaat:

> De pianist van het 'Alahambra' drukte op het knopje der elektrische bel, en eene hagelbui van metalen tikjes stortte met een zenuwachtig gekletter in de zaal neêr. Daarna keek hij met eene haastige hoofdbeweging naar het toneel, legde zijne handen op de toetsen, en begon de Ouverture van een engelsch liedje af te rammelen.

Even later voegt de verleidelijke Miss Nelly zich bij de pianist:

...en zij zong haar engelsch liedje, vroolijk, opgewonden, guitig, onverstaanbaar, als kraakte, knapte en kauwde zij de woorden in den mond, met een metaalachtig keelgeluid, dat haar mond scheen te doorspoelen... Zoo zong zij hare vijf coupletten af, in een dans van lijnen, een warrelend gestoei van kleuren, een rijzenden en ebbenden vloed van schaduwvegen, en eene jubeling van noten, die kort, hoog en fijn uit haar mond ijlden, duikelend door de lucht, bonsend en buitelend langs de zoldering en wanden, zwiepend op golvingen en rimpelingen der melodie,

> uit de doffe doffe rommeling der piano-klanken opspringend.

Al handelt het hier maar over een armzalige pianist en een ordinaire chanteuse, muziek speelt in dit verhaal toch onmiskenbaar een 'sfeertekenende' en structuurbepalende rol.

In de vijfde aflevering van de eerste jaargang (juni '86) schrijft Kloos in zijn Literaire Kroniek over Van Deyssels 'bommenafvurende' brochure'Over Literatuur', die gericht was tegen Netschers naturalistische verhalenbundel 'Studies naar het Naaktmodel'. Kloos bemiddelt aldus:

> Ik houd van sensaties en ik houd ook van den haat: waarom zou een niet-naturalist niet twee dingen mogen liefhebben, die bij hèm zoo weinig met elkander overhoop kunnen liggen? En daarom maak ik muziek op de gegotene blokken van Netscher's Hollandsch, daarom zet ik al mijn ooren open voor de superbe, dronkenmakende lyriek van Van Deyssel's periodenstoeten.

En twee alinea's verder vervolgt hij:

> Welnu, ik wou dan dit zeggen: een letterkundig tijdvak, dat in het voorspel zijner symphonieën staat, heeft wel eens eenige gelijkenis met een muziekuitvoering na de pause: daar zijn soms artisten, die meenen dat zij te laat zullen komen: haastig treden zij op, met luidruchtige bewegingen, een minuut lang zoekend naar de plaats die hun krachtens hunne talenten en hun genre toekomt; - kruisen nu hunne richtingen zich, dan stoot de een op den ander, en een vloek wordt gemompeld, een toornige blik schiet neêr: maar nog een oogenblik later zitten beiden met vergenoegde gezichten op hun stoel, en toeten en blazen en strijken, dat het een lust is voor het gehoor.

In het eerste citaat is 'muziek maken' een metafoor voor het klankrijk taalgebruik dat Kloos beoogde in proza en poëzie. De tweede vergelijking wekt de indruk door Kloos regelrecht uit de concertzaal te zijn opgedoken. Toch is, zoals zal blijken, het eerste citaat van wezenlijker belang.

In de eerste aflevering van de tweede jaargang vraagt Kloos zich in zijn Kroniek naar aanleiding van de poëzie van J. Winkler Prins af, 'waar deze zijne Muziek vandaan haalt'. Hij noemt de dichter 'een groot muzikaal talent' en haalt uit diens gedicht 'Werking der Muziek' een aantal strofen aan, waarna hij besluit:

> Dit zijn niet langer woorden met een bepaalde beteekenis, die tezamen een volzin vormen: 't is de gehoor en fantasie doordringende muziek zelve, op wier maat de vluchtige beelden en aandoeningen komen en vlieden, zonder dat men ze vasthouden kan.

In een volgende aflevering noemt Kloos de dichters Sofokles en Milton:

> ...de reeële, zinnelijke, de natuurlijke dichters, omdat de melodie zóó uit hunne ziel komt en het beeldend woord zoo uit hunne fantasie.

De zesde aflevering van deze jaargang bevat Aletrino's verhaal 'Een Zang', waarin studenten in de psychiatrie een bezoek brengen aan de vrouwenafdeling van een gesticht. Plotseling staat daar een meisje op en begint te zingen, eerst 'stil en rustig

voor zich heen', dan intenser, tot op de climax van het verhaal ineens haar stem uitschiet '...in scherpe, witte, zilveren geluiden'. Dan stort het meisje in, wordt door twee verpleegsters weggedragen, waarna de laatste zin luidt: 'Toen sloot de professor de deur en begon zijn voordracht'. Het aanvankelijk lieftallige, daarna angstaanjagende zingen van het meisje, gevolgd door haar zenuwinstorting op het hoogtepunt van haar zang, is de rode draad in dit verhaal. Haar eigen muziek veroorzaakt een staat van nerveuze opwinding zoals men die in de naturalistische literatuur vaker aan kan treffen. Het maken of beluisteren van muziek (veelal die van Wagner, in Frankrijk niet voor niets ook wel 'vague nerfs' genoemd) heeft voor labiele personages dikwijls noodlottige gevolgen. Voorbeelden zijn o.a. te vinden bij Emants, Couperus en Coenen. Naar aanleiding van *De Kleine Johannes* van Van Eeden, schrijft Kloos in een volgende Kroniek:

> Als artiest is Van Eeden geen zwaar lyricus, die zijn vreugden en smarten uitschudt over de menschheid in een orgelspel van tonen, in een onweder van geluid. Het klinkt bij hem als muziek van verre en zijn volzinnen zijn in haar sterkste golving als het brede heendeinen van een groot water naar de avondkim...

Zo schrijft ook Van Deyssel in 1888 naar aanleiding van het proza van De Goncourt: 'Maar, dien stijl, in den zin van de *melodie der woordenreeksen*, in den zin van de als voorgelezen, gedeklameerd-willende-zijn muziek van woordklankenop-êen-volging, dien lyrischen stijl heeft De Goncourt niet geschreven.'

In tegenstelling tot Van Deyssel zelf, die hier uitdrukkelijk naar streefde.

En zo kan men doorgaan met citeren. Telkens weer komt men uitspraken tegen waarin door Kloos of anderen poëzie en proza vergeleken worden met muziek, of zelfs regelrecht muziek (vaak 'zielsmuziek') worden genoemd. Ook stuit men op meer verhalen en gedichten met een muzikaal onderwerp (bijvoorbeeld de schets 'Muziek-Extase' van Roosdorp, 8ste jaargang), met 'muzikale' metaforen of zelfs met een muzikale structuur. Dit laatste is aan de orde bij het door Frans Erens geschreven verhaal 'Gitana's' uit 1892. Erens beschrijft hierin twee Spaanse danseressen. Hij bouwt zijn verhaal als volgt op: 'Allegro' ('Zij vliegt en loopt, het tengere, bleeke kind...'), 'Forte' ('Roodgloeiend de roos op het zwartgloeiend haar, komt Maccarona vooruit...'), 'Piano' ('Het was een zang als een zoele wind waaiend over de wijde aarde...') en wederom 'Forte' ('En weer een stamp en een slag met den arm en een lach...'). Zo dansen Erens vrouwen over het papier.

De poëzie van Herman Gorter (of: ut musica poësis)

Wanneer Gorter in februari 1889 debuteert met een eerste gedeelte van het gedicht 'Mei', zingen de Tachtigers in alle toonaarden van hun lof en bewondering. Dàt is wat zij bedoelen, dat is hun ideaal van één en al hartstocht, daar klinkt '... een ziel van muziek die wee-juichend beeft over zijne eigene schoonheid'. Gorters muzikale verzen doen hen '...de diepte en ondoorgrondelijkheid beseffen van de eigen ziel'. Van Deyssel schrijft:

'Door zijn nieuwe versificatie heeft Gorter nieuwe muziek-melodie in het vers gebracht, het vers opgevoerd, dichter naar de muziek, zoo mooi, met de terug kerende regels, die als muziek-motieven wederkomen.' En Van Eeden:

> Een melodie is de minst gecompliceerde aandoening van genot. Daardoor dikwijls de sterkste. Ze kan snijden in onze ziel, juist door die fijne enkelheid, dat we schreien en huiveren.

Gorter had in ‘Mei’ dit melodie-ideaal bijna verwezenlijkt en er ook bewust naar gestreefd. Zo zegt de God Balder tegen het aardse kind Mei, wanneer hij haar de zuivere ziel verklaart:

> Zielsleven is muziek: dat zijn de volle
> Aanzwellingen van gevoel, de eeuwige gulle
> Uitstromingen van klank

Dan legt Balder uit dat de ziel beeldloos is en niet in de tijd te plaatsen. Wat het gedematerialiseerde zielsleven nog het meest nabij kan komen:

> Dat is muziek, die heeft met alle dingen
> Niets meer gemeen, en alle vreemde zinnen
> Zijn blind voor haar, geen vormen en geen kleur
> Heeft zij, zij is de lucht gelijk in heur
> Afwezigheid voor 't oog en schijnarmoede.
> Zij is de liefste, allerliefste, moeden
> Die zich moe leefden aan het zien en smaken
> Der volle wereld, drinken haar en raken
> Haar soms met lippen, willen haar altijd-
> Zij geeft van alles hun vergetelheid.

Toch kan ook de muziek, hoewel superieur aan het woord, toch niet volledig duidelijk maken wat er zich in een mensenziel afspeelt. Enige strofen verder twijfelt Balder en vraagt zich af: ‘Is zij wel muziek, is wel mijn ziel/Iets wat ooit buiten mij, mijzelven, viel?’

Laten wij nogmaals Van Eeden aan het woord naar aanleiding van ‘Mei’: ‘Zoo zuiver als muziek kan woordexpressie niet zijn’... ‘Maar woorden zijn geluiden zoo goed als melodieën’... ‘Ja, heel zeker zal een woordenreeks expressiever zijn naarmate zij minder zinnebeeld en meer muziek is,’ en daarna noemt hij muziek en ziel bijna een.

Met ‘Mei’ had Gorter de muziek heel dicht benaderd en uit de

unaniem enthousiaste reacties van de Tachtigers blijkt telkens weer, dat zij juist dit aspect van Gorters poëzie zo bewonderden. De gedachte dat waar woorden tekort schieten de muziek begint, dat muziek dank zij haar abstractie van alle kunstvormen het meest geschikt is om er de diepste geheimen van het menselijk bestaan in uit te drukken, kwam ten tijde van de Tachtigers geenszins uit de lucht vallen. Zij valt te herleiden tot de Duitse vroeg-Romantiek, waarin - nadat Kant de beperkingen van het menselijk verstand had blootgelegd - voor de eerste keer in de Westerse geschiedenis aan het menselijk gevoel de status van 'kennisbron over de werkelijkheid' werd verleend. Daarmee steeg muziek, van oudsher de taal der emoties, al gauw in aanzien.

A.W. Schlegel schreef:

> De musicus heeft een taal van gevoel onafhankelijk van al de uiterlijke objecten; in de verbale taal daarentegen, hangt de expressie van gevoelens altijd af van de connectie met de idee. Zelfs lyrische poëzie moet zichzelf een referentie tot een object toestaan, en is als zodanig slechts indirect geschikt om emoties uit te drukken.

Wackenroder noemde de muziek de kunst van het hoogste psychisch realisme: 'In de spiegel der tonen leert het menselijk hart zichzelf kennen.' Schiller kon pas goed dichten na in een 'muzikale gemoedsstemming' te zijn geraakt en voor Fr. Schlegel was de muziek de eigenlijke taal der filosofie. Bij Tieck, Novalis, E.T.A. Hoffmann en anderen komt men soortgelijke opvattingen tegen. Hoewel dergelijke gedachten vooralsnog geen gestalte kregen in een concrete'muzikale' handleiding ten behoeve van dichters, kan men stellen dat ze de basis hebben gelegd voor bijvoorbeeld de latere muzikale aspiraties van de symbolistische poëzie.

Schopenhauer, wiens pessimistische filosofie rond 1850 op veel kunstenaars een diepgaande invloed zou gaan uitoefenen, zag het geheimzinnige binnenste van de mens als verblijfplaats van 'de wil': de onbewuste wil tot leven, dezelfde die de planeten stuwt en de voortplantingsdrift drijft, en als zodanig volstrekt onveranderlijk. Kunst stimuleert het vermogen zuiver beschouwend te zijn en kan daardoor de mens tijdelijk verlossen uit de slavernij van de wil. Muziek wint het daarbij van alle andere kunsten, omdat zij als enige niet de afschaduwing van ideeën vertegenwoordigt. Muziek is volgens Schopenhauer de onmiddellijke projectie van de wil zelf en daarmee van het wezen der dingen, vandaar ook haar machtige werking op het menselijk gemoed. Onze wil streeft, wordt bevredigd en ijlt verder. Zo is de muziek een gestaag wegzwerven van de grondtoon, overeenkomstig de talloze vormen waarin de wil zich openbaart, en een uiteindelijk terug keren tot deze grondtoon, tot de harmonie, tot de bevrediging (een visie die dus wel beperkt dient te blijven tot het harmonische idioom van de klassieke en romantische muziek). In de muziek trekken alle geheime roerselen van ons innerlijk aan ons voorbij, zij het slechts voor een ogenblik. De muziek kan dan ook geen verlossing uit het leven zijn, maar wel een schone troost. Muziek werd tot schuilplaats voor een als ondraaglijk ervaren bestaan. Maar ook werd zij verheven tot de ideale taal om geheimen van het filosofische, van emotie, liefde, natuur en mystiek in uit te drukken.

Volgens Nietzsche zou het leven zonder muziek een dwaling zijn. Hij schreef onder invloed van Schopenhauer 'Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik', waarin hij - geïnspireerd door het Griekse leven en de Griekse kunst - tot een onderscheid tussen twee polair tegengestelde machten komt: het dyonisische (analoog aan bedwelming, de vormeloze oerwil zoals die onmiddellijk in de muziek tot uiting komt) en het apollinische (de macht van maat en harmonie). Het is bekend

dat Gorter en zijn vriend Diepenbrock dit boek samen grondig bestudeerden. Gorter moet zich in hoge mate aangesproken hebben gevoeld door het dyonisische kunstenaarsideaal. Evenals de andere Tachtigers wilde hij zich immers onvoorwaardelijk aan de wereld uitleveren, opnieuw op zoek gaan naar schoonheid in een door de verstarde regels der ouderen lelijk geworden bestaan. Door zich weerloos in het leven te storten en daarvan onbekommerd en onbevooroordeeld de 'sensaties' te ondergaan, hoopten de Tachtigers tot een nieuwe wáre kunst te komen. Dat zij daarbij geen gebruik wilden maken van afgesleten woorden en geijkte zegswijzen spreekt voor zich. Het is dus niet verwonderlijk dat zij steun gingen zoeken bij de dyonisische taal bij uitstek, de muziek, in hun speurtocht naar nieuwe oorspronkelijke dichtertaal.

De muziek van Richard Wagner bleek vóór alle andere in staat datgene in zijn toehoorders op te roepen waarnaar alle romantische kunst had gestreefd: een (dyonisische) toestand van extase, met een zowel sensuele als mystieke component. Zijn speciale gebruik van mythologie en symbolen werd een directe inspiratiebron voor het symbolisme, zoals het laat negentiende-eeuwse streven naar gemeenschapskunst niet los te denken valt van Wagners opvattingen over universele kunst: het Gesamtkunstwerk.

Niet alleen Wagner, maar ook het hele nieuwe denken over muziek had een enorme invloed op de negentiende-eeuwse literatuur. In de romans is muziek niet langer een zaak van decorum of een vermaak voor de gasten. Zij bewerkstelligt er de communicatie tussen diepbewogen zielen en doet zo menige liefde ontluiken. Of zij biedt gevoelige personages de mogelijkheid hun omgeving te vergeten door een uiterst individuele en totale overgave aan deze 'taal van het hart', hetgeen niet zelden een zenuwinstorting tot gevolg heeft. De negentiende-eeuwse muziekvirtuoos staat bij uitstek model voor het ideaal van de demonische romantische artiest en Beethoven belichaamde het ideaal van het goddelijke genie. (Voor meer informatie verwijs ik hier naar de Musico-literaire opstellen van Jaap T. Harskamp)

Muzikale aspecten in de poëtica van Kloos

Uit de poëticale opvattingen van Willem Kloos - die men kan opmaken uit zijn 'Inleiding op de gedichten van Jacques Perk', de 'Bijbel' van '80 (zie hiervoor J.C. Brandt Corstius: *Het poëtisch programma van Tachtig*) en de Literaire Kronieken uit De Nieuwe Gids (verzameld in Veertien Jaar Literatuurgeschiedenis) - valt een aantaal kernpunten te destilleren die betrekking hebben op de klankexpressie van het gedicht:

1. Het gedicht is een taluiting van de stemming der dichterziel: 'een melodie van lijnen en kleur', een zaak van'oor en oog' met betrekking tot de 'keuze van klank en uitdrukking'.
2. 'Vorm en inhoud zijn één, in zooverre iedere verandering in de woorden een gelijkloopende wijziging geeft in het beeld of de gedachte, en iedere wijziging in deze eene overeenkomstige nuanceering van de stemming aanduidt'. De dichter moet het ritme van zijn poëzie overeen laten stemmen met het ritme van hetgeen hij gestalte wil geven, of het nu gaat om de bewegingen van zijn eigen zieleroerselen of om 'objecten uit de buitenwereld'.
3. Woorden zijn symbolen voor de dichterlijke individualiteit. Schijnbaar dragen zij de betekenis van de 'taal der dagelijkse omgang'. Maar door een bijzondere ritmische en muzikale schikking stijgen zij boven hun 'dagelijkse-gebruik-functie' uit en worden tot symbool van de stemmingen der dichterziel.
4. Aangezien het gedicht het 'onvatbare' (de stemming der ziel) uiteen dient te zetten, worden subtiliteiten in woord- en versvorm van wezenlijk belang. De

ziel, de zetel van het Onbewuste, laat zich immers niet ‘letterlijk’ vertalen, respectievelijk omzetten in concrete gedachten of beelden. De buitenwereld is slechts ‘aandoenings-leverancier’, de dichter een ‘zanger’ der ziel.
Hier schiet de gestandaardiseerde ‘dichterlijke taal’, de retorische taal per definitie tekort. De dichter dient zijn stemmingen in een zo individueel mogelijke taal gestalte te geven en zodoende te streven naar de ‘juiste klankexpressie’. Bij de waarachtig grote dichters’ stroomt de muziek zoo uit hunne ziel’.

6. Deze ‘klankexpressie’ is een zaak van ritme en ‘melodie’, van ‘lijnen, tonen en kleur’, alsook van de juiste plastiek.
7. Zoals de dichter een ‘ingewijdene’, een ‘uitverkorene’, een ‘begenadigde’ is, zo is ook de poëzie een ‘gave van weinigen voor weinigen’. De lezer moet beschikken over ‘co-creativiteit’ en gevoelig zijn voor de subtielste elementen van vers en woord. Ook hij moet momenten van inspiratie kennen.

Kloos beschouwt het leven van de stemmingsdichter ‘als een partituur van stemmingen, waarvan hij virtuoselijk de muziek moet leren spelen’. Mijn aanvankelijke hoop, na grondig speurwerk in Kloos' Kronieken, op de lange duur beloond te zullen worden met helder uiteengezette concretiseringen van deze abstracte en dikwijls zweverig geformuleerde kerngedachten uit de poëtica van Kloos, bleek vergeefs. Waar Kloos

poëzie allereerst beschouwde als een gevoelszaak, een kwestie van intuïtie voor een kleine kring van ingewijden, lijkt dit ontbreken van zakelijk uiteengezette (muzikale e.a.) 'instructies' voor dichters en critici een logische consequentie. Hoe kan men immers de taal der ziel met en voor het slechts beperkte mensen-verstand ánders grijpbaar maken, dan door een beroep te doen op die menselijke kwaliteiten welke deze beperking te boven gaan? Niet alleen in zijn poëzie, ook in het schrijven over poëzie doet Kloos een beroep op de 'zielsvermogens' van de lezer, diens 'stemmings-verstandhouding' en een zekere mate van helderziendheid inzake het 'onvatbare' dat nu juist bij uitstek het domein van de poëzie is. Kloos' poëtica is als het ware een orakeltaal ten behoeve van een kleine groep begenadigden, dichters zogoed als lezers en critici. Opvallend is hierbij echter zijn voortdurende gebruik maken van 'muzikale metaforen': de dichter als 'zanger', poëzie als 'versmuziek', de 'zielsmuziek' van de ware dichter, het gedicht als 'een melodie van lijnen en kleur' enzovoort. Mij lijkt het geen toeval dat een dichter voor wie poëzie gestalte dient te geven aan de wereld der gevoelens, het dichterlijke zieleleven waarin het Onbewuste (Schopenhauers wil) huist, welhaast onvermijdelijk de nadruk gaat leggen op 'muzikale' aspecten van de dichtkunst: het gedicht als 'plastisch klankbeeld' en het belang van de 'juiste klankexpressie'. Waar poëzie een middel wordt om het onzegbare te zeggen, lijkt bovendien de vaagheid waarmee Kloos zijn opvattingen poneert een logisch gevolg van de gedachte dat hier het menselijk verstand per definitie tekort schiet.

Kloos had onder meer studie gemaakt van de filosofie van Schopenhauer en Von Hartmann. Hij geloofde in het Onbewuste (de Wereldziel, de Wil, de stuwende Levenskracht) die hij zag als de essentie van het Leven zelve, gelijk te stellen aan Waarheid en Schoonheid. (Zie hiervoor zijn opstel 'Over Verleden, Heden en Toekomst'; gepubliceerd in Veertien Jaar Literatuurgeschiedenis.)

Mijns inziens wilde Kloos met het centraal stellen van de 'zelf-verbeelding der dichterziel' in zijn poëtica, tegemoet komen aan een verderstrekkende aspiratie: de waarheid 'ontdekken' omtrent het Onbewuste, zetelend in de ziel van de dichter. En hoe kan Kloos, naar negentiende-eeuwse maatstaven, dat verlangen beter tegemoet komen, dan door de nadruk te leggen op het muzikale?

Kloos in de ban van het muzikale

Om enigszins te kunnen beoordelen in hoeverre Kloos hierbij ook geïnteresseerd was in de échte muziek, laat ik hier allereerst zijn vrouw Jeanne Kloos-Reyneke van Stuwe aan het woord:

> Liefde voor de muziek werd hem al vroeg bijgebracht, daar zijn Vader lid was van het Paleis voor Volksvlijt, waar concerten werden gegeven onder leiding van Johan M. Coenen. Later, toen Willem zelf lid werd, woonde hij geregeld de klassieke concerten bij, en genoot er onuitsprekelijk van. Speelde hier erfelijkheid een rol? Een zijner voorvaderen was namelijk kapelmeester aan een Saksisch Hof, - maar hier over nader bij de bespreking zijner afkomst.
> Het onbewust-muzikale in den kleinen jongen openbaarde zich, als Willem soms geheel alleen in huis was, in zijn pogingen, om melodieën te vinden, en die te zingen. Later heeft die oorspronkelijke innerlijke muzikaliteit zich gecondenseerd in zijn dichterschap.

> Wanneer hij met zichzelf alleen was, klonk zijn stem vol en vlot. Doch samen met anderen werkte de nerveuse spanning, waarin hij meestal verkeerde, als een rem, een beklemming op zijn stem. Hij kreeg toen eenigen tijd lessen van den bekenden spraakleeraar Dr. Eich, die ook boeken geschreven heeft, - en later wist hij door zelf-bestudeering zijner uitspraak, door krachtige zelfbeheersching en concentratie, de moeilijkheden in zijn spreken te overwinnen.
> Later heeft hij in zijn proza de gewaarwordingen beschreven, die hem, in zijn jeugd, 'binnen-in-zichzelf' muziek deden hooren.

(*Het menschelijk beeld van Willem Kloos*, p. 26-27). Zij vervolgt met hetgeen Kloos zelf later in zijn Kroniek beschreef:

> Wanneer ik, als knaap van 14, 15 jaren soms mijmerend over mijn toekomst dacht, ging het wel eens vaag door mij heen, of ik mettertijd ook misschien een *komponist* worden kon.
> Want het werd mij dikwijls als ik op regenachtige Zondagmiddagen geheel alleen thuis zat, of ik in mij, ja, als ver achter mij iets vernam... iets vreemds, dat ik hoorde, en toch niet hoorde als iets buiten mij, - dus niet met mijn lichamelijke ooren.
> Het waren wel geen bepaalde, wezenlijke klanken, - maar het had er toch, voor een klein deeltje, wel iets van, en ik poogde, door er aandachtig naar te luisteren, met mijn fijnste innerlijk gehoorsvermogen, er iets van te pakken te krijgen, maar het mocht mij niet gelukken... Totdat ik opstaande, en mij onbepaald-ontroerd voelende, eerst zacht-vaag, maar daarna allengskens luider begon te zingen met een van binnen uit komende neiging, om mijn keelgeluid hoe langer hoe hooger op te drijven.
> En dat wonderlijke, muzikale 'achter-geluid' was geen herinnering aan gehoorde concerten... neen, het was van mijzelf, dat voelde ik heel duidelijk... als ik ophield, en rustig over dat verrassende verschijnsel nadenken ging.
> Dat vocaal fantaseeren herhaalde zich vele malen, maar positieve melodieën ontstonden er nooit; mijn 'muziek' bleef zwevend en ongrijpbaar, en mijn stem interpreteerde de diep in mij klinkende tonen, alleen maar met veel moeite.
> En toen ik merkte, dat ik de lagere klanken niet eens goed weergeven kon, - met de hoogere ging het beter, en het middenregister klonk niet zelden sonoor en vol, - werd het mij teleurstellend duidelijk, dat een toekomst als zanger voor mij wel uitgesloten zou zijn.
> En komponist? Het bleek mij niet mogelijk tweemaal *hetzelfde* te zingen... zelfs niet vlak achter elkaar... dus van vasthouden eenermelodie was geen sprake. Ik moest dat denkbeeld mij dus uit het hoofd zetten, helaas, helaas. Later, veel later, eerst heb ik begrepen, dat die onbewuste muzikaliteit in mij eigenlijk verzen-in-embryo zijn geweest.

In verband met Kloos' muzikale fantasieën als jonge knaap is ook de volgende brief uit 1886 van Kloos aan F. van Eeden bijzonder interessant:

Amsterdam, 23 October 1886.
Hemonystraat 13.

> Beste Fré,
> Deze brief heeft niets met de literatuur te maken, en ik zal je hier alleen onderhouden over mijzelf, en wel over mijn gezondheidstoestand.
> Verontrust je niet - ik ben niet ziek: 't is alleen maar, dat ik zoo even

wederom een gewaarwording heb gehad, die mij mijn geheele leven, zoolang ik me bewust ben, met kortere of langere tusschenpoozen meer verbaasd dan gekweld heeft, en die ik steeds vruchteloos gepoogd heb onder woorden te brengen. Nu echter geloof ik, dat dit mij gelukt is en ik schrijf je dus deze, niet om dat ik geloof, dat je er mij van af zoudt helpen, maar omdat het je misschien als psychiater interesseren zal. Vroeger omschreef ik deze sensatie zoo: *Plotseling* scheen het mij, of alle geluiden, dichtbij en veraf zijnde, een anderen klank kregen, of zij meer verwijderd werden en een ondertoon deden hooren, die iets spottends, iets ‘kichernds’ had.

Thans echter heb ik mijzelf nauwkeuriger nagegaan, en opgemerkt, dat ik in mezelf een hoop dooreenwarrelende geluiden verneem, die toch geen geluiden zijn, en die zich telkens tot menschenstemmen ontwikkelen, die toch niet spreken, schreeuwende, scheldende, vragende, vermanende menschenstemmen zonder woorden. Om 't je duidelijk te maken: als ik goede verzen lees, zacht voor me zelf, is 't net of ik in me een andere, fraaie, luisterstem hoor meêlezen, die elke klank zijn relief geeft, zoodat de expressie van het vers te voorschijn komt: heb jij dat ook niet? Nu, zoo zijn ook de andere stemmen in me, maar zonder dat ik lees, plotseling, zonder bekende aanleiding en even plotseling ophoudend. Ik had dat reeds als kind van zes jaar en vond het toen zeer aardig. Op lateren leeftijd, ik meen tot mijn vier en twintigste jaar ongeveer, had ik het minder of niet, maar in den laatsten tijd komt het weer meer voor.

> Deze illusie onderga ik met bewustzijn, door redeneering gaat zij niet weg, maar eindigt van zelf. Zooeven echter, toen ik haar weder had, zooals ik je zei, heb ik een experiment op mezelf genomen: ik schonk mij een klein glaasje met rum in en dronk het in één teug *half* leeg, een zeer geringe hoeveelheid alcohol dus, en zie, op eens was ik weer normaal.
> Nog iets, deze laatste aanval was zeer sterk, d.w.z. ik werd mij duidelijk bewust, wat ik eigenlijk voelde, en tevens kreeg ik een vage voorstelling, dat, als het nog heel veel sterker werd, ik hallucinaties zou krijgen. Dit laatste vermoeden is echter misschien zonder grond.
> Weet jij nu ook mij iets te zeggen over dit verschijnsel? Is het soms ook bij anderen geconstateerd en zou er, in dat geval, kans kunnen zijn, dat het erger werd? Ik behoef je niet te zeggen, dat je er niet met anderen over spreken moet, *ook niet met Aletrino.*
> tt
> Willem

Onderliggend motief van deze brief lijkt vooral, de angst om krankzinnig te worden. Men zou hier kunnen denken aan hallucinaties, waaraan Kloos door middel van drank probeerde te ontsnappen.

Soortgelijke ervaringen waaraan dan doorgaans de ‘menschenstemmen’ ontbreken, worden echter elders door Kloos in verband gebracht met zijn dichterschap. In zijn latere kronieken heeft Kloos zich op veel plaatsen uitgelaten over de ‘muzikale’ inspiratie van de waarachtige dichter. Een goed voorbeeld hiervan is Kroniek LXX (*Nieuwere Literatuurgeschiedenis* deel IV, blz. 27):

> Tusschen de twee kunsten, muziek en poëzie, bestaat een overeenkomst in innerlijk wezen, waar veel te weinig op is gelet. Versta mij nu wèl: ik bedoel daarmee niet, nog eenmaal te herhalen de bekende waarheid, dat poëzie muzikaal moet wezen, d.i. mooi-luidend door harmonisch-bewegenden klank. Neen, wat ik zeggen wou, gaat wat dieper, raakt meer de kern, de essentie van de kunst.
> Een dichter, - de ware, die metterdaad dien naam verdient - voelt, als hij gestemd wordt, om een vers te schrijven, diep in zich iets trillen, als zacht rhythmisch zingen, buiten al bewuste willen en weten en uiten om. 't Is, als hoort hij muziek-in-wording zich baren, zich zachtkens opwerken uit het diepst zijner ziel. 't Is ruischen en zwieren, of dreunen en dondren, 't is jublen of klagen, met een stille melodie, die telkens weêr keert. De poëet is, in dat stadium verkeerend, meer nog musicus misschien dan dichter, want hij hoort, zooals zijn wetend bewustzijn het opmerkt, alleen maar een stemmingsvol geluid. Gevoel en verbeelding zijn dan nog heelemaal niet klaar-wakker, en wat hij, als dichter, dus inderdaad te zeggen heeft, zou hij geenszins met preciese woorden kunnen omschrijven; hij vermoedt het, hoogstens, intuïtief.
> Doch, laat nu de kunstenaar die eerste fase, van inwendig gehoor en nog onbewuste ziels-gesteldheid, vast en geduldig in zich dóórwerken - alleen met den stellig-maar, o, zoo fijn-tastend-bestuurden wil, om tenslotte het schoone, waar de ziel als ten boorde vol van is, volmaakt-gezegd te voorschijn te roepen - dàn, langzamerhand, komen, één voor één, opeens opvlotten de verbeeldingen, de visie's, de rhythmen-slingringen de zegbare gevoels-staten, omhoog uit het wijd-bewogene rijk zijner mysterie-volle

> onbewustheid; alles neemt vorm aan en kleur en gang, alles schikt gereedlijk op de voor elk ding passende plaats zich; de dichter, heeft alleen nog maar te gaan schrijven, en zijn vers komt, met vaste trekken, op 't papier.
> Zóó doet, of liever, zoo wordt gedaan, de waarachtige, zuivere, eenig-echte dichter, de dichter, die dichter is van-huis-uit. Zijn kunst komt uit zijn ziel, uit zijn diepste onbewustheid, en wat hij schrijft, schrijft hij dan ook voor nú en voor later, voor állen tijd.

Al even verhelderend laat Kloos zich op latere leeftijd uit over zijn achterliggende motieven om bij het beschrijven van poëzie, zo dikwijls metaforisch gebruik te maken van 'muzikale' terminologie (Kroniek XXX, Letterkundige Inzichten en Vergezichten, p. 69):

> In vroeger tijd werd dichten dikwijls 'zingen' genoemd: en, oppervlakkig-bezien, lijkt deze uitdrukking een konventioneele beeldspraak, maar in-waarheid is zij veel meer, is zij de zuivere weergave eener werkelijkheid: Want dichten is, in zijn wezen, inderdaad niets anders als zingen. In de oude dagen, toen 't gevoel der menschen zich begon te accentueeren en er gedichten ontstonden, werden die gedichten inderdaad gezongen, en 't optreden, in 't publiek, der italiaansche improvisatoren, tot hoe'n gewoonte-gedoe 't ook later moge zijn ontaard, was niets dan een ver overblijfsel der litarair-psychologisch merkwaardige zede, dat de oud-wereldsche dichter zijn vers niet schreef maar zong. En dit vroegere gezongen-worden der verzen stemt ook overeen met de nú nog bestaande feitelijkheid, dat de waarachtige, dat iedere echte dichter, vóórdat hij zijn vers op 't papier gaat brengen, inderdaad in zich gehoord heeft, en door zijn leden heeft voelen dansen de harmonieën en melodieën, die hij dan uitdrukt door de maatbewegingen van zijn vers.
> In essentie is dus dichten = zingen: maar daar spontaan, natuurlijk zingen alleen kan zijn de uiting eener emotie, moet ook dichten een uiting zijn van emotie evenzeer. Mij dunkt dat hier op eenvoudige, duidelijke en logische wijze is bewezen, dat vers-kunst, die *niet* voortkomt uit emotie, m.a.w., die uit niets anders bestaat als uit saaie verzekeringen en mededeelingen, uit lang-ademige redeneering, alleen in schijn, slechts door den uiterlijken vorm, dichtkunst mag heeten, en dus in géén geval poëzie wezen kan.

Hoewel men Kloos geen algehele desinteresse voor de werkelijke muziek kan verwijten, geloof ik evenwel dat men de 'muziekale aspecten' uit zijn poëtica los moet zien van het bewuste streven, de doorde romantici zo hoog vereerde Absolute muziek te evenaren. Zijn beroep op het 'muzikale' lijkt meer intuïtief gevonden, temeer daar nergens blijkt dat Kloos geïnteresseerd zou zijn in poëzie die analoog aan de vormgevingsprincipes van de Absolute muziek 'gecomponeerd' zou moeten worden (itt. de latere symbolisten). Kloos' gedachten bewegen zich voortdurend rondom twee soorten 'muziek': *Versmuziek* (het gedicht als een melodie van lijnen en kleur) en *Zielsmuziek (die* man heeft waarachtige muziek in zijn ziel; oftewel: bij die man lééft het van binnen); en een vers is 'muzikaal' wanneer het voldoet aan de'juiste klankexpressie'. Daarvoor vallen geen regels op te stellen: het goede, 'gevoelde' vers borrelt op uit het Onbewuste in de sensitieve dichterziel; is anti-dogmatisch en onbedacht, dus men kan hier niet in verstandstaal regels voor opstellen. Alleen slechte verzen die zich onderscheiden door overmatig verstandelijk 'knutselwerk', kan men met eigen middelen van repliek dienen: goedkope en holle (bedáchte) klankeffecten kan men met verstand ontmaskeren. Over goede 'muzikale'

verzen kan men volgens Kloos opmerken, dat de kleur van de klank en de dynamiek van het ritme overeen dient te stemmen met het beschrevene. Het geoefende oor zal dat herkennen, ‘Luister slechts’...

Kunst en leven

‘Wil je nog iets van Holland hooren en van de vrienden?’, schrijft Van Eeden in een brief uit 1885 aan de in Venetië vertoevende schilder/dichter en mede-Tachtiger J. van Looy. Waarna hij er vanzelfsprekend toe overgaat Van Looy het een en ander te vermelden, onder andere: ‘Witsen (de schilder) komt met Sam (A. Aletrino) bij Chap (van Deventer) muziek maken, trio's voor cel, viool en piano met Veth (de schilder/schrijver), Kloos en mij tot publiek’.

Zo blijken maar liefst drie rasechte Tachtigers ook daadwerkelijk aan muziek te doen en drie anderen het bereidwillige publiek daarbij te vormen, ongetwijfeld goed voorzien van drank en tabak. Op Diepenbrocks kamer ging het er in diezelfde jaren vermoedelijk wat serieuzer aan toe. De componist dwéepte in zijn jonge jaren met de muziek van Wagner en speelde op zijn mooie oude vleugel dikwijls hele partituren voor aan Gorter en zijn andere vrienden, vaak tot diep in de nacht. Voor Gorter, Van Deyssel, Verwey en andere Tachtigers vormden deze avonden later dierbare herinneringen aan zowel Diepenbrock als de muziek, getuige de vele woorden die zij hieraan besteden in hun gedenkschriften der ‘vervlogen jaren’.

Behalve piano speelde Diepenbrock ook altviool. Hij organiseerde dikwijls kwartetavonden, waarbij vooral de kwartetten van Haydn, Mozart en Beethoven werden doorgespeeld en Diepenbrock met veel enthousiasme de altpartij vertolkte. Ongetwijfeld heeft hij daarbij ook wel eens een beroep gedaan op de leden van het door Van Eeden genoemde trio. Daarnaast richtte de componist een zanggroepje op, waarmee hij thuis oude polyfonische werkjes instudeerde van onder andere Sweelinck en Palestrina. Bovendien componeerde hij muziek bij gedichten van Verwey (‘Maanlicht’ en ‘Rouw om het jaar’), Van Deyssel (het sonnet ‘Ik ben in eenzaamheid niet meer alleen’) en andere Tachtigers. Rond de eeuwwisseling zouden ook andere, veelal minder getalenteerde componisten hun muzikale vermogens loslaten op de poëzie van Tachtig. Zo componeerde Willem Landré muziek bij gedichten van Van Eeden, Bernard Zweers zette ondermeer Perk, Verwey en Van Looy op muziek en Daniel de Lange deed hetzelfde met Kloos' sonnetten. Maar ook over de muzikale vermogens van de Tachtigers zélf is nog wel een en ander te vermelden.

Zo bevatten de dagboeken van Van Eeden een schat aan notities over muziek. In zijn jonge jaren betreurt hij het zelfs vele malen, geen grote talent voor muziek te bezitten. Hij droomt er soms van ‘...een muzikaal genie te zijn, dat door eigenaardige melodieën iedereen weet te boeien als wijlen Orpheus. Dan denk ik wat ik zou kunnen doen, hoe iedereen mij zou ontzien en vereeren...’, waarna hij helaas moet concluderen ‘dat dergelijke dingen niet voor hem zijn weggelegd’. Op de piano bracht Van Eeden het niet veel verder dan wat enthousiast geklungel. Door het schrijven van enige ‘muziekdrama's’ trachtte hij alsnog zijn liefde voor de muziek tot uiting te brengen: ‘Ellen’ uit 1891 met muziek van Brandts Buys en ‘Lioba’ uit 1897 op muziek van W. Landré. Het succes was echter niet overweldigend, zodat Van Eeden zich voortaan beperkte tot toneelstukken en alleen nog passief genoot van muziekuitvoeringen en muziekavonden bij de door hem gestichte kolonie Walden. De door Kloos als de ‘Johannes de dooper’ van de Tachtigers betitelde naturalist M. Emants was een fanaat cellospeler en componeerde bovendien in zijn jeugd enige muziekstukjes. Ook in zijn boeken speelt muziek dikwijls een grote rol, vooral als probaat middel bij het oproepen van zenuwinstortingen. Een soortgelijke functie heeft de muziek nu en dan in de romans van het buitenbeentje der Tachtigersbeweging: L. Couperus. Hij was bovendien een groot liefhebber van de opera en zong ook zelf graag eens een lied. Tot groot vermaak van vrienden droeg hij wel eens complete opera's voor, waarbij hij zelf alle stemmen vertolkte. Tijdens zijn ‘ludieke’ voordrachtavonden las hij, poserend naast een fraai marmeren zuiltje waarop schitterende lelies prijkten, met een dermate verfijnd en gestileerd stemgeluid voor uit eigen werk, dat veel recensenten het niet konden laten hun lezerspubliek te onderhouden met uitweidingen over Couperus' ‘gegil’ in plaats van zich te beperken tot een degelijke bespreking van diens werk. Van Dyessel wijdde lyrisch proza aan Wagneruitvoeringen en andere muziekevenementen. Ook vermeldt hij trots eens een liedje gezongen te hebben - ‘zonder eenige gêne’ - aan tafel bij zijn vriend Diepenbrock, die het vervolgens meteen ging noteren.

Van Eeden, Van Deyssel, Emants, Couperus, Verwey en vele andere Tachtigers beproefden hun schrijfkunst op de muziek van Wagner. En als zij al niet over hem schreven, dan hadden zij toch ten minste een mening over deze godheid. Nauwkeurige bestudering van briefwisselingen, meer en minder bekend proza en bewaard gebleven anekdotes leveren hieromtrent een heleboel materiaal.

Men moet dus wel tot de conclusie komen dat Diepenbrock het niet helemaal bij het juiste eind had, toen hij de Tachtigers volkomen onverschilligheid voor muziek verweet. Wel waren hun betrekkingen met de muziek veelal indirect en/of

amateuristisch van aard. En ook is het waar dat de muziekbeschouwing in de Nieuwe Gids vergeleken bij andere tijdschriften uit die tijd beneden alle peil was, zeker wanneer men kijkt naar de kwantiteit. Maar een zekere liefde en belangstelling voor muziek kan men de Tachtigers in alle redelijkheid toch niet ontzeggen.

Charles Vergeer
Het Zeesonnet van Willem Kloos

> De Zee, de Zee klotst voort in eindelooze deining,
> De Zee, waarin mijn Ziel zich-zelf weerspiegeld ziet;
> De Zee is als mijn Ziel in wezen en verschijning,
> Zij is een levend Schoon en kent zich-zelve niet.

Dat is het begin van een van de bekendste sonnetten van Willem Kloos, Nr. XXXV van zijn *Verzen*. Maar, hoe bekend ook, bestudeerd is dit gedicht nog nauwelijks. En toch is het een onthullend gedicht. Onthullend? Op het eerste gezicht is het niet meer dan een vergelijking, en een buitengewoon afgezaagde vergelijking bovendien: de Zee is als de Ziel des dichters. En dat alles nog in hoofdletters ook! Het is zelfs de vraag of we als schoolmeesters in dit Zeegedicht niet bij lage waterstand wat spijkers kunnen vinden. Een zee, kan die tegelijkertijd deinen en toch klotsen?

Maar hoe we ook oordelen over die beeldspraak, ze is prachtig verwoord. Het geregeld ruisen van de zee is bijna hoorbaar gemaakt door assonanties als: '*ein*delooze d*ei*ning' en 'mijn Z*ie*l weersp*ie*geld z*ie*t'. Het zachte klotsen klinkt door in een reeks alliteraties: 'de Zee, waarin mijn Ziel zich-zelf weerspiegeld ziet.'

Maar het is niet mijn bedoeling te bewonderen, eerst wil ik begrijpen. Waar gaat het eigenlijk over, of om, in dit gedicht? 'De Zee is als mijn Ziel in wezen en verschijning', zegt de dichter. Wat was er dan aan de hand met die ziel van Kloos? Wanneer schreef hij dit gedicht? Zelf geeft hij daar een antwoord op, en wel in het allerzotste boek dat onze literatuur kent: de *Liefdesbrieven*. Gewisseld tusschen Willem Kloos en Jeanne Reyneke van Stuwe van Juni 1898 tot 7 September 1899. In een brief van 29 juni 1899 schrijft Kloos zijn verloofde: 'O, ik houd van de zee met een diepe, geheimzinnige adoratie, zoals de gelovigen, denk ik, moeten voelen voor hun god. In '88 heb ik een zomer doorgebracht aan het strand te Katwijk, en ik nam daar toen een zeebad iederen dag (...) Daarna ben ik in Londen gaan wonen, vijf maanden lang, en toen was de indruk, dien de zee een half jaar vroeger op mij gemaakt had, nog zó sterk, dat een sonnet kwam, dat je wel zult kennen; De zee, de zee klotst voort, enz.' Dat is mooi, en de geleerde verzorger van de bij Bert Bakker verschenen bloemlezing uit de verzen van Kloos neemt deze verklaring op bij zijn 'verklarende aantekeningen'. Maar kunnen wij ze ook aannemen? Onmogelijk.

Dat die zomer in werkelijkheid maar anderhalve maand in beslag nam is al opmerkelijk. Dat het 'daarna' een verblijf eerst te Houffalize bij Lodewijk van Deyssel, dan te Amsterdam, en ten slotte te Bussum bij Frederik van Eeden wegmoffelt, is vreemd. En ook die vijf maanden in Londen wonen, waren maar zes weken logeren bij Willem Witsen. Op 20 oktober 1888 vertrekt hij via Vlissingen, en is 8 december al weer onverwacht terug in Amsterdam.

Dat alles mogen nog onnauwkeurigheden van het geheugen zijn, maar dat het gedicht al verscheen in de aflevering van De Nieuwe Gids van 1 oktober '88, dat doet de deur wèl dicht. Zoals zo vaak bij Kloos, er wordt voor de helft gelogen, maar ook een halve waarheid verklapt.

Gelogen is dus dat het gedicht in die 'vijf maanden lang' te Londen geschreven werd. Het was er al eerder. Hoeveel eerder?

Bij uitgeverij Bert Bakker verscheen eerder nog een uitstekende bloemlezing uit, en studie van, het werk van Kloos. En in die bundel uit 1965 plaatst Hubert Michaël het gedicht 'Van de Zee' inderdaad eerder. Veel eerder, maar liefst twaalf jaar. In zijn toelichting schrijft hij de redenen daarvoor. 'In het dichtwerk van Kloos is dit gedicht, geschreven in de door hem na 1877 zelden meer gebruikte alexandrijn,

uitzonderlijk van vorm niet alleen, maar ook van inhoud en toon. 'Van de zee' is het getuigenis van een jongmens, die nog onberoerd is door het lijden; hij is gelukkig, zij het dat hij de beperkingen van zijn geluk kent. Zo moet Kloos zich gevoeld hebben vóór de onheilsdag in september 1877; daarnà nooit meer. Ik veroorloof mij daarom dit uitzonderlijke gedicht voorlopig een plaats te geven omstreeks 1876/77. Dat het in oktober 1888 werd gepubliceerd, behoeft niet te betekenen, dat het in die dagen was geconcipieerd. Dat moet zelfs een onmogelijkheid worden genoemd, omdat de dichter in het najaar van '88 in een toestand van grote, innerlijke verwarring verkeerde, die geheel strijdt met de opmerkelijke zelfgerustheid in 'Van de zee.'

Het lijkt een alleszins redelijke gedachtengang; en toch, dat wat Michaël 'een onmogelijkheid' noemt, dát zal de waarheid blijken te zijn. In zijn verklaring verwijst Hubert Michaël naar 'de onheilsdag in september 1877'. Op 5 augustus van dat jaar was de jongen Kloos geslaagd voor zijn vijfjarige H.B.S. eindexamen. Op 22 september zakt echter zijn jeugdvriend Jan Beckering voor het staatsexamen. Daags daarna verdrinkt hij zich bij Haarlem in het Spaarne. Kloos verwerkt zijn verdriet in zijn eerste, in het Duits geschreven, gedichten, de *Knabenklagen*. Nog niet door lijden verstoord geluk kende Kloos 'daarnà nooit meer', zegt Michaël, en maakt daarmee 'Van de Zee' tot een van de allervroegste jeugdverzen van Kloos. Dat is een boude gissing en, naar zal blijken, een grove vergissing.

Aan Michaël kunnen we de vragen stellen: - of uit 'Van de Zee' alleen maar rustig geluk spreekt? - of Kloos door de vroege dood van zijn moederen door de opvoeding door zijn weinig liefhebbende stiefmoeder niet al eerder het lijden had leren kennen? - of die jeugdvriend Jan Beckering wel werkelijk zo aantoonbaar belangrijk is geweest voor de dichter en - of niet Kloos daarnà ooit weer geluk gekend heeft, bijvoorbeeld in zijn vriendschappen met Jacques Perk eerst, en met Albert Verwey later? Naar die laatste vriendschap wees Kloos zelf ons in de andere helft van zijn verklaring tegenover zijn latere vrouw. 'Van de Zee' zou een herinnering zijn aan zijn verblijf in de zomer van 1888, samen met Albert Verwey, te Katwijk.

Toen zij elkaar in 1881 leerden kennen was Willem Kloos twee-entwintig en Albert Verwey pas zestien. Pas vanaf de tijd van de oprichting van De Nieuwe Gids in 1885 werd hun vriendschap intiem, en zij woonden enige tijd samen op het adres Rozengracht 57. Maar een onverdeeld gelukkige tijd was het niet, althans niet voor Kloos.

De ziektegeschiedenis van Willem Kloos is lang en nog nauwelijks onderzocht. Al in het voorjaar van 1883 was hij 'bezig ziel en lichaam te ruïneren'. In het voorjaar van '85 volgt weer een zware depressie, waarvoor hij zich onder behandeling stelt van Arnold Aletrino. Uit oktober '86 is de bekende brief over zijn angsthallucinaties aan Frederik van Eeden. In het voorjaar van '88 is dan zijn gezondheid weer dermate kapot dat hij zich weer onder behandeling moet stellen, dit keer van Frederik van Eeden. Goed gaat het niet, want in die zomer verschijnen voor het eerst geen 'Literaire Kronieken' van zijn hand in De Nieuwe Gids. In het begin van juli gaat hij dan, ter herstel van zijn gezondheid, met Albert Verwey naar Katwijk aan Zee. Daar logeert dan ook Kitty van Vloten, van wie men zegt dat ze een verhouding heeft met Arnold Aletrino, terwijl anderen weer roddelen dat Kloos verliefd op haar is. Als Kloos op 27 augustus Verwey verlaat om enige tijd bij Lodewijk van Deyssel te Houffalize te logeren is er nog geen vuiltje aan de lucht. 11 September is hij terug in Amsterdam en hoort daar dat Albert Verwey en Kitty van Vloten zich verloofd hebben. Het 'gevreesd gemis' was over Kloos gekomen:

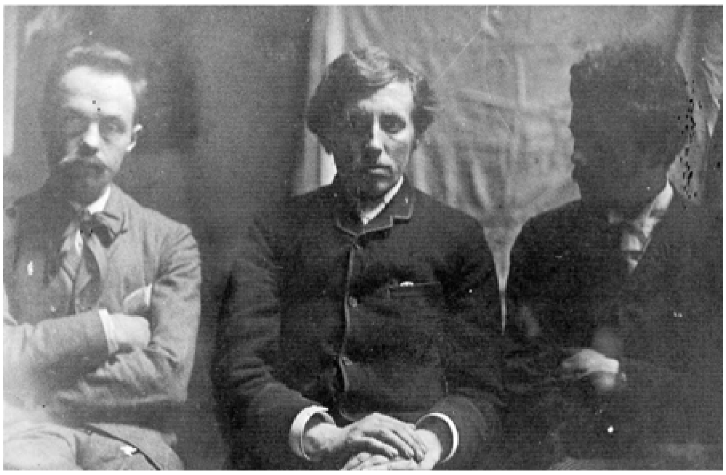
> toen werd ik weggegooid... na korte poos:
> 'k Werd opgeöfferd voor een menschen-gril...

Kloos voelt zich verraden, verloren, en raakt in een totale crisis. Menigmaal, als Verwey's avonds bij zijn verloofde in Haarlem is, krijgt hij een telegrafische noodkreet

van de vrienden in Amsterdam om over te komen, daar zij geen raad meer met Kloos weten. 25 September poogt hij een einde aan zijn leven te maken. Twee dagen later word hij opgenomen bij Van Eeden thuis in Bussum. In zijn *Dagboek* schrijft Van Eeden op 5 oktober: ‘Kloos heeft hier verzen gemaakt. Een heel boek vol verzen en plotseling uitgeworpen in twee dagen. Het was heel prettig voor mij, - ik was er in en 't was me alsof ik er deel aan had. Nu is hij sinds gisteren weer weggebleven en ik ben ongerust.’ En: ‘Wat een wonderbaar maaksel is Kloos. Hoe heeft God het omhulsel ruw en slordig afgewerkt om daar binnen in met al zijn scheppingskracht een wonder te kunnen maken van teederbevend, doorzichtig lichtend schoon...’

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Het portret dat Willem Witsen in juni 1887 van Willem Kloos maakte. Kloos schonk het aan Albert Verwey maar, tijdens hun ruzies in het najaar van '88, verscheurde hij het voor diens ogen. Later lijmde Verwey de snippers weer aan elkaar. Foto uit het privébezit. Foto: Klaas Koppe.



Een nog nooit gepubliceerde foto: Alphons Diepenbrock, Willem Kloos en Hein Boeken in 1888. Foto: Jessurun de Mesquita.

'Een heel boek vol verzen' 'in twee dagen' klopt, want reeds de 29ste ontvangt Verwey de verzen die eerst *Mijn Testament* en later *Het Boek van Kind en God* heten.

Wat wèl en wat niet betrekking heeft op deze grandioze uitbarsting van haat en liefde kan hier terzijde gelaten worden. Zeker is dat de eerste vier sonnetten van *Mijn Testament* later losgemaakt werden van *Het Boek van Kind en God*; dat 'Herinnering I en II', 'Dood-gaan I en II' en 'Het leven I en II' ook over de breuk met Verwey gaan en geschreven werden in begin oktober '88; en dat de opdracht aan Willem Witsen,

> Ik wijd aan U dees verzen, zwaar geslagen
> Van Passie, en Verdoemenis, en Trots,

eigenlijk niet bij het boek hoorde. Wat ik hier wel wil opmerken is dat 'Aan de Zee', ondanks zijn door Michaël opgemerkte toon van ongestoord geluk, hoort bij de verzen rond de breuk met Verwey. Bewijs daarvan is een regel uit een brief van Kloos zelf aan Van Eeden. De dag nadat Verwey de verzen van *Mijn Testament* ontvangen had, bezoekt hij op zondag 30 september Kloos te Bussum bij Van Eeden. Het bezoek brengt Kloos wat tot rust. De elfde oktober echter neemt Witsen voor zijn vertrek naar Londen afscheid met een etentje bij Maison Couturier, Keizersgracht 674 te Amsterdam. Daar ziet Kloos Verwey weer en die ontmoeting loopt uit op een afschuwelijke scène. De dertiende schrijft hij dan, nog steeds vanuit Amsterdam, Van Eeden daarover een verslag, met eerst zijn woeste haat tegen Verwey en dan, in het tweede deel van de brief: 'O het leven is wonderbaar. Je hebt zelf gezien hoe ik dat sonnet gemaakt heb van de zee, heelemaal onbewust, pratende over andere dingen.' 'Van de Zee' moet dus gechreven zijn tussen 30 september, want in *Mijn Testament* komt het nog niet voor, en 11 oktober 1888. Uit de brief wordt zelfs een regel, de vierde, van het sonnet duidelijker. Kloos schrijft 'De Zee is als mijn Ziel (...) en kent zich-zelve niet.' Hetgeen refereert aan zijn stemming toen hij dit schreef 'heelmaal onbewust, pratende over andere dingen.'

De precieze datum is zelfs nog wat beter aan te geven, immers 'Van de Zee' verscheen, met opdracht Aan Frederik van Eeden, in De Nieuwe Gids van oktober '88. Formeel verscheen dat nummer op de eerste van de maand, maar uit enkele reacties mogen we besluiten dat de aflevering deze keer zes dagen vertraagd was. Dat betekent dat Kloos 'Van de Zee' schreef te Bussumin het huis van Van Eden

in de periode van maandag 1 tot donderdag 4 oktober. Dat mag dan interessant zijn om te weten voor letterkundigen, maar deert het de gewone lezer? en was Kloos eigenlijk wel in staat om toen zo'n sereen sonnet als ‘Van de Zee’ te schrijven? De vrienden zijn nogal ongerust over de toestand en Verwey schreef Van Deyssel dat Kloos ‘zeer leed aan zenuw-overspanning’. Als Van Deyssel dan ongerust bij Kloos zelf informeert krijgt hij, de zeventiende oktober, de volgende merkwaardige brief, die de ontvanger niet geruster gemaakt zal hebben. ‘Amicissime,

Ik heb je een zeer interessante geschiedenis mede te deelen. Ik heb gepoogd mezelf om het leven te brengen, ben toen door v. Eeden op een driewieler gezet en heb daarna in vier dagen anderhalf vel mooie verzen geproduceerd, terwijl ik nu als comble met Willen Witsen in Londen samen ga wonen, en daarna naar Japan vertrek. De conclusie uit dit alles is, dat er een streep door me loopt. Eerst was zij recht, maar nu begint er een gevaarlijke kromming in te komen, zie je. De opinies van de verschillende lui over me zijn verschillend:

Breitner zegt dat ik gesuceerd moet worden, v. Eeden beweert, dat ik het delirium heb en Mau (van der Valk) houdt vol dat ik een enorme vent ben. En ik? Ik zit woest te fuifen, en bedaard verzen te maken, het een na het andere.

We hebben middagen achter elkander bij Riche gedineerd. Een van de keeren was vooral merkwaardig omdat Hein toen een ragebol boven de tafel uitstak en Breitner naast zijn stoel is blijven zitten, in plaats van erop. Op een ander feestmaal bij

Couturier hebben zestien van de uitstekendste vernuften en artisten van Nederland als dronken zwijnen door elkander gelegen - verbeeld-je, bij Couturier, waar alleen bedaarde familie's komen. Enfin, 't is een algemeen bacchanaal hier, in alle opzichten, en ik verzeker jou, bedaarde en gelukkige huisvader van Houffalize, dat ieder door mij gegeven detail volkomen overeenkomstig de waarheid is, behalve die reis naar Japan: dat is misschien een beetje overdreven. Je kent nu mijn ongesteldheid, waarnaar je zo goed was te informeren, volkomen (...)' Dát Kloos de waarheid schreef kon Van Deyssel wel weten. Al een dag eerder ontving hij van de toneelspeler Arnold Ising ook enig bericht over die vermaarde afscheidsavond van Witsen: 'Het maal begon om zeven uur en tegen twaalf geraakten sommige der Heeren zoo in feestvreugde, dat zij met den inventaris begonnen te werken en kraamschutten, kleeden, glazen en stoelen, benevens de Heeren heel hard door de kamer rolden, waarbij de heeren knechten met hun doodgraversgezichten groote oogen opzetten'. Kloos wilde op die avond twee maal met Verwey op de vuist, eerst na het diner, en later weer op straat. Na die avond ging Kloos niet meer terug naar Bussum, naar Van Eeden, maar logeerde veertien dagen in de Kerkstraat bij Hein Boeken. Die schreef eind oktober aan Alphons Diepenbrock: 'In den tijd dat hij bij mij was bedronk hij zich iederen avond en maakte hij verzen iederen morgen.' De opmerking 'En ik? Ik zit woest te fuifen, en bedaard verzen te maken, het een na het andere' klopt dus wel. Het gedicht 'Van de Zee' wordt er door deze context alleen maar wonderlijker op. Geschreven tussen de woestste fuiven, vechtpartijen, scheldpartijen en haat- en hartskreten. De serene rust van dit sonnet in alexandrijnen wordt op die manier vrijwel onbegrijpelijk. Zijn er toch banden tussen dit sonnet en de tumulteuze breuk met Verwey? Ja. Bij Witsen in Londen schrijft Kloos nog enkele verzen die *Het Boek van Kinden God* eigenlijk in het kort wat herhalen. Op 6 november komt het korte, verstilde gedichtje dat in zijn stemming van berusten bijna tweelingszuster is van 'Van de Zee':

> De blâren vallen zacht...
> Ik kan alleen betreuren,
> Dat ik niet eens verwacht,
> Wat eens nog kan gebeuren...
> De blâren vallen zacht...

Maar direkt daarop breekt zijn leed en zelfbeklag weer los:

> Met zeven nagelen lag Ik geklonken
> Op dit zwart rad van merteling, mijn Leven, -

En in de beide sonnetten die dan volgen, (XLV en XLVI) is de zee weer aanwezig:

> 'Mijn stemming is als van een stil-staand water,
> Vlak uitgemeten in een wijde kom:
> Wat anders daalde, en rees in luid geklater,
> Is thans, als een mooi avond-weder, stom.

En

> Al liefde is als een spel van lucht en water:
> De wind blaast voort, de witte golven vlieden...

Maar direct daarop breekt de haat tegen Verwey weer tomeloos los, in het bekende sonnet 'O, Visioen van opperste Adoratie'. Wat hij ineen brief aan Frederik van

Eeden over Verwey schreef, ‘Ik kan hem niet zien, zonder hem te haten’, wordt nu in versregels verklankt die er niet om liegen:

Ik sla u stáag in de ondoorgróndbre Wonde
Met daad op daad van haat, zoo kwaad'k maar konde:
Ik zal u stúk-slaan tot spot der natie.

Een merkwaardige verwijzing dat de haat hier Verwey geldt, vinden we in het volgende. Kloos zegt in de laatste regels dat: ‘Mijn zang woû wolk-zwaar zijn van donker haten’, maar dat hielp allemaal niets, het deerde de aangevallene niet, want

Hij zit, juwéel-stijf, róerloos, wijl zijn néus
Gierig den damp opsnuift, door wijde gaten,
En de ópgespalkter óogen hélscher loénschen.

Willem Kloos en Albert Verwey zouden elkaar na oktober 1888 vijf jaar lang niet zien. En toen ze elkaar eindelijk weer ontmoetten gebeurde wat Kloos in zijn gedicht al beschreven had, en wat Rik Roland Holst zich bijna een halve eeuw later nog zo goed kon herinneren. Die ontmoeting was op donderdag 3 november 1892 in het logement De Twee Steden in 's-Gravenhage, waar men samenkwam na afloop van de eerste lezing door Paul Verlaine. ‘Wij zaten aan een lange tafel. Kloos zat midden in. Verwey zal links van hem, een plaats of zes verder. Ik zat tegenover hen aan het uiteinde der tafel rechts. Ik zag ze dus beide.

Het was, naar ik meen, de eerste keer dat Verwey en Kloos, na de breuk in hun vriendschap, in elkaar's gezelschap waren. Kloos begon op onaangename, bijna sarrende wijze over Verwey te spreken, over wat er aan hun scheiding was voorafgegaan en over hun scheiding zelve. Verwey keerde zich niet af, ook ging hij niet met een buurman praten, maar nog zie ik in mijn herinnering hoe hij vóór-over boog en oplettend toeluisterde, zonder eenige uittarting in de expressie van zijn gelaat. Dit zwijgzaam aandachtig toeluisteren bevocht voor hem de zege.’

Maar er is nog een verwijzing naar de breuk met Verwey, en een bovendien die rechtstreeks het gedicht ‘Aan de Zee’ aangaat. Merkwaardigerwijze is ze nog nooit iemand opgevallen. Dat laatste zal wel verklaard moeten worden door de onbekendheid met de werkelijke ontstaansdatum van ‘Van de Zee’.

12 Juni 1888 was Mr. Carel Vosmaer, een van de geestelijke vaders van de Tachtigers, gestorven. In het augustusnummer van De Nieuwe Gids - een tweemaandelijks tijdschrift - verscheen een anoniem, en daardoor als redactioneel, gepubliceerd ‘In Memoriam’. Inderdaad was dit onaangename gedicht van een redacteur, van Albert Verwey. Het is lang geen fraai gedicht, en is vergeleken met Kloos' ‘Aan de Zee’ zelfs uitgesproken slecht. Maar voor ons is het wel heel curieus!

Zie, als de zee, dáár waar de vloed opstreeft,
Deint, de bank over, en af-deinend laat
Ná 'n cirklend plasje, dat meê deinen gaat,
En't is of't plasje een eigen deining heeft: -
   En de wind rept en drop en rimpling beeft
En trilt door't plasje, waar't zon-schijnsel slaat
Veel rimpelkopkens, die't omkruld gelaat
Rekken naar't strandje dat van lijnen leeft: -
   Zóo deinde't Leven dezen éénen Mensch
Op en hij leefde, een plasje in't zonnelicht:
Lijnen en rimpels ritste-i in het zand; -
   Maar de zee ebt, 't plasje droogt op aan't strand,
Slechts de lijn-rimpling blift; - en zie, daar ligt
Alleen wat verzen van dien dooden mensch.

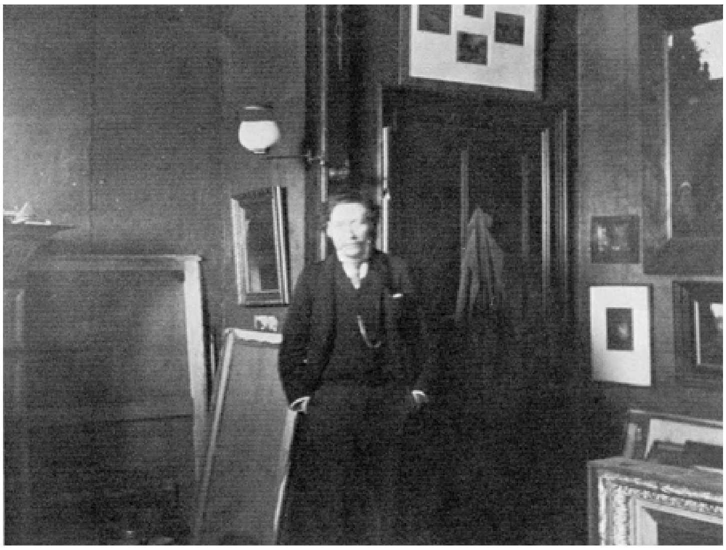
Dit was het laatste gedicht dat Verwey gepubliceerd had, en legt men Kloos' 'Aan de Zee' ernaast, dan is duidelik de referentie te zien. 'De zee', 'in eindelooze deining', 'De Zee is als mijn Ziel', 'in duizenderlei lijning', dat zijn wat overeenkomsten. Maar de belangrijkste overeenkomst is tussen de slotregel en de kernzin van *Het Boek van Kind en God*. Verwey vergelijkt de grote, eeuwig deinende zee met een klein, snel opdrogend plasje, om dan te eindigen met de vernietigende regels: 'Maar de zee ebt, 't plasje droogt (...) - en zie, daar ligt/Alleen wat verzen van dien dooden mensch.'

De kerngedachte van Willem Kloos in zijn *Het Boek van Kind en God* is 'De Ménsch moet dóódgaan, eer de Kúnstenaar lééft'. En als de mens Willem Kloos, met zijn lusten, zijn liefde en zijn lijden, dood is, dán zullen zijn verzen 'door dit Boek, welks faam/zal groeien met den Tijd' 'in staêgen/Vuurgloed te branden'. En in plaats van de laatste regels van Verwey's 'In Memoriam' klinkt Kloos' antwoord in sonnet XVI:

Wanneer ik dood ben, lief, en iemand zegt,
Dat ik zoo n i e t s was, dan zult Gij oprijzen,
Hem op dees allerlaatste bladen wijzen,
En zeggen: 'Hij was groot! (...)
(...) en dus wil 'k U mijn doodsblad geven:
Mijn grootste glorie zal dees bladzij zijn.

Kees Joosse

Willem Kloos, een lastige patiënt



Willem Kloos gefotografeerd door Willem Witsen in 1892.

Een kleine honderd jaar geleden, in de zomer van 1888, ontfermde Frederik van Eeden zich over de aan lager wal rakende Willem Kloos. Van Eeden zette het zorgenkind van de Beweging van Tachtig op dieet, aangezien het Kloos, zoals hij zelf schrijft, na lang streven gelukt was zijn constitutie 'roemrijk te bederven', en verbiedt hem nog langer alcohol te gebruiken. Aan Lodewijk van Deyssel schrijft Kloos op 7 mei 1888 dat hij zelfs geen spiritualieën mag ruiken![1.] Uit een confidentiële brief van Willem Kloos aan Frederik van Eeden de dato 23 oktober 1886 blijkt dat de oorzaak van Kloos' alcoholmisbruik gezocht moet worden in diens hallucinaties. Om die te bestrijden begon Kloos halve glaasjes rum in één teug te ledigen, wat aanvankelijk een uitstekende therapie bleek te zijn.[2.]

De goede zorgen van Frederik van Eeden mogen echter niet baten. De teleurstelling over Albert Verwey's verloving met Kitty van Vloten, die tevens de verbreking van Verwey's intieme relatie met Kloos inhoudt, is zo groot dat hij depressief wordt. Volgens een brief van Willem Kloos aan Lodewijk van Deyssel de dato 17 oktober 1882[3.] moet hij zo ten einde raad zijn geweest dat hij een poging doet zichzelf van het leven te beroven. Federik van Eeden ontfermt zich vervolgens wederom over Kloos en neemt hem enkele dagen bij zich in huis, alwaar hij in een soort roes *Hef boek van kind en God* schrijft, een serie gedichten waarin Willem Kloos zijn eigen goedheid afzet tegen de wreedheid van zijn geliefde Albertje. Om verder te herstellen van zijn inzinking wil Kloos naar Willem Witsen gaan, die zich in de herfst van 1888 tijdelijk te Londen gevestigd heeft.

Frederik van Eeden beziet dit plan met de nodige scepsis. Hij vindt dat Kloos zichzelf niet moet proberen te ontlopen: hij moet zijn 'dubbel-ik' leren beheersen en niet van de gedachte uitgaan dat hij door zijn 'dubbel-ik', dat wil zeggen door stemmen en gewaarwordingen die zich als het ware buiten zijn lichaam bevinden, geleid wordt. Bovendien zal hij zich in Londen niet te buiten mogen gaan aan alcoholische excessen. Frederik van Eeden heeft kennelijk weinig vertrouwen in Willem Kloos, want hij brengt hem tussen 17 en 24 oktober 1888 persoonlijk naar Londen. Het verblijf bij Willem Witsen is geen succes, al kunnen we in De Nieuwe Gids van 1923 - in naar aanleiding van Willem Witsens overlijden geschreven verzen,

die naar alle waarschijnlijkheid een wat vertekend beeld van de werkelijkheid zullen geven - lezen dat Witsen als een engelbewaarder voor Kloos gezorgd heeft. Willem Kloos gaat zich wederom te buiten aan de alcohol: Van Eedens vrees voor herhaling van de alcoholexcessen blijkt gegrond. Begin december '88 keert Kloos om vooralsnog onbekende redenen terug naar Amsterdam om zich te vestigen bij Hein Boeken in de Kerkstraat 260. In een brief de dato 15 december 1888 bedankt

Kloos Willem Witsen voor hetgeen hij voor hem gedaan heeft:

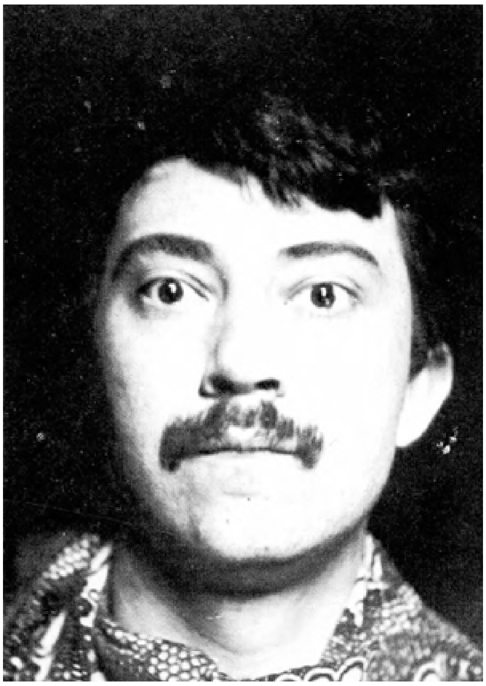
> Maar dit moet ik je toch wel zeggen, dat ik je zeer dankbaar ben voor wat jij voor me gedaan hebt. In een tijd dat ikzelf m'n bezinning kwijt was, en de menschen om me heen geen van allen wisten, wat ze doen zouden, was jij de eerste die een verstandigen maatregel nam, en het beste deed wat er voor me te doen was. Ik zal het mijn leven lang niet vergeten, en wij zullen ook ons leven lang beste vrienden blijven, want jij bent - ik behoef het je niet te zeggen - niet een van de menschen, die mij uit eigenbelang kwaad zouden kunnen doen, of op wie ik in verloop van tijd, zou kunnen gaan neêrzien, als van een leelijker soort. Zoo blijft er dan toch iets staan in dit leven, waar de meeste mooie dingen komen, en voorbijgaan voor altijd.[4.]

In Hein Boeken vindt Willem Kloos een trouwe metgezel. Dt blijkt uit een op papier van Die Port van Cleve te Amsterdam geschreven brief aan Willem Witsen waarin ook de gevolgen van Kloos' haastige vertrek uit Londen recht gestreken worden:

> Hein en ik kunnen het heel goed samen vinden. De Bodega [in Die Port van Cleve, door de Amsterdammers gewoonlijk De Poort genoemd] is nog altijd ons Bethlehem, waar de zaligmaker geboren is, maar Hein heeft tegenwoordig bevliegingen van nuchterheid, en dan doe ik maar meê. We hebben Timmerman [Aegidius W. Timmerman, een man die vele vrienden onder de Tachtigers had] drie dagen te logeeren gehad, een lawine van vloeken en gedeclameer. Hein heeft toen vreeselijk voor clown gespeeld en de malste dingen gezegd. En ik tierde en raasde mee, om het leven niet te hooren, net zooals men in een spoor-coupé zelf gaat rooken, als het naar slechte sigaren ruikt. Gisteravond zijn wij in de Blikken Verdommenis geweest. H. heeft daar zeer serieus met een meid gepraat en verteld dat hij a comic artist in ruste was. Zij heeft hem toen een adres gegeven van een impresario in Stratford-street, London om een engagement te krijgen. Ik heb hem aangeraden om als hij naardien man toegaat te beginnen met zijn verzen voor te leggen. Hij maakt tegenwoordig voortdurend verzen waarbij heel mooie. Ja, dat goed van mij. Pak alles s.v.p. in *mijn* handkoffer, het sleuteltje zit ergens in mijn kleêren. Mijn inboedel bestaat uit
> bovenkleêren
> linnengoed (boorden, manchetten, zakdoek etc.)
> ondergoed (hemden, borstrok, onder...[?]
> cachet [stempel, distinctie, klein doosje met ouwel met geneesmiddel erin]
> Wordsworth overdrukjes een paar brieven in de mappe handkoffer van Hein (met brieven er in)
> en wat je verder mocht vinden. O ja, nog een deel of wat van Heine en van Helène Swarth. Wim, ik hoop dat we allebeî een prettiger jaar zullen hebben, dan het vorige voor een goed deel is geweest, Ik voor mij geloof het wel. Wat zeiden de kapteyn's toch wel, dat ik niet weêrom kwam, ik die zóó op Holland had zitten af te geven? Groet hartelijk B. en L. en M. en zeg aan B. dat ik nog altijd ben in love with her, deeply and constantly and that neither distance nor time ever will have power to sever our hearts. Nu, beste jongen, ‘ik breek af met de pen maar niet met het hart’ en hoop

spoedig iets van je te ontvangen en te vernemen. Mijn haar gaat krullen, 't is heusch. Hein zegt dat het komt van een verandering in mijn psyche, maar *ik* houd het er voor, dat het de Londensche kapper is, die me heeft geshampov'd. Nu dag, een hand van je vriend *Willem*[5.]

Aangezien Kloos zijn levenswijze niet verandert en zich voortdurend in allerlei conflicten stort, blijft zijn gezondheid zwak. Om enigszins op krachten te komen maakt hij met zijn vriend Hein Boeken in het voorjaar van 1893 een reis door Frankrijk, Italië en Duitsland. Wilem Witsen is zo goed de kosten voor deze reis op zich te nemen. Aan de hand van de brieven die Kloos en Boeken aan hun mecenas sturen, kunnen we de reis van de twee vrienden aardig volgen en krijgen we tevens een beeld van Kloos' gezondheid.



Willem Witsen, naar alle waarschijnlijkheid een zelfportret. Foto: Letterkundig Museum te Den Haag.

Op 3 maart 1893 sturen Hein Boeken en Willem Kloos de volgende brief aan Willem Witsen:

Beste Wim, Wij zijn nog altijd in Parijs. Het bevalt ons hier heel goed, Willem eet hier zooals hij in geen tijden heeft gedaan (ook Chateaubriand etc) tot nog toe meestal bij Duval. Woensdag hebben wij Mau [Maurits van der Valk, schilder en jeugdvriend van Kloos] hier laten komen en gisteren zijn wij metteen naar Auray [?] gegaan. Mau is in zijn spreken heelemaal een copie van Fons [Alphons Diepenbrock, componist, musicus] geworden, ook in zijn spreken en hij stottert ook net zoo. Wij hebben het nogal tamelijk aardig bij hem gehad, tot ongeveer 10 uur 's avonds. Toen het volgende incident plaats had: Bauk [Bauk Mesdag, Van der Valks vrouw] keek het spoorboekje na voor onze trein uit Auray [?] naar Parijs en zegt: 11.22 hier vandaan. Daarop wil Willem het nog eens nakijken, toen grist Mau W. van den overkant van de tafel, het spoorboek uit zijn hand: 'Nu is het genoeg, geloof je haar niet,' - W. zegt: 'Je verstaat geen scherts,' Mau: 'Ja, maar scherts kan ook te lang duren.' Hierop volgde eenige tijd pijnlijk stilzwijgen en daar na een eenigszins gedwongen gesprek begonnen door Bauk, en vervolgens ook excuses van Mau. Mau zei naderhand tegen W. toen zij alleen waren, dat hij gemerkt had dat

Bauk zoo kwaad werd toen W. haar het spoorboek nog eens vroeg. Wij hebben het hier zeer goed, maar Willems voet is nog zeer pijnlijk zoo dat wij zeer weinig wandelen. Wij hebben toch nog al tamelijk veel van de stad gezien. Wij komen nu van Pere la Chaise, de Pl. à la Bastille en zitten in Posada 26 Avenue des Champs Elysées.
We hebben ons voorgenomen om zeker morgenochtend uit Parijs naar Lyon te vertrekken maar het is een lange reis want de sneltreinen hebben geen 2e klasse. Schrijf eens gauw, of heb je al geschreven? - naar Genua. Het is hier een beetje mistig, van Pere la Chaise was haast niets

van Parijs te zien, anders nog al zacht - Mau woont in een mooi land, en een heel drooge en zachte lucht. Ik denk dat we overmorgen wel in de lente zitten. Nu vaarwel; groet Jan,
Hein
Beste Wim, Ik heb veel plezieren ben gezond: alleen mijn voet doet me van tijd tot tijd veel pijn, omdat ik den heelen dag in touw ben. Het bezoek bij Mau heeft Hein je al verteld. Mau is heelemaal veranderd, hij lacht b.v. heelemaal niet meer, zooals vroeger, en praat op een uithalerigen zoetigen cadans, precies zooals Fons dat ook doet, maar van Fons is het echt. Ik begrijp er niets meer van.
Ik schrok, toen hij zoo op eens uitviel. Ik zat heel bedaard na te kijken, om goed te memoreeren wat zijn vrouw ééńs had gezien, toen hij 't me op eens het boek uit de handen griste. O ja, eens had hij nog gezegd, dat het nú genoeg was, waarop ik hem half lachend, half onderzoekend had aangekeken, denkende dat hij schertste. Begrijp *jij* 't? Ik was blij dat ik weg was, en denker niet meer heen te gaan, ook niet als ze weer in A. wonen.
Dag, allerbeste Wim, groet Betsy en ook Jan, als je hem ziet, en heb een hand van je *Willem*[6.].

De volgende brief uit Frankrijk is ongedateerd. Ze is geschreven op papier van Café Clément aan de Rue du Lycée te Grenoble.

Allerbeste Wim,
We zitten hier sinds gisteravond te Grenoble, erg in onzen schik. Mijn voet is ook weer wat beter, als ik maar statig als een Engelschman door blijf wandelen. Dyon was een hel: slecht eten, leelijke stad zonder omstreken en vervloekt koud. Hier zie je de Alpen. Hein houdt het ten minste voor Alpen, 't is mooi, vrij zacht weêr, en in ons hotel (Monnet) is alles goed. We blijven hier van daag nog, omdat ik wat rust hebben moet, en 't hier zoo aangenaam is. Morgen ochtend gaan we door naar Torino, een reis van 10 uur. We gaan nu eerst naar 't museum, waar ook Hollandsche dingen zijn, van Ruysdael, etc. en dan met een rijtuigje den berg op. Groet Jan [Jan Veth]. Hein zegt dat we weg moeten. Dag Wim een hand van je Willem.

Op 10 maart laten Kloos en Boeken weer iets van zich horen vanuit de Italiaanse havenstad Genua.

B. Wim, zooeven je brief ontvangen. Eerst zeiden ze dat er niets was, en werden boos toen Hein aandrong. Gelukkig kwam hij op 't idee, dat ze hem wel op den naam Willem gezet hadden kunnen hebben en dat was ook zoo. Italie is een heerlijk land, maar ik ben wat zwak, van morgen b.v. zeer, omdat ik er bijna niet eten kan, zoo abominabel als alles er is, en toch wel duurder dan bij ons. Enfin, ik ben in m'n humeur en Hein ook, mijn voet is 's avonds erg moe maar 's morgens gaat het dan weêr. 't Volgend adres is prestante [post restante] Firenze. Als ik van avond een rustig plekje vind, krijg je een brief. Vele groeten ook van Hein en je Willem.

Na Genua volgen de Italiaanse kunststeden, waarover Willem Kloos het een en ander schrijft in een brief de dato 19 maart 1893.

> Allerbeste Wim,
> De reis gaat goed: aleen word je van alle kanten vreeselijk afgezet als je niet oppast, en ook bestolen, van Hein hebben ze al vast een scheermes gegapt en van mij een spiegeltje. In Genua wouden ze zoo maar met onze koffer wegloopen, onder het voorwendsel van hem in de coupé te brengen, waar we vlak voor stonden. En omdat Hein met zich te wasschen wat water op het vloerkleed had gemorst, stond er op de rekening tapis 2 francs. 't Bedelen was hier eerst verschrikkelijk, maar 't schijnt dat we er nu een beetje minder verschrikt uitzien, dan in den beginne. Ze laten ons nu nog al met rust. Ik brulde maar altijd ‘No’ dan zijn ze in een oogwenk weg. Het eten was hier eerst vervloekt slecht in Italie, zoolang we op Baedeker afgingen. Die verdommeling weet er niets van. Hij beveelt allerlei minieme en obscure gelegenheden aan, waar je voor veel geld heel slecht eten krijgt. Ik geloof haast dat hij er voor betaald wordt. 't Is een doeniet. Toen zijn wij uit onze eigen oogen gaan kijken, waar het er netjes uitzag, en zoo hebben we in Florence en hier uitstekend gegeten en gedronken, beter, goedkooperen even fashionabel als in Holland. We hebben kreeft gegeten voor een franc, zoo-als je in Holland niet krijgen kan, en wijn van vier franc, net zoo goed als de Piene [?] in Riche. Genua is een prettige stad, Florence is vervelend en Rome is druk, maar zonder karakter, tenminste waar wij geweest zijn. Het Forum is een afschwuelijk uitdragerij met snuffelende Engelschen schrijdend tusschen de bijgeplakte antiquiteiten. Maar de st. Pieter van binnen is magnifiek ik bedoel niet schilderachtig, of zoo, maar, ik weet het niet. We zijn ook in Fiesole geweest en hebben daar een oud Romeinsch theater gezien, nog al curieus. Musea ook een paar, maar je wordt er zoo moe van, zonder dat je er veel aan hebt. Over een paar uur gaan we weêr naar Florence en morgen naar Venetië. Zorg toch vooral, dat daar het beloofd geld is. 't Is hier soms vreeselijk duur (ik geloof dat ik dat nog al eens gezegd heb). We hadden hier een kamer van 7 francs 50, minder goed dan die waar we in Parijs 4 francs voor gaven. 'k Vind het vervelend, dat we nu weêr naar het Noorden moeten. Nu Wim, straks gaat de trein, ik zal je weêr schrijven uit Venetië.
> Vele groeten van Hein ook aan Betsy en een hand van je Willem.

Op 7 april 1893, tijdens hun terugreis, sturen Kloos en Boeken hun laatste brief naar Willem Witsen.

> Beste Wim, We zitten nu in Freiburg; Zooals je ziet in een hoekje van een groote Weinstube, aan een tafel met een mooi blokjestafellaken, met hooge planten voor de ruiten en bijna niemand anders in het lokaal, dus eindelijk eens een rustige plaats om wat te schrijven. We zijn nu zeer langzaam aan de terugreis, het gaat iedere dag beter met Willem, van middag hebben we hier nog een berg beklommen. Het is hier heel warm, is dit in Holland ook zoo? In Italie hadden we het soms een beetje koud, maar in Zwitserland werd het al beteren nu zitten we gewoon in den zomer. Je moet Jan eens hartelijk groeten, W. noch ik hebben hem geschreven maar je moet niet op reis gaan om brieven te schrijven.
> Tot over een dag of vier, je Hein.
> Beste Wim, ik schrijf maar op hetzelfde blaadje als Hein, maar ik heb niet veel te zeggen. Ik loop weer als een kievit, op de kievit na, en eet vreeslijk

veel, vergeleken met wat ik in Holland dee? Zwitserland is een mooi land, maar vreeslijk duur en gemeen. Ik ben blij dat ik er uit ben. 't Is hier dadelijk veel beter, goedkooper, en vriendelijker. Ik ben blij dat ik die reis gemaakt heb, als ik in Amsterdam gebleven was, zou 't geloof ik slecht met me uitgezien hebben. O die ellendige redactie van de N.G. [De Nieuwe Gids redactie sleept zich, met name door het optreden van Kloos, van het ene conflict naar het andere]
Dag, beste Wim, een hand en groeten aan Betsy van *je Willem*
Ga vooral nog eens bij Betje kijken of alles in orde is.

De reis brengt Willem Kloos echter geen blijvende genezing. De contacten met Pet Tideman, door Henriëtte Roland Holst een ‘roekelooze neurasthenicus’ genoemd - in de zomer van 1893 zullen allerminst bijgedragen hebben tot een verder herstel van Kloos' gezondheid.[7.] Het verwondert dan ook niet dat Willem Kloos zijn vriend en beschermheer Willem Witsen op 30 januari 1894 het volgende schrijft:

Allerbeste Wim, Ik heb behoefte je even te schrijven. 't Is hier een beetje triest in den laatsten tijd. Hein is nog altijd heel anders dan gewoonlijk om dat onverwachte ongeval, en ik zelf ben in den laatsten tijd sukkelend. Ik heb een paar dagen gehad, dat ik dacht, dat ik longontsteking had, want alles deed mij pijn, mijn schouderbladen,

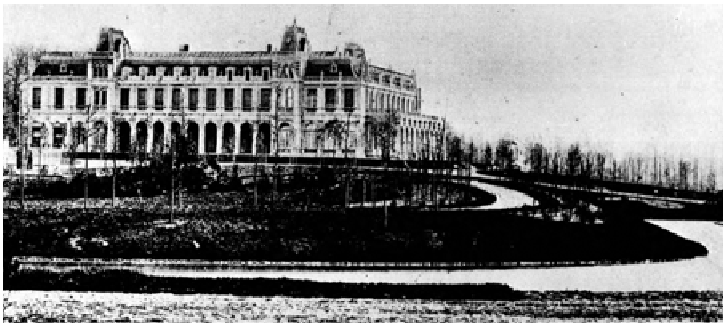
> vooral mijn linker en als ik diep ademhaalde, mijn middenrif, en ook de linkerkant van mijn borst. Door applicatie van watten en kamferspiritus is dit nu vandaag veel beter geworden. Maar ik blijf toch den heelen dag suf. Toch heb ik nog den lust gehad om ± een 40 tal nieuwe sonnetten te maken, waarvan er een stuk of 24 in de Februari aflevering zullen komen, die den 10en of zoo uitkomt. Ook is er een superbe dramaatje van Stella ingekomen. Al de copie voor de aflevering is reeds aanwezig.[8.]

De toestand van Willem Kloos verergert zodanig dat Willem Witsen besluit om Kloos in de zomer van datzelfde jaar in huis te nemen. Dit wordt echter een débâcle. Alphons Diepenbrock heeft op 28 december 1894 over dit verblijf een schrijnend ‘verslag’ geschreven aan Aegidius Timmerman: ‘Met Kloos had ik in October een bijeenkomst waarna ik mij voor nam voorlopig niet meer bij hem te komen tot hij weer verstandig en redelijk is geworden. Dien avond was hij werkelijk niet wijs (entre nous). Zijn leven dezen zomer en najaar is vreeselijk geweest. Bij Witsen lag hij corpore nudo tremulenti Satyri instar ambabus manibus tenens lagoenam dum crapulam improbam edormiret [met naakt lichaam op de wijze van een siddrenden Satyr, met beide handen de fles vasthoudend, zoolang hij zijn schandelijke roes uitsliep]. Zoo iets kan je alleen maar goed in 't latijn zeggen. W. kon hem althans om zijn vrouw niet maar houden. Maar vertel dat niet over.’[9.]

Op 16 oktober 1894 moet Willem Kloos weer teruggekeerd zijn naar Amsterdam, wat blijkt uit de onderstaande verontruste brief van Johannes Kloos, de vader van Willem Kloos, de dato 20 oktober 1894. Willem Witsen treedt - zo mogen we uit deze brief opmaken - weer als mecenas op door een kamer voor Kloos te huren.

> Den Weledelen Heer Witsen te Eeden Mijnheer,
> Daar ik vernoomen hebt dat Ued 16 dezen Willem Kloos op zijn kamer geinstalleerd hebt, zoo verzoek ik u vriendelijk en *dringend* mij per omgaande te willen melden waar die gelegen is, door deze zult gij de ondergetekende ten hoogsten verlichten.
> UEdw
> J. Kloos jr.
> Heerengracht 411 Amsterd.
> 20 Octob 94.
> P S het is slecht met hem gesteld.

De laatste opmerking van Willem Kloos' vader is beslist geen eufemisme. Uit brieven van tijdgenoten: Alphons Diepen-brock en Willem Paap, blijkt dat Willem Kloos bij tijd en wijle krankzinnig is.[10.] Saar de Swart en Anna Vis nemen als twee barmhartige vrouwen de zorg voor Kloos op zich. Met recht kan in deze context gesproken worden over ‘barmhartige vrouwen’, aangezien de dames tijdens Kloos' verblijf bij Willem Witsen in Londen door Kloos in een verdacht, lesbisch daglicht geplaatst waren om Eduard Karsen, die een romantische bewondering voor Sara de Swart koesterde, het hoofd op hol te brengen.[11.] Kloos slaagde in zijn opzet: Eduard Karsen strooide in Nederland het praatje rond dat de dames lesbisch zouden zijn, wat allerlei vervelende consequenties had.[12.]


Het sanatorium De Vogelen Plantentuin. Foto: Gémeente archief van Arnhem.

Willem Kloos brengt zijn waardering voor de verzorging van Saar de Swart en Anna Vis onder woorden in vers XIV, één van de *Verzen* die hij in De Nieuwe Gids van 1895 opdraagt aan de arts H.G. Samson. In dit gedicht, eveneens opgenomen in *Nieuwe Verzen* (1895), typeert hij 'twee vrouwen' - de dames De Swart en Vis - als 'De aleenige menschen op wie vertrouwen Ik durf'.

Ondanks de goede zorgen van de dames gaat het niet goed met Kloos. In twee brieven - respectievelijk de dato 5 november en 17 december 1894 - die hij in deze periode aan Willem Witsen stuurt, klinkt een afhankelijke, hulpeloze toon door. Een lichtpunt in deze tijd is het gegeven dat De Nieuwe Gids opnieuw opgericht zal worden, nadat in het najaar van 1894 de 'oude' Nieuwe Gids door interne conflicten ter ziele was gegaan.

Het is ook nu weer Willem Witsen die voor de financiële consequenties kan opdraaien, wat moge blijken uit onderstaande brief.

> Amsterdam, 4 December
> 1e Parkstraat 438
> Beste Willem,
> De Nieuwe Gids komt weêr tot stand. Eigenaars zijn dan ik, Hein en S.L. v. Looy. Ieder van ons drieën moet dan beloven, over vijfhonderd gulden te kunnen disponeeren. Zou je me nu eventjes kunnen laten weten, of Hein en ik, wat jouw ressources betreft, daartoe in staat zijn? Morgenavond zal de definitieve bijeenkomst zijn.
> Mr. W. Paap, Keizersgracht 440, heeft mij in deze uitstekende diensten bewezen. Hartelijk groetend je Willem Kloos.
> P.S. Bijgaand papier wil je me wel terugsturen hè? Dag, Wim, vriendelijke groeten aan Betsy.[13.]

De dames De Swart en Vis blijken ook niet in staat te zijn om Kloos van zijn chronische alcoholgebruik af te helpen. Vrienden brengen daarom, mede op verzoek van Saar de Swart, geld bijeen om Willem Kloos een stijlvolle verzorging te geven in het sanatorium De Vogel- en Plantentuin aan de Velperweg te Arnhem. In deze door geneesheer-directeur G. Jelgersma geleide inrichting gaat Kloos in de maanden februari, maart en april van het jaar 1895 eigenlijk gewoon door met zijn gestel-

ondermijnende levenswijze. In laatstgenoemde maand ziet hij in een luchtig gedicht terug op dit verblijf als een leespauze van tien weken bij het biljart van het sanatorium.[14.] De laatste terzine geeft een bijna humoristische indruk van Kloos' verblijf te Arnhem: 'ik wandel fluitend door dees Kurhaus-hallen, En zit ook graag soms in dat eedle trekveêr, Om met de wereld en mezelf te mallen.'

Willem Witsen blijft voor Kloos de hulp, steun en toeverlaat waar hij steeds weer op terug wil en kan vallen. In april 1895 smeekt Kloos Witsen min of meer om bij hem te mogen komen. Iets dergelijks vindt wederom plaats in de laatste alinea van de tweede, eveneens ongedateerde brief die Kloos uit Arnhem aan Witsen schrijft.

> Toe schrijf mij even een kort briefje of lang epistel, dat je komt en wil o, allerlaatste mensch in mijn leven, een beetje goedig voor mij zijn. Kom, ik smeek je, kom en red me, en breng dit kladje meê.... ik kan er geen copy van maken. Tot ziens of vaarwel Schrijf mij in alle gevallen of telegrafeer nog liever. Je bent mijn laatste levende toevlucht, kom bij je vriend Willem zoo gauw je kunt.[15.]

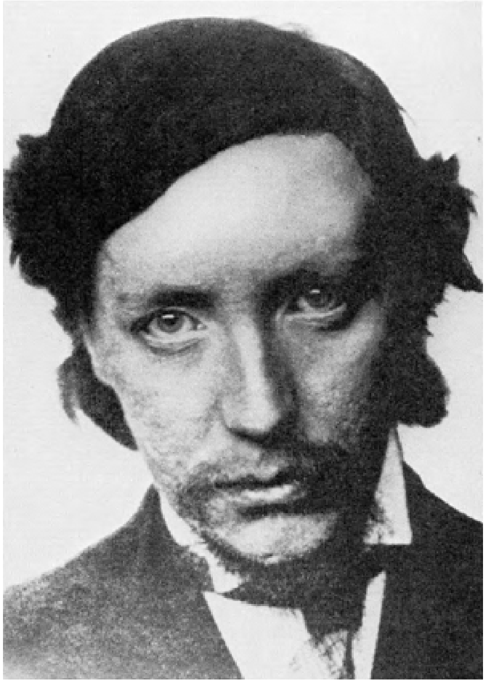
Ook in de derde en vierde brief vanuit het Arnhemse sanatorium vinden we een dergelijk verzoek.

Begin mei geeft Willem Witsen toe aan Kloos' smeekbeden en stelt hij hem in staat om het sanatorium te verlaten. Uiteraard is Jelgersma het niet eens met het eigenmachtig optreden van Kloos en hij stuurt hem dan ook in mei 1895 de volgende, 'therapeutische' brief.

> Sanatorium-Arnhem, 10, 5, 95
> Amice,
> Uw wegloopen van hier kwam mij niet onverwacht, ik rekende u tot dergelijke dingen wel in staat. Evenzeer wist ik bijna met zekerheid, dat gij, ondanks al uwe ontkenningen alcohol gebuikte; dit vermoeden is tot zekerheid geworden toen in uw kamer een flesch anisette, twee halve fleschjes brandewijn en een half fleschje bier gevonden zijn. Ik verwacht, dat gij ook nu nog wel niet zult inzien, welk een hoopelooze dronkaard gij zijt. Ook heb ik uit een brief van Witsen bemerkt dat uwe waandenkbeelden van vervolging u ook hier niet met rust hebben gelaten, zooals trouwens uit de sigaren, waarin gij meendet dat opium was, mij ook reeds was gebleken.
> Door de jaren lange vergiftiging met alochol verkeert gij lichamelijk en geestelijk in een dergelijke degeneratie toestand, dat gij u zelven zeker niet meer kunt helpen en het is eenvoudig een kwestie van tijd hoe lang het zal duren voordat gij weer misbruik van alcohol maakt, dan is plaatsing in een gesticht voor krankzinnigen het eenige mogelijke, in eene inrichting als de mijne kunt gij niet meer opgenomen worden. Reeds vóór dat gij hier kwaamt was mij door al uwe kennissen gezegd, dat gij voortdurend met leugens omgingt en men nooit op u afkon; dit heb ik hier honderde malen kunnen constateeren, vooral in den laatsten tijd, als het u te doen was om geld te krijgen voor het begaan van alcoholexcessen; gij voelt het verschil niet meer tusschen waarheid en leugen.
> Ik schreef u dit alles nog eens, omdat alleen de nuchtere waarheid misschien nog enige invloed op u zou kunnen hebben en u zou kunnen waarschuwen voor de verschrikkelijke toekomst, die een chronische onverbeterlijke alcoholist te wachten staat. Na groeten

t.t.
G. Jelgersma[16.]

Rond de tiende mei moet Kloos ook de volgende brief van Willem Witsen gekregen hebben. Witsen, die deze brief van Jelgersma ontvangen had, stuurde hem na lezing onmiddellijk door naar Willem Kloos.



Willem Kloos gefotografeerd door Willem Witsen.
Foto: Letterkundig Museum te Den Haag.

Sanatorium-Arnhem, 7 mei 1895
Wel Edele Heer,
Zoo even kreeg ik een brief van Kloos uit Amsterdam om mij te bedanken voor mijne medische hulp, daaruit meen ik dus te moeten opmaken, dat hij niet terugkomt. Verleden week Zaterdag heeft hij heimelijk hier de inrichting verlaten en is kennelijk naar uw huis gegaan. Uwe vrouw meldde mij op een telegram van mij dat hij met u naar Amsterdam was.
Het zal u wel duidelijk zijn, dat al deze handelingen buiten mijne verantwoordelijkheid omgaan. Kloos was een dronkaard wel van de ergste soort, die de geestelijke en lichamelijke degeneratie tekenen daarvan in overvloed bij zich droeg. De aandoeningen aan zijn voeten, die zich elk oogenblik nog kunnen herhalen, zijn gezicht, de vroeger doorgestane aanvallen van neuralgieën enz, dit alles bewijst voldoende hoezeer zijn lichaam door chronische alcoholvergiftiging was gedesorganiseerd. De verschijnselen op geestelijk gebied waren van nog ernstiger aard. In Amsterdam heeft hij één maal zeker, maar waarschijnlijk twee maal een aanval van delirium tremens door gemaakt. Zijne verschijnselen hier waren van zeer ernstigen aard.
De van de jeugd af bestaanden achterdocht bleek mij, ook door invloed van het alcoholmisbruik, overgegaan te zijn tot meer of min duidelijke waandenkbeelden van vervolging. Hij meende in der tijd, dat hij door sigaren, die Mej. de Swart hem zond, vergiftigd te worden met opium, zoo sterk meende hij het, dat hij niet kon nalaten de portier er over te spreken. Zooals ik herhaaldelijk heb kunnen constateeren gevoelde hij weinig onderscheid tusschen waarheid en leugen. Hij miste hier elke

kracht om zich met gezette arbeid bezig te houden en trachtte zijne ledigheid met de nietigste voorwendsels te verontschuldigen. Een der opvallendste verschijnselen was zijn volkomen gebrek aan inzicht in zijn eigen toestand, hij ontkende steeds misbruik van alcohol gemaakt te hebben, een enkele maal slechts heb ik hem tot de bekentenis kunnen krijgen, dat hij een dronkaard was.
Terwijl ik dit schrijf komt de directrice, aan wie ik gezegd had de kamer van Kloos voor een nieuwe patiënt in gereedheid te brengen, mij mededeelen, dat bij de opruiming van zijn kamer gevonden zijn, 1 flesch waarin anisette geweest is, 2 halve fleschjes waarin brandewijn is

geweest en een half fleschje bier. Gij zult mij toestemmen dat een dergelijke wanhoopige alcoholist, die mij en anderen plechtig verzekert geen alcohol meer te gebruiken, daar zelfs geen behoefte meer aan te hebben, reddeloos verloren is, wanneer hij zulke doorslaande bewijzen geeft.
Van u was het verkeerd met de tobberd mee naar Amsterdam te gaan. Hoogst waarschijnlijk zal men spoedig voor de vraag staan, wat men op nieuw met hem moet beginnen. In den eersten tijd zal hij waarschijnlijk buiten alcohol blijven, maar dat zal niet lang duren. Dan zal zich spoedig vertonen 't zij een delirium tremens, 't zij een alcoholistische vervolgingswaanzin, een stoornis, waartoe zijn geest, geloof ik zeer geneigd is. Dan blijft voor hem niets meer over dan opname in een gesticht voor krankzinnigen, te meer daar hij elke poging, die in zijn belang gedaan wordt, verkeerd uitlegt.
Ook nu nog, terwijl Kloos zich zelf zoo gezond gevoelt als hij in geen jaren is geweest, is hij geestelijk zeer abnormaal en is hij niet meer dan een ruïne van een gezonde menschelijke natuur. Een langer verblijf hier had hem ook niet geheel beter gemaakt en door zijn gebrek aan inzicht in zijn ziekte, zou een herhaling van zijn alcoholisme toch nog wel te vreezen zijn geweest, nu is die echter hoogst waarschijnlijk. Hartelijk hoop ik dat ik ongelijk heb, mijne ervaring van alcoholisten geeft mij echter volkomen 't recht zoo te spreken als ik deed.
Ik geef u gaarne verlof deze brief aan Kloos te laetn lezen. Hoogachtend,

UEd dienstv
G. Jelgersma
arts
Zoo even vertelt men mij dat gij, toen Kloos de vorige keer bij u was, hem beloofd zou hebben dat hij slechts tijdelijk eenige dagen hier terug zou komen. Ik mag niet aannemen, dat men mij hierin juist heeft voorgelicht. Kloos zelf deed mij een verhaal van zijn verblijf bij u dat geheel bezijden de waarheid was.
Hoogachtend,
G. Jelgersma[17.]

Dit is niet het laatste contacttussen Willem Witsen en het sanatorium De Vogel-en Plantentuin. Op 6 juni 1895 ontvangt Witsen nog een briefje van de administrateur van de inrichting waaruit blijkt hoezeer Witsen gezien wordt als de man die Kloos, in ieder geval in materieel opzicht, overeind houdt.

Weledelgeboren Heer!
Daar mij het adres van den Heer W. Kloos niet bekend is, zend ik u per postpakket eenige aan ZEd toebehoorende tijdschriften, benevens een onderbroek.
Beleefd heb ik de eer u opmerkzaam te maken, dat voor den Heer Kloos nog moet worden betaald aan den gasfitter f0,75 voor eene verandering aan de lamp van ZEd's vroegere kamer alhier, welke verandering werd gedaan met het oog op het gebruiken van ZEd's eigen staande lamp.
Nog veroorloof ik mij te zeggen, dat de Heer Kloos niets aan het bediendenpersoneel heeft gegeven, dat evenwel natuurlijk in 't geheel

niet verplichtend is, doch dat na een sejour van drie maanden wel
gebruikelijk mag worden genoemd.
Hoogachtend,
Uwe edelgeb. Dienstw.
M.C. van Hall
administrateur.[18.]

Na het verblijf in De Vogel- en Plantentuin keert Willem Kloos terug naar Amsterdam. Hij neemt zijn intrek bij mejuffrouw Rolff aan de Weteringstraat nummer 25. Kloos voeltzich - hoewel hij in zijn tweede ‘Arnhemse brief’ Willem Witsen min of meer gesmeekt had: ‘Breng mij s.v.p. naar Amsterdam.’ - echter niet op zijn gemak. Hij verzoekt Witsen in een ongedateerde brief met klem naar Ede, de woonplaats van Willem Witsen te mogen komen.

Beste Wim,
Help me nu toch. Ik heb nu drie maanden in een Sanatorium gezeten, omdat ik door een Lesbische vrouw verneukt was. Ik heb daar zoolang gezeten, zonder dat het noodig was, dat men mij eindelijk verweet, dat alles wat voor mij uitgegeven werd, de interest was van zooveel kapitaal, door meneer van Hall. Nu zit ik hier: onze waarde vriend Hein laat 's morgens om acht uur door zijn hospita zeggen, dat hij den heelen dag uit wandelen is. Gisteren had hij met mij afgesproken, op een bepaald uur, dat hij bij mij zou komen. Hij is niet gekomen. Wees nu goed voor me, Wim. Stuur me tien pop en laat mij bij je komen. Jij schijnt, na mijn harde ondervindingen van al die maanden, de eenige mensch te zijn, die het wel met me meent,
Je toegenegen
Willem Kloos[19.]

De fantasieën van Willem Kloos blijken welig te tieren: na de met opium vergiftigde sigaren van Saar de Swart is het nu de verneukeratieve, lesbische Saar. Mijns inziens heeft Kloos zijn ziekelijke achterdocht jegens Saar de Swart niet alleen verwoord in diverse brieven, maar ook in het volgende, onder nummer IX in De Nieuwe Gids van 1895 (deel 1) verschenen sonnet.

Ik, zwevend in een atmosfeer van jokken,
   Om mij geweven door twee vrouwelippen,
Die aldoor gaan maar, heel den dag, de tippen
   Van elk reëel ding rakend, maar de brokken

Daaronder ordnend, denkend zóó, met wippen
   Losweg der gladde tong, dat vaak, geschrokken
Van gruwlijke verheveling, getrokken
   Door list op 't klaar ruim van mijn brein, ik nippen

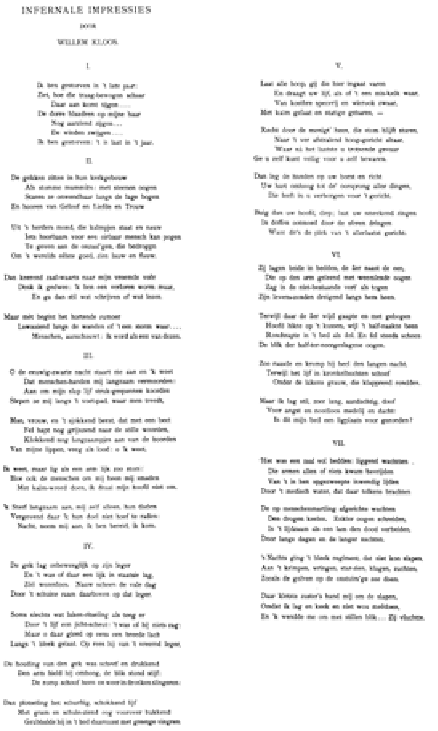
Niet wilde haast meer van het speelrig schuimen,
   Dat me als de waarheid zelf werd voorgespiegeld,
In druk gepraat, gekruid door woede-accessen.

Maar 'k ben zoo'n kalm man in mijn eigen ruimen,
   Al-klaren aether, waar mijn ziel in wiegelt,
En 'k leer uit Leugen zelf der waarheid lessen.

In juni 1895 zwicht Willem Witsen voor Kloos' verzoek om naar Ede te mogen komen. Ditmaal besluit Witsen echter om Kloos niet meer in huis te nemen, maar te laten logeren in Hotel en Stalhouderij W. Mulder te Ede. Zelfs vanuit dit in het centrum

van Ede gelegen hotel, dat op nog geen kwartier lopen van de op de Paasberg gelegen villa Zonnenberg van de Witsens ligt, schrijft Kloos tot twee maal toe een brief. Op 19 juni schrijft hij, zodra hij wakker wordt, het volgende gedicht dat Kloos opneemt in een ongedateerde brief, geschreven op papier van Hotel en Stalhouderij W. Mulder.

Hotel en Stalhouderij W. Mulder te Ede rond 1908, in die tijd Het Hof van Gelderland geheten. Foto: Gemeentearchief van Ede.


INFERNALE IMPRESSIES

DOOR

WILLEM KLOOS

Allerbeste Wim,
Je vindt het zeker wel goed, dat ik jullie het hierondervolgend vers opdraag dat ik neêrschreef van morgen, zoodra ik wakker werd in mijn bed.
Voor den heer en mevr. Witsen Ik ben een vogeltje dat piept,
Omdat het is geboren,
En vluglijkjes weg van een takje, dat zwiept Weer vliegt vèr heen, en ijlinkjes laat hooren Een toontje fel geboord door de nauw bewogen lucht
O, o wat een kluchtig, gelukkig gerucht,
Door de kalme lucht,
Is zo'n vogeltje dat vlucht
En nog even wat laat hooren.
Wanneer kan ik nu met je spreken, om onze afspraak van gisteren nader vast te zetten. Want ik kan en wil hier natuurlijk niet lang meer blijven. Ik wensch te wonen, zooals je weet, opeen verblijf, tusschen mijn eigen meubelen en boeken, waar ik precies weet waar en bij wien ik over iets disponeeren kan, om mijn eigen onderhoud te bestellen en te betalen, en dat niet alles acher mijn rug om gebeurt en ik me ten slotte toch zelf voor den boel aansprakelijk moet stellen, zooals in de Kerkstraat is gebeurd. [Kerkstraat 260, ten huize van Hein Boeken] Antwoord mij nu s.v.p. zoodra je thuis bent.
Hartelijk
je
Willem Kloos
Zoodra ik precies weet, waar alles op staat, kan ik werken. Dat zie je nu zelf, nu ik een beetje meer vrijheid heb. Mulder begint me ook al lastig te vallen om betaling van zijn rekening, natuurlijk.[20.]

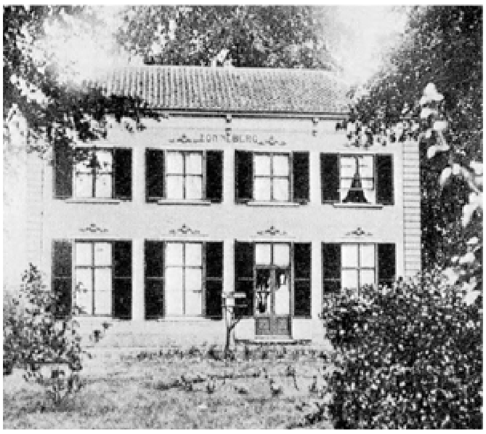
Herkennen we in het gedicht, dat in De Nieuwe Gids van 1896 (deel 1) verscheen, iets van de vreugde over het buiten zijn, een vreugde die Kloos ook verwoordde in een brief aan Witsen die hij direct na zijn aankomst in Ede schreef, in het vervolg van de brief staat de ongebreidelde egocentrische houding van Willem Kloos weer centraal. Witsen heeft de huur van de kamer bij juffrouw Rolff nog niet betaald of de onvrede over het nieuwe onderkomen wordt alweer op papier gezet.

Overigens betaalt Witsen de rekening van Kloos bij Hotel en Stalhouderij Mulder niet, vandaar dat Willem Witsen diezelfde zomer nog een brief in zijn bus krijgt die als volgt luidt:

Beste Wim,
Ik zit maar weer hier [in Amsterdam], Mulder heeft me verzocht om weg te gaan. Kijk nu. Ik wensch te wonen op een ongemeubileerd appartement, onder mijn eigen meubelen en boeken en dat mij de ruimte geeft, om heen en weêr te lopen. Dan alleen kan ik werken, en zelf geld verdienen door proza. Schrijf mij nu s.v.p. De jas, die ik aanheb, daar kan ik natuurlijk, hoewel niet graag, meê over straat loopen - m'n hospita, die hem had versteld zei zoo even nog, dat dàt geen jas was voor een heer, maar een woning daarmede te huren, zonder contanten in mijn zak, om vooruit te betalen, dat is een ondenkbaar iets. Zeg nu niet, wat gaat mij dat aan, maar doe eens iets voor me [sic!!!]. Schrijf b.v. aan v. Looy of aan v. Eeden hierover, wil je.
Na vriendelijke groeten aan Betsy je
Willem Kloos.[21.]

Voelde Willem Kloos aan dat Witsen zo langzamerhand genoeg van zijn mecenaat begon te krijgen? Het feit dat in maart 1897 de rekening van Kloos bij Hotel en Stalhouderij W. Mulder nog niet betaald is, wijst erop dat Kloos' gevoelens juist zijn. Vandaar dan ook waarschijnlijk Kloos' verzoek aan Witsen om Jacobus van Looy en Frederik van Eeden te benaderen om het geld dat voor hem bijeengebracht is en waar Kloos geen zeggenschap over heeft gezien zijn excessief alcoholgebruik, in beheer te geven van de rechtmatige eigenaar: Willem Kloos. Zo ver komt het echter niet.

De heren zien al snel dat ze het met hun weigering bij het rechte eind hebben, oftewel de vrees van Van Eeden en Jelgersma ma dat Willem Kloos weer zal vervallen tot wat Van Eeden 'alcoholische excessen' noemde, wordt wederom bewaarheid. Kloos drinkt voortdurend meer dan zijn gestel kan verdragen en loopt soms zelfs af en toe dronken over straat. Op 5 oktober 1895 ziet Kloos geen perspectief meer in het leven en doet hij een poging zichzelf te doden.[22.] Zijn arts, H.G. Samson, ontfermt zich over hem en probeert Kloos op te laten nemen in een krankzinnigeninrichting, wat op 9 november lukt. Willem Kloos wordt op die dag opgenomen in Het Geneeskundig Gesticht voor Krankzinnigen aan de Agnietenstraat te Utrecht. Deze in de middeleeuwen door Willem Arntsz gestichte inrichting bestaat heden ten dage nog onder de naam Willem Arntsz Stichting.



Het huis van Willem Witsen: villa Zonneberg. Witsen woonde hier van 31 mei 1893 tot 5 mei 1902. Nadien werd de villa een pension. Deze foto stamt uit 1908, de periode waarin de villa als pension gebruikt werd. Foto: Gemeentearchief van Ede.

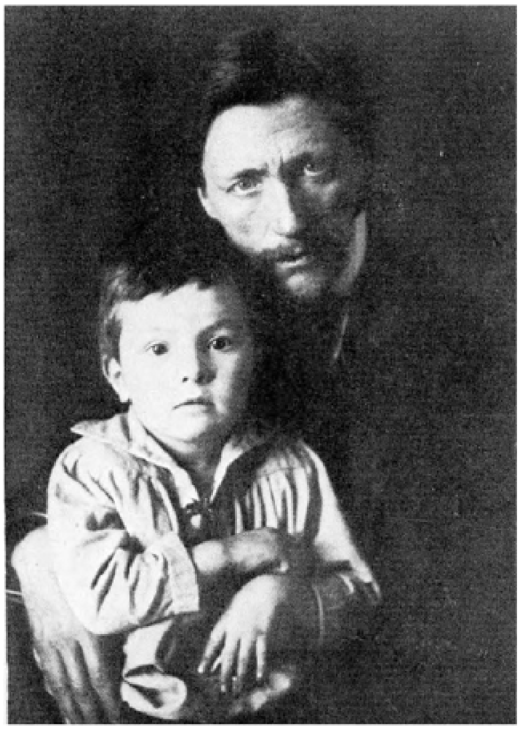
In de Utrechtse krankzinningeninrichting schrijft Willem Kloos zijn *Infernale impressies.*[23.] Frederik van Eeden krijgt op 11 december, tijdens een bezoek aan Willem Kloos één van deze impressies: het tweede sonnet met de aanvangsregel 'De gekken zitten in hun kerkgebouw'. In zijn *Dagboek* typeert Van Eeden dit sonnet als 'luguber',[24.] in een brief aan Henri Borel, geschreven direct na het bezoek aan Willem Kloos, spreekt Van Eeden echter over 'een heel treffend vers'. Kloos' situatie ziet Van Eeden in diezelfde brief niet als uitzichtloos. Zijn ex-patiënt lijdt aan een 'excessief wantrouwen, zooals altijd in zijn karakter lag', maar mag beslist niet waanzinnig genoemd worden.[25.] Op 25 januari 1896 schrijft Van Eeden aan Henri Borel dat hij 'veel interessante gesprekken' met Kloos in de krankzinnigeninrichting had. Hoewel Van Eeden er niet aan twijfelt of Kloos beter wordt, heeft hij toch een hard hoofd in de toekomst.[26.]

In het maartnummer van De Nieuwe Gids van 1896 verschijnt het eerste deel van de *Infernale impressies.*[27.] De reeks opent met de veelzeggende woorden: 'Ik ben gestorven in 't late jaar:'. Decor: de herfst van ''t late jaar', en inhoud lopen parallel en dat geeft de ontboezeming 'Ik ben gestorven in 't late jaar:' een extra lading. De cyclische structuur van het openingsvers: de laatste regel luidt: 'Ik ben gestorven: 't is laat in 't jaar.', versterkt de indruk dat de dood alom is, nog eens. De voltooid

tegenwoordige tijd die Kloos in zijn openingsgedicht gebruikt, geeft aan dit vers iets hallucinerends: de dichter kijkt uit het bestaan na de dood als het ware terug op zijn eigen dood. Hij ziet ‘De dorre blaadren’ op zijn baar ‘Nog aarzlend zijgen...’ Uiteraard past in deze context ook een meer figuurlijke interpretatie: de dichter is geestelijk gestorven en ziet terug op dit debâcle dat in de herfst, een dichterlijk beeld voor de winter van 1895-'96, plaatsvond.

De titel boven het eerste vers, ‘Infernale impressies’, verwijst naar Dante's *Divina commedia*, en wel naar het eerste deel van deze comedie, de tocht door het inferno, de hel. De beroemde zevende regel van de derde zang uit dit eerste deel: ‘Laat varen

hoop, gij die hier intreedt.' wordt praktisch letterlijk geciteerd in sonnet V uit de reeks. Het woordje'hier' heeft in Kloos' *Infernale impressies* echter een ander antecedent: het gekkenhuis.[28.]



Willem Kloos en Pam Witsen, gefotografeerd op 5 maart 1899, de verjaardag van Pam, door Willem Witsen.
Foto: Letterkundig Museum te Den Haag.
Kloos was bijzonder gesteld op Pam, wat onder andere blijkt uit onderstaand gedicht voor de herstellende Pam
Voor Wim en Betsy
Nu het zonnetje weer op gaat klaren
Uit de droeve nevels, die het schennen,
Kunnen wij elkaer gerust bekennen,
Dat het angstige dagen waren,
Ook voor den oom, die, zwaar te moë,
Dacht: het geeft toch niets, wat ik ook doe.
Maar nu wordt ons Pammetje beter...!
"k Wist wel: 't is een sterke jongen!'
Heeft in plotse vreugd gezongen
Heel ver weg de Gooische peter,
En hij juicht zacht: als 'k weer kom,
Draag 'k hem in mijn armen om!
14 Dec '98
Willem Kloos

De *Infernale impressies* bevatten enerzijds observaties, beschrijvingen van medepatiënten, anderzijds de persoonlijke emoties van de dichter Willem Kloos. In de observaties klinkt de visie van Willem Kloos op Het Geneeskundig Gesticht voor Krankzinnigen echter wel degelijk door, zodat ze boven het louter registerende uitstijgen en persoonlijke documenten worden. In het sonnet dat Kloos aan Frederik van Eeden gaf, is dit onder andere het geval. Voor de wending beschrijft Kloos 'de gekken' die in hun kerkgebouw zitten 'als stomme mummiën: met steenen oogen.' De dichter die dit tafereel gadeslaat, kan nauwelijks horen welke boodschap zij uit

''s herders mond' vernemen. Veel indruk maakt die boodschap trouwens niet op 'de gekken' want zij zien 'lauw en flauw' omdat ze eens door de wereld bedrogen zijn. De vraag rijst natuurlijk waarom Willem Kloos de krankzinnigeninrichting vergelijkt met een kerkgebouw en, de vergelijking doortrekkend, de psychiater met een herder. Laten de krankzinnigen de woorden van hun zielszorger, woorden van 'Geloof en Liefde en Trouw', pijlers van de samenleving, net zo langs zich heen gaan als sommige gelovigen de woorden van hun herder? Na de wending beschrijft de ik-figuur, Willem Kloos, hoe hij zich voelt temidden van deze krankzinnigen. Zo lang hij wat kan schrijven of wat kan lezen, voelt hij zich goed, maar wanneer het lawaai van de patiënten die teruggekeerd zijn naar hun zaal, te hevig wordt, vreest hij voor zijn psyche.

Het Geneeskundig Gesticht voor Krankzinnigen te Utrecht rond 1895. Litho die opgenomen is in het boek 'Geschiedenis van het krankzinnigen-gezicht te Utrecht gedurende deszelfs 400-jarig bestaan' van J.P.T. van der Lith.
Prentenverzameling gemeentelijk archiefdienst Utrecht.

De sonnetten IV, VI en VII zijn eveneens geschreven vanuit een min of meer observerend standpunt. In sonnet IV, dat opent met de regel 'De gek lag ongeweeglijk op zijn leger', wordt het gedrag van een krankzinnige geobserveerd. Min of meer hetzelfde gebeurt in sonnet VI, alleen zijn nu twee gekken het onderwerp van observatie. Na de eerste terzine creëert de dichter een tegenstelling tussen de patiënten en zichzelf. Hij vraagt zich af of hij wel thuishoort in dit gezelschap: 'Is dit mijn bed een ligplaats voor gezonden?' Sonnet VII beschrijft een zaal in de inrichting. De patiënten liggen overdag te wachten op de bevrijding van 't 'opgezweepte inwendig lijden Door 't medisch water', 's Nachts biedt de zaal een macabere aanblik: ''t bleek regiment, dat niet kon slapen' krimpt, wringt, klaagt en zucht als een onstuimige zee. De wending valt ook nu na de eerste terzine. Een zuster treedt binnen: 'Daar kletste zuster's hand mij om de slapen, Omdat ik lag en keek en niet wouw meedoen, En 'k wendde me om met stillen blik... Zij vluchtte.' Met deze venijnige, bijna eigentijds kritische visie op het krankzinnigengesticht sluit Willem Kloos zijn *Infernale impressies* af.

In het derde sonnet staat, evenals in het reeds besproken eerste, de psyche van de dichter weer centraal. De 'eeuwigzwarte nacht' staart de ik-figuur aan en hij weet dat mensenhanden hem zullen vermoorden. In een soort visioen ziet hij hoe hij aan koorden voortgesleept wordt, een 'sjokkend beest' komt op hem af en hapt naar de woorden die nog langzaam uit zijn mond komen. De mens Willem Kloos, de ik-figuur, wordt dus niet zelf gebeten door het beest, maar zijn taal en daardoor wordt hij als het ware vleugellam. Na de wending verwoordt de ik-figuur de minachting die hij tijdens zijn leven moest ondervinden. Dit 'kalm-wreed doen' vergeeft hij de mensheid echter en hij verklaart zich bereid te sterven. Was er in het eerste vers sprake van een terugblik op het eigen sterven, nu kijkt de dichter in de toekomst naar zijn dood.

Het vijfde sonnet is een afstandelijk sonnet waarin Willem Kloos zijn gevoelens over het naderend einde formuleert als een boodschap aan een net binnengekomen patiënt. Hij adviseert deze patiënt - zoals reeds vermeld - alle hoop te laten varen

en de ogen gericht te houden op het altaar. Na het allerlaatste gericht is dit de plaats waar ‘Ge u zelf kunt veilig voor u zelf bewaren.’

Op 8 mei 1896 wordt Willem Kloos, zeer tegen de zin van zijn

Amsterdamse geneesheer H.G. Samson in, ontslagen uit Het Geneeskundig Gesticht voor Krankzinnigen.[29.] Frederik van Eeden neemt de zorg voor Kloos op zich. Een daad van menslievendheid, zeker als we bedenken dat Van Eeden in De Nieuwe Gids van 1893 en in de bundel *Verzen* (1894) in één van de vele scheldsonnetten van Kloos het volgende te horen kreeg:

Aan ellende's dichter[30.]
Voor Cornelis Paradijs.

Genoeg thans heb ik lauweren getast
   Om mijne slapen',[1.] sprak 't fameuse ventje,
Dat thans is dichter, filosoof en kwast,
   Terwijl hij vroeger was 't getapt studentje.

O u-zelfs parodie, ik zeg u: wen je
   Toch wat aan 't Leven, dat daar staat rots-vast,
En kijk ook niet zoo angstig op een centje,
   Want dat is iets, wat heelemaal niet past

Bij uw gevierd en edelaardig schrijven,
   - Door 't volk g'applaudiseerd zooals 't verdiende, -
   Over wat vrouwen, die gij niet begrijpt,
Omdat zij zijn, meer dan gij-zelf zijt, ziende
   En zien dat gij nog zelfs niet zijt gerijpt
Tot een eerbiedig op-een-afstand-blijven.

20 Oct. 1893
[1] Historisch.[30.]

In zijn *Dagboek* noteert Frederik van Eeden op zaterdag 9 mei het volgende over Willem Kloos: ‘Sinds gister is Kloos hier. Ik ben er zeer bezwaard onder geweest, maar nu gaat het weer. Hij zelf is zeer goed en geschikt, luistert naar allen raad, en behalve een zwakheid van zijn geheugen is zijn geest en zijn gedrag normaal. Maar ik was er onrustig over en bezwaard en sliep slecht. God geve mij sterkte. Het is maar net wat ik houden kan.’.[31.]

Een week later noteert Van Eden: ‘Het gaat goed met Kloos. Hij wordt veel beter en is nagenoeg normaal. Maar nu voorzie ik juist de moeielijkheden, omdat ik prikkelbaar zu kunnen worden. Martha [Van Eedens vrouw] en hij schieten goed op, maar daarin is een versterking van beider laxheid, die ik vrees.’ Ook op woensdag 27 mei is Van Eeden nog steeds positief over Kloos' verblijf bij hem; op 3 juni volgt een eensluidende notitie gevolgd door een wat kritische kanttekening: ‘Hij verveelt me met zijn gerij mei en er is maar weinig moois of stichtelijks in zijn omgang. Maar het gaat goed, ik ben rustig en gemakkelijk, ofschoon gereserveerd.’

Hoewel impliciet al terloops enkele oorzaken voor Kloos' onttakeling ter sprake zijn gekomen, rijst toch de vraag wat, naast de karakterstructuur van, Willem Kloos, de oorzaken voor zijn psychische en lichamelijke achteruitgang geweest zijn.

Wanneer we teruggaan naar de prille jeugd van Willem Kloos, moeten we constateren dat deze allerminst gelukkig is geweest. Zijn moeder, aan wie hij in 1894 de bundel *Verzen* opdroeg, overleed ruim vier maanden nadat Willem één jaar geworden was. In 1861 treedt Willem Kloos' vader, die het in zakelijk opzicht bijzonder voor de wind gaat, wederom in het huwelijk. Hij trouwt met een één jaar oudere weduwe, de 36-jarige Sophia Petronella van Beresteyn. Volgens H. Michaël is dit een verstandshuwelijk en heeft de gevoelige en scherpzinnige Willem nu niet

bepaald het voorrecht gehad in een harmonieuze omgeving op te groeien.[32.] De voortdurende wedijver waarin Willem met zijn acht jaar oudere stiefbroer verwikkeld is, heeft hier eveneens het nodige toe bijgedragen!

In 1873 wordt Willem Kloos toegelaten tot de studie die in zijn milieu als de beste voorbereiding gezien wordt op het ondernemerschap, ad hoe het kleermakersbedrijf: de h.b.s. en wel de Amsterdamse h.b.s. aan de Keizersgracht 177. Hij komt bij Jan Beckering en Herman Dieperink in de klas met wie hij een hechte vriendschap opbouwt. In De Nieuwe Gids van 1930-'31 haalt Willem Kloos herinneringen op aan deze vriendschap en typeert hij Jan Beckering als volgt: ‘Een flinke en fijn-intelligente schoolvriend van me - ik ontmoette hem iederen Woensdag- en Zaterdag-middag op de kamer van een derden vriend [Herman Dieperink], die zoo gelukkig was een eigen vertrek in het huis zijns vaders te bezitten - en wij praatten dan met zijn drieën over Leven en Dood en allerlei soortgelijke kwesties (...).’.[33.]

Jan Beckering verlaat vlak voor het eindexamen de h.b.s. om zich voor te bereiden op het toelatingsexamen voor de medische studie aan de universiteit van Amsterdam, aangezien het h.b.s. diploma destijds geen toegang verleende tot deze studie. Op 20 en 21 september 1877 worden de toelatingsexamens gehouden, die voor Jan Beckering een grote desillusie betekenen. Uit het lood geslagen reist hij naar Haarlem, alwaar hij misschien Frederik van Eeden nog opgezocht heeft, die eveneens voor het toelatingsexamen zakte. Hoe het ook geweest moge zijn, dit bezoek heeft niet kunnen verhinderen dat Jan Beckering die bewuste dag zelfmoord pleegt door in het Spaarne te springen. Op 30 september 1877 vist een brugwachter het lijk van Jan Beckering uit het Spaarne en enkele dagen later woont Willem Kloos de begrafenis van zijn boezemvriend bij.

De dood van Jan Beckering heeft diepe indruk gemaakt op Willem Kloos. Michaël maakt in zijn artikelenreeks over de relatie Willem Kloos - Jan Beckering duidelijk dat Kloos van Jan Beckering hield.[34.] Een van zijn eerste Duitse sonnetten, het in 1881 in het tijdschrift Astrea verschenen *An Platen*, moet volgens Michaël voor Jan Beckering zijn beschreven.[35.] De titel is slechts een veelzeggende versluiering die de lezer weliswaar stuurt in de richting van August von Platen, een Duitse dichter wiens poëzie sterk de aandacht trok omdat de burgerij er de in haar ogen afzichtelijke wereld van de homoseksualiteit in proefde, maar die hem in ieder geval niet op het spoor zet van Kloos' jeugdvriend. In een brief aan Albert Verwey de dato 8 augustus 1882 memoreert Kloos zijn vriendschap als volgt: ‘Toen ik achttien jaar was, leed ik onder mijn eersten hartstocht, eenzaam was ik, en toen de dood kwam, kon hij mij niet eenzamer maken. Daar heb ik veel verdriet van gehad. Wat onkruid op een graf geplukt, is het eenige, wat er voor mij overblijft.’ Eerlijkheidshalve moeten we constateren dat Kloos niet alleen wat onkruid op een graf overbleef, maar tevens een inspiratiebron voor zijn poëzie oftewel een gebeurtenis die een diepe groef in zijn psyche zette. Kloos' uitspraak: poëzie is de ‘allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie’ blijkt niet zozeer een theoretisch uitgangspunt te zijn, maar veel meer een treffende samenvatting van zijn poëtische produktie.

In het gedicht ‘Alle zeven’, in de bundel *Verzen* zonder titel opgenomen, spreekt Kloos echter niet over één dramatische gebeurtenis die hem getekend heeft, maar over liefst ‘zeven nagelen’ aan de marteling die leven heet (‘Met zeven nagelen lag Ik geklonken Op dit zwart rad van marteling, mijn Leven, -’).[36.] De ‘tweede nagel’ is Jacques Perk geweest.

De ontmoeting met deze Dordtsche domineeszoon vond plaats in mei 1880. Op een goede dag wandelde Willem Kloos door de Kalverstraat en hij werd staande gehouden door ‘een lang, blond jongmens’ die lachend zijn hand uitstak en zei: ‘Dag Kloos (...). Ga jij met me mee!’[37.] Willem Kloos herkende Jacques Perk, die op dezelfde h.b.s. gezeten had, eerst niet, maar na enige tijd begon er wat bij hem te

dagen. Perk wilde nader kennis maken met Kloos omdat hij diens *Rhodopis* had gelezen en zelf ook verzen, opgedragen aan Mathilde, geschreven had waarover hij Kloos' oordeel graag wilde horen. Perks poëzie trof Kloos zeer: ‘Wat blikkie, dacht ik, dáár heb je nou een Hollands dichter, dat zijn mooie verzen.’

In juli 1880, nadat Willem Kloos verhuisd is naar de Kerkstraat 297, ruim dertig huisnummers verder dan het onderkomen van Jacques Perk, vertrekken de inmiddels onafscheidelijke vrienden Willem Kloos en Jacques Perk voor een reis door België. Via Brussel reist het tweetal naar La Roche, het plaatsje in de Ardennen waar Perks *Mathilde-cyclus* ontstaan was naar aanleiding van een vijf dagen durende ontmoeting met Mathilde Thomas. Ongetwijfeld moet het bezoek van Perk en Kloos an La Roche meer geweest zijn dan de toeristische verkenning die Luik en Spa, de plaatsen die zij vervolgens aandeden, te beurt viel.

In april 1881 verbreekt Perk de intieme vriendschap met Kloos. Omtrent de motieven van Perk tasten we voorlopig nog in het duister. Jaap Meijer suggereert dat Jacques Perk, die toch zijn

belangstelling voor weliswaar veelal ‘onbereikbare’ vrouwen nooit onder stoelen of banken heeft gestoken, de steeds heviger wordende verlangens van Willem Kloos niet kon beantwoorden en derhalve de vriendschap verbrak.[38.] Van Eeden geeft eenzelfde visie en illustreert dit aan de hand van de ‘poëtische correspondentie’ van de vrienden. In sonnet LXXIV uit *Verzen* (1894) dicht Willem Kloos over het moment dat de u-figuur - Jacques Perk - zich van de ik-figuur, oftewel de dichter, zal afwenden: ‘Wen ooit uw oog zich van 't mijne wendt, (...) Wen ooit uw ziel zich aan de mijne ontwent’. Dat moment zal Willem Kloos niet verachten, want hij weet dat gescheiden zal worden wat ooit door leven en noodlot is samengebracht. Zwijgend zal hij zijn droevig lot dragen en afdalen ‘in den nacht ter nachten.’[39.]

De derde nagel aan Kloos' leven, oftewel het derde hart dat kortstondig voor hem is opgeblonken, is dat van Dora Jaspers. Kort voor of na de breuk met Jacques Perk zoekt deze onderwijzeres toenadering tot Willem Kloos en beleeft de laatste gelukkige maanden met hem. In de winter van 1881 noteert Dora echter al in haar spreukenkolom in Het Nieuws van den Dag: ‘Men sterft niet van verdriet’ en ‘Hij die gelooft iedereen te kunnen missen bedriegt zichzelf’ en schrijft Willem Kloos Vosmaer: ‘Ik heb het laatste [het gedicht Moisa] nog aan niemand laten zien, ook niet aan mijn arme, kleine Madonna-af. Zij geleek zeer veel op het traditionele portret van Beatrice Cenci, dat u wel zult kennen, maar was donker.’[40.] Het gedicht dat Kloos ter sprake brengt en dat op 11 februari 1882 in De Nederlandsche Spectator verscheen, opent met de volgende twee versregels: ‘O vrouwe, o ziel, o zachte, bleke bloeme, Geknakt voor dat uw geur een outer vond,’ In de derde strofe van dit sonnet komt de reden voor Kloos' breuk met Dora Jaspers ter sprake: ‘de goudgelokte Muze’ (Moisa) die de ziel van de dichter voortdurend leidt, gedoogt niet dat haar volgeling valt voor de ‘aardse minne’. Een fraaie, poëtische verklaring die me intuïtief eerder verhullend dan onthullend voorkomt.

In het late voorjaar van 1882 vertrekt Willem Kloos samen met zijn vriend en leermeester Doorenbos[41.] naar Brussel waar hij zich tijdelijk in de buurt van de familie Doorenbos vestigt. Ten huize van deze familie ontmoet Willem Kloos Martha Doorenbos, op wie hij verliefd wordt. Moeder Doorenbos moet de belangstelling van Willem Kloos voor haar middelste dochter met vreugde begroet hebben, want zij schrijft: ‘Martha is heel gezond en als zij zo voortgaat wordt zij de vrouw van Willem Kloos, Pa's beste jeugdige vriend en leerling. Als hij met December zijn candidaats in de letteren gedaan heeft wordt het bekend.’[42.] Zover komt het echter niet. Willem Kloos en Martha Doorenbos komen in het voorjaar van 1884 op gespannen voet met elkaar te staan, niet omdat Kloos zijn kandidaats nog steeds niet gehaald heeft, maar onder andere omdat zijn aandacht voor Martha Doorenbos verslapt aangezien zijn fantasie zich richt op de dichteres Hélène Swarth, die hij bij de Doorenbossen een enkele maal ontmoet heeft.

Het gedicht LXIII uit de bundel *Verzen* (1894) moet Kloos in 1884 anoniem aan Hélène Swarth toegestuurd hebben. De inhoud mag op zijn minst pijnlijk genoemd worden voor Martha Doorenbos: de dichter vraagt zich namelijk af of hij de u-figuur - Hélène Swarth - niet ‘groter’ en ‘schooner’ mag vinden nu ‘andre en ouder banden’, die met Martha Doorenbos, hem binden. ‘Ben ik slecht’, zo vraagt Kloos zich af ‘Daar 'ik eerst violen om mijn lokken vlecht, En nú ga rozen door violen winden?’[43.]

Iets van de spanning tussen Willem Kloos en Martha Doorenbos, die overigens in augustus 1884 nog niet op de hoogte was van Kloos' dichterlijke fantasieën inzake Hélène Swarth, klinkt door in de aantekeningen die Jan Veth in de zomer van 1884 maakte toen hij Kloos, die wederom tijdelijk te Brussel verbleef, een bezoek bracht. Op 13 augustus noteert Jan Veth in een soort dagboekje[44.] onder andere: ‘Kloos

gespannen met Martha. Nabetrachting hierover met hem en Verwey [ook Albert Verwey had Kloos opgezocht; gedrieën bereidden ze de publikatie van de parodie *Julia* voor]. Deze vervelend.' De volgende dag schrijft Veth: 'Kloos gedrukt' en op 15 augustus: 'Kloos een verzoeningsbriefje van Martha D. gekregen.'

Nadat de verhouding met Martha Doorenbos in het najaar van 1884 diverse dieptepunten heeft doorstaan, komt er in januari 1885 definitief een einde aan hun relatie.

Willem Kloos gefotografeerd door Jessurun de Mesquita, waarschijnlijk rond 1891. Deze foto stond op het bureau van Jeanne Reyneke van Stuwe. Foto: Letterkundig Museum te Den Haag.

De verhouding tussen Albert Verwey en Jan Veth moet in de zomer van 1884 niet geweldig geweest zijn, want op 18 augustus noteert Jan Veth met enige opluchting in zijn dagboekje dat Verwey, hoewel hij de laatste tijd toch wel aardig was, is vertrokken. De vraag rijst natuurlijk of de irritatie die Albert Verwey af en toe oproept bij Jan Veth iets te maken heeft met de vriendschappelijke gevoelens voor Willem Kloos.

Reeds in de winter van 1881 had Willem Kloos kennis gemaakt met de zes jaar jongere Albert Verwey. De band die tussen hen ontstaat, kan het best getypeerd worden als een leraar - leerling verhouding. In het najaar van 1885 ontstaat er echter een hechte, homo-erotische vriendschap tussen leermeester Kloos en zijn pupil Verwey, wat blijkt uit Verwey's *Hemel- en aard-droom* waarin de volgende versregels: '-'k hing In de'arm hem, om zijn hals mijn armen sloeg 'k, Néér woog 'k 't zwaar hoofd en in zijn roden mond Zonken mijn lippe', een star in purpren nacht.'[45.] en uit diens *Van de liefde die vriendschap heet*. In het voorjaar van 1885 krijgt de vriendschap, de ontluikende liefde tussen Willem Kloos en Albert Verwey, echter eerst nog nodige te verduren. Na de kameraadschappelijke contacten tussen Jan Veth en Willem in de zomer van 1884 - na het vertrek van Albert Verwey reizen Kloos en Veth naar Luik waar Willem Witsen zich bij hen voegt voor een bezoek aan het stadje La Roche - moet hun verhouding in de winter van 1884-'85 volgens Verwey hartstochtelijk geweest zijn.[46.] Voor Jan Veth echter te hartstochtelijk: hij ontvlucht Amsterdam en trekt zich in zijn vaderstad Dordrecht terug. Willem Kloos mist zijn vriend erg, wat nog niet goed gemaakt wordt door de aanwezigheid van

Albert Verwey, hetgeen duidelijk tot uiting komt in Kloos' brief de dato 27 maart 1885 aan Jan Veth.

> Ziezoo, nu is Verwey weg en ik kan rustig aan jou zitten denken en schrijven, 't Is van avond muziekale soirée,

maar ik ben liever bij jou, dan bij het trio, en heb daarom Albertje maar in mijn plaats gestuurd. Ik wil alleen zijn... met jou. Verbeeld je, 't is nu negen uur en vóór vier van nacht ga ik toch niet naar bed, dat is volle zeven uur... Heerlijk, hè? Och, maar ik vergeet, dat je er toch niets van weet op het oogenblik en al was je hier, dan zou je toch 'neen' antwoorden, en me bedroefd maken. Om mij daartegen in te zetten, zal ik je maar dadelijk het vroolijke bericht vertellen, dat Paap bereid is zijn Hooft af te staan voor de prijs van vijf gulden. Breng ik je bevelen niet stipt ten uitvoer? ik heb er ook bijgevoegd, dat jij er niet van af wist, en alleen het verlangen had te kennen gegeven, je een Hooft aan te schaffen. Maar om je nu niet al te vroolijk te maken, zal ik je dadelijk hiertegenover een droevige boodschap mededeelen. 't Is namelijk... Ja, maar ik weet heusch niet, of ik het je wel zoo op eens mag zeggen.. Enfin, je kunt je nog al goedhouden en zult ook *dit* weten te dragen. Verwey dan is volstrekt niet tevreden met je gedrag tegenover hem. Tevergeefs, dat ik hem de reden van je vertrek, zoover ze hem aanging, klaar en bondig heb uitééngezet, dat ik hem betoogd heb, dat de eerste staking der séances in zijn ziekte, niet in jou moet gezocht worden - hij blijft er bij, dat je hem niet goed behandelt en hij heeft zich zelfs tot de uitdrukking laten verleiden, dat hij het 'niet zeer beleefd van je vindt.' Wàt nu met zoo'n razend dier te beginnen? In den uitersten nood van ressources heb ik maar gezegd, dat je zeer 'vergeetachtig' bent en dat jedoor je eigen gedachten de uiterlijke dingen dikwijls uit het oog verloor. Dàt scheen hem wat te temmen, en als jij nu nog een briefje schrijft, zooals je gedaan zoudt hebben, is Albertje weer in zijn schik. - Ik heb hem vanavond mijn entrée voor het Brederoofeest gegeven, waar ik niet heen zal gaan, Ik ben liever thuis aan het werk, en leg soms mijn boek neer voor een colloquium met jou of mijn ziel, dan dat ik met een suf gezicht onder een hoop onverschillige menschen naar diezelfde dingen zit te verlangen. Ook naar het Moortje ga ik niet, schoon mijn plaats genomen is: een avond onder die F. menschen te zitten dat anders toch uitstekende luidjes zijn, vind ik niet aangenaam, en het Moortje zelf interesseert mij bitter weinig. Witsen heb ik zoowel door v. D. [Lodewijk van Deyssel?] als door Verwey laten vragen, of hij jou plaats wou overnemen. Ik zet mijn ascetischen leefregel voort, zooals je ziet, en ga mij zooveel mogelijk van de menschen afzonderen. Jij minacht me en wantrouwt me en versmaadt me en de rest hebben hoofden als een uurwerk en harten van marsepijn. Het duurt zoo vreeselijk lang eer je terugkomt, en dan wie weet voor hoe kort, en ik ben zoo ontzettend verlaten. Nu val ik wel wat op eens van het schertsende in het sombere, en je vindt me misschien lastig. Maar o, ik ben ook zoo ellendig geweest in den laatsten tijd. Waarom? Omdat ik jou verdriet zag hebben, en ik mocht er niets aan doen: ik dorst er niet eens naar te vragen of zelfs op te zinspelen. En ik moest alles kalm aanzien, en opgeruimd zijn, tot ik weer alleen was: 't eenige wat ik voor je doen mocht. En toen ben je ineens weggegaan. Ik weet, dat het goed voor je werk is, dat je in Dordt bent, en dat is een troost. Maar ik zie je niet, ik zal misschien ook niets van je hooren, en in de toekomst zie ik geen licht voor me. Je zult me waarschijnlijk zwak vinden, en zeggen dat ik me geheel weggeef, maar dat is toch niet zoo. Als ik niets anders had te geven, dan een paar klachten, was ik nog minder waard, dan jij schijnt te denken. Ja, mijn hart lijkt je te min zelfs, om het aan te nemen, terwijl je het nog niet half kent,

en om ooit iets meer van het jouwe te krijgen, dan een, heerlijken, schijn van twee of drie dagen, daaraan durf ik niet eens meer te denken.
Enfin, ik heb van daag en gisteravond ten minste gewerkt: je was toch hartelijk bij het afscheid: ik zal je ook gauw weêr schrijven, want ik heb nu natuurlijk al den tijd voor mij, dat ik anders bij jou was: en ik zal het opgewekter doen. Zeg niet ‘kalmer’. Ik ben heel kalm op het oogenblik, maar dan gevoel ik juist het klaarste en zuiverste, en ik geloof ook niet, dat ik nu iets gezegd heb, wat je, als je er goed over denkt, kan kwetsen. Jij verbergt je voor me, omdat je bang bent, geen volkomen sympathie te vinden... hoe weinig ken je me! Maar moet ik het mij daarom ook voor jou doen? Als je niet met me mêe zoudt gevoelen, dan waren het toch alles louter woorden voor je, en zou je nog even wijs omtrent me zijn, als vroeger, en nu je het wèl doet, als je 't wilt, wèl, wat kan er schooners op de wereld zijn? Zonder dat, is de heele boel me niets waard, met dat, voel ik de kracht in me tot alles. Ik moet je zeggen, wat er in mij omgaat, al doe je ook net, of je er niet naar luistert of het niet begrijpt. Waarom? Wel, omdat je de ziel van mijn ziel bent, en het blijven zult, welke vreemde sprongen je ook maakt en gezichten je ook trekt, om mij in de war te brengen. Ik ken je mooie, blanke ziel door alles heen. En om zoo over je te denken, heb ik honderd geldige redenen, waarvan ik je het lijstje in sonnettenvorm, wel eens zal laten zien. Zoo, nu kom ik weer in een lichteren toon. Och, we kunnen met zoo weinig, dat zoo veel is, zoo eindeloos gelukkig zijn! Iedere regel schrifts zal me welkom zijn.
W.
Ik heb je nog om vergeving te vragen voor iets. Ik heb nl als principe aangenomen, om al Chaps moppen te lachen, een hollen, klankloozen lach. Dat heb ik verleden Dinsdag bij jou ook gedaan, om een gezegde van hem. Dadelijk daarop gevoelde ik, dat het jou even erg moest gehinderd hebben, als het mij hinderde. Misschien heb je 't niet gehoord: dan des te beter: 't was iets over conversatie. Goeden nacht! Ik zal dezen brief morgen ochtend op de post doen.[47.]

Jan Veth beantwoordt Kloos' brief niet, wat één van de oorzaken geweest zal zijn voor zijn psychische inzinking in de zomer van 1885. Voor de zoveelste maal zag Kloos een relatie stuklopen. Arnold Aletrino, student in de medicijnen aan de universiteit van Amsterdam, probeert hem op te vangen, zonder al te veel succes overigens. Op 17 juni 1885 schrijft Aletrino hierover: ‘Van Kloos weet ik het niet [Aletrino weet niet of Kloos, evenals Van der Goes, Paap, Van Eeden en Verwey ook vol goede moed is inzake de oprichting van De Nieuwe Gids] omdat-i in de laatste weken verdwenen is. Ik had 'm namelijk onder behandeling, omdat z'n zenuwgestel geschokt was. Je weet dat 'n jong medicus zonder praktijk erg trouw een eenigen patiënt opzoekt! [In mei 1886 slaagt Aletrino pas voor zijn artsexamen!] Zoodat ik ook geregeld bij Kloos kwam, tot ik opeens hoorde dat Kl. uit de stad was. Dwars tegen m'n raad, of liever zonder m'n raad! Zou-i m'n aanstaande rekening ontvlucht zijn? Ik weet het niet, evenmin als Verwey het weet, de eenige die 'n bericht van 'm ontvangen heeft, namelijk dat-i in Voorburg bij 'n tante zit te werken. Of Verwey nog in de laatste dagen bericht van 'm heeft gekregen weet ik niet, want Verwey is zoo schaarsch als de aardbeien en de warmte![48.]

Kloos blijkt in deze brief niet alleen een onhandelbare, maar ook een onvindbare patiënt te zijn. In 1893 zal hij zich eveneens manifesteren als een ondankbare patiënt. Arnold Aletrino krijgt dan, evenals zijn opvolger - de zielszorger Frederik van Eeden - in De Nieuwe Gids een scheldsonnet naar zijn hoofd geslingerd. In de eerste strofe bespot Willem Kloos Aletrino's negroïde uiterlijk, dat hij van zijn in Suriname geboren moeder geërfd had.

O Aletrinootje, gij valsch, Moorsch Vorstje,
   Dat ferm zit op 't belachelijkste troontje,
   Pas op, daar gaát 't, uw waggelende kroontje
Valt van uw kopje, och kereltje, wat dorst je

IJdlijkjes je verheffen op één toontje
   Om schijnen wat gij niet zijt, ridderborstje
   Schijnbaar, daar gij niet zijt dan een hansworstje,
O fierlijk om u blikkend, gij gewoontje,

Denkt uw klein menschje-zijn te zijn het echt-zijn
   Van 't mensch-geslacht, groot-heerlijk in zijn hoogdoen,
Maar dat vóór alles moet manlijk oprecht-zijn,
   O gij, die haakt naar uiterlijke roempjes,
Zeg doempjes. Want geen dezer zal omhoog spoen,
   Dan wie 't al-godlijk voelt in zeed'ge bloempjes.[49.]

Wat de zorg van ‘psychiater’ Aletrino niet vermag, lukt Albert

Verwey wel. Van zijn liefdevolle vriendschap voor Willem Kloos gaat een zodanig troostende invloed uit dat Kloos weer opknapt, maar ook deze relatie is geen lang leven beschoren. In augustus 1888 verlooft de schrijver van *Van de liefde die vriendschap* heet zich met Kitty van Vloten. Kloos, die op dat moment te Mont bij Lodewijk van Deyssel logeert, hoort het nieuws pas half september. Wanhoop maakt zich van hem meester en op 28 en 29 september - ten huize van Frederik van Eeden die zich over de depressieve Willem Kloos ontfermt - schrijft hij *Het boek van kind en God*, een serie aan Willem Witsen opgedragen verzen. In de eerste twee sonnetten spreekt Kloos over de 'lichte Visioenen mijner Jeugd!', de 'Al, àl te dierbare herinneringen', over de tijd waarin 'het vorstelijk woord, 't Woord van Uw liefde' klonk en de ik- en de u-figuur 'één Mysterie' waren. Ook memoreert de ik-figuur zijn rol van leermeester. Dat alles is nu echter voorbij. De ik-figuur wordt in het derde sonnet verscheurd door wanhoop en hoopt slechts 'dat rusten onder groene sterren Een eeuwig rusten is, in één verdoven, En dat de doden niet in donker wenen Om 't zoete leven met hun lief daarboven.'

Kloos' 'Liefde in Haat' neemt zodanig grote vormen aan dat hij aan het eind van het afscheidsdiner dat Willem Witsen geeft bij het chique restaurant van Couturier aan de Amsterdamse Keizersgracht voor zijn vertrek naar Londen, Albert Verwey te lijf gaat.[50.]

Keren we terug naar sonnet XLIV van de bundel *Verzen* (1894), en wel naar de tweede strofe: 'In zeven droomen was ik zwaar verdronken, Droomen van deemoed en van liefde-geven, Die alle zeven weer in 't Niet-zijn zonken: Daarom gegroet, mystiek getal Zeven!', dan moeten we constateren dat het mystieke getal zeven uit dit sonnet zijn invulling heeft gekregen. Gegroet: Jan Beckering, Jacques Perk, Dora Jaspers, Martha Doorenbos, Hélène Swarth, Jan Veth en Albert Verwey.[51.] Gegroet gij zeven nagelen waarmee Willem Kloos zich geklonken voelt 'Op dit zwart rad van marteling, mijn Leven,-'.

Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Eindnoten:

1. G.H. 's-Gravesande, *De geschiedenis van De Nieuwe Gids*. Arnhem, 1956, blz. 181. In het vervolg afgekort als 's-Gravesande.
2. Idem, blz. 209, 210.

3. Idem, blz. 187.
4. Deze brief bevindt zich in het Willem Witsenarchief, kenmerk 75 C 51, in de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag. In het vervolg afgekort als Willem Witsenarchief.
5. Brief uit het Willem Witsenarchief, deze brief is ongedateerd, maar moet gezien de inhoud geschreven zijn na Kloos' terugkeer uit Londen, dus in de winter van 1888-'89.
6. Deze reisbrieven bevinden zich in het Willem Witsenarchief. Aangezien 's-Gravensande ze niet in *De geschiedenis van De Nieuwe Gids* heeft opgenomen en omdat ze een goed beeld geven van de reiservaringen van Kloos en Boeken en tevens de nodige informatie over Kloos' gezondheid verschaffen, heb ik ze integraal in dit artikel verwerkt.
7. Zie voor de relatie Willem Kloos - Pet Tideman 's-Gravensande, hoofdstuk XIX.
8. Deze niet integraal weergegeven brief bevindt zich in het Willem Witsenarchief.
9. 's-Gravesande, blz. 502.
10. 's-Gravesande, blz. 499-502.
11. Destijds waren de begrippen ‘verdacht’ en ‘lesbisch’ veelal synoniem.
12. Zie over deze affaire onder andere R. van der Wiel, *Een droom rond Saar de Swart*. In: De Revisor 11 (1984) nummer 1, blz. 63-70, en A.M. Hammacher, *Eduard Karsen en zijn vader Kaspar*. 's-Gravenhage, 1947.
13. Brief uit het Willem Witsenarchief.
14. Dit gedicht is opgenomen in de reeks aan H.G. Samson opgedragen Verzen. In: De Nieuwe Gids 1 (1895) deel 2, blz. 460.
15. Brief uit het Willem Witsenarchief, deze brief is ook opgenomen in 's-Gravesande, blz. 504.
16. Brief uit het Willem Witsenarchief, deze brief is ook opgenomen in 's-Gravesande, blz. 506, 507.
17. Brief uit het Willem Witsenarchief, deze brief is ook opgenomen in 's-Gravesande, blz. 505, 506.
18. Brief uit het Willem Witsenarchief.
19. Brief uit het Willem Witsenarchief, deze brief is ook opgenomen in 's-Gravesande, blz. 508.
20. Brief uit het Willem Witsenarchief.
21. Brief uit het Willem Witsenarchief, ook opgenomen in 's-Gravesande, blz. 509.
22. Deze poging tot zelfdoding wordt uitvoerig beschreven in 's-Gravesande, blz. 510-512.
23. De *Infernale impressies* verschenen in De Nieuwe Gids 2 (1896), blz. 13- 17; 73-74. Ze zijn op wat kleine veranderingen in de interpunctie na ongewijzigd opgenomen in W. Kloos, *Verzen II*, Amsterdam, 1902.
24. F. van Eeden, *Dagboek*. Culemborg, 1971, blz. 360.
25. *Brieven van Frederik van Eeden aan Henri Borel*. Den Haag, 1933, blz. 57.
26. Idem, blz. 62.
27. Om de lezer in staat te stellen mijn interpretatie kritisch te volgen, zijn de *Infernale impressies* zoals ze destijds in De Nieuwe Gids zijn verschenen na dit artikel opgenomen.
28. Kloos spreekt In zijn *Infernale impressies* voortdurend over ‘gekken’, vandaar deze aanduiding.
29. Helaas zijn de dossiers over Willem Kloos' verblijf in Het Geneeskundig Gesticht voor Krankzinnigen in de jaren vijftig uit het archief van de Willem Arntsz Stichting verdwenen.
30. Dit gedicht verscheen in De Nieuwe Gids 9 (1893-'94) deel 1, blz. 292. In de eerste twee strofen zinspeelt Kloos op Van Eedens parodie *Grassprietjes* waarvoor Willem Kloos nota bene de voorrede schreef. In *Verzen* werd het gedicht - weliswaar zonder titel - ongewijzigd opgenomen.
1. G.H. 's-Gravesande, *De geschiedenis van De Nieuwe Gids*. Arnhem, 1956, blz. 181. In het vervolg afgekort als 's-Gravesande. 2. Idem, blz. 209, 210.
30. Dit gedicht verscheen in De Nieuwe Gids 9 (1893-'94) deel 1, blz. 292. In de eerste twee strofen zinspeelt Kloos op Van Eedens parodie *Grassprietjes* waarvoor Willem Kloos nota bene de voorrede schreef. In *Verzen* werd het gedicht - weliswaar zonder titel - ongewijzigd opgenomen.
31. **F.** van Eeden, *Dagboek*. Culomborg, 1971, blz. 374, 375. De volgende passage is ontleend aan blz. 376.
32. Zie voor deze periode uit het leven van Willem Kloos: H. Michaël, *Willem Kloos, zijn jeugd, zijn leven*. Den Haag, 1965, blz. 32-34.
33. Geciteerd naar H. Michaël, *Jan Beckering, vergeten vriend van Willem Kloos*. In: De nieuwe Taalgids 56 (1963), blz. 317.
34. H. Michaël, *Jan Beckering, vergeten vriend van Willem Kloos*. In: De nieuwe Taalgids 56 (1963), blz. 317-327; 57 (1964), blz. 1-13, blz. 129-139.
35. Volgens J. Meijer in zijn studie *Jacques Perk en Willem Kloos 1881*, Groningen, 1972, zijn de vijf sonnetten die Kloos in Astrea publiceerde bedoeld voor Jacques Perk met wie hij samen Goethe en Von Platen gelezen zou hebben.
36. In *Verzen*. Amsterdam, 1984, blz. 48.
37. Deze ontmoeting wordt beschreven in het interview dat Kloos D'Oliveira gaf. E. d' Oliveira, **'80 en '90 aan het woord.** Amsterdam, 1977, blz. 32, 33.
38. J. Meijer, *Jacques Perk en Willem Kloos 1881*. Groningen, 1972.
39. P. van Eeten, *Dichterlijk labirint, opstellen over het werk van Willem Kloos*. Amsterdam, 1963, blz. 12-14.
40. P. van Eeten, *Dichterlijk labirint*. Amsterdam, 1963, blz. 29, 30.

41. Dr. W. Doorenbos gaf Willem Kloos privélessen Latijn en Grieks ter voorbereiding op het toelatingsexamen van de universiteit van Amsterdam.
42. H. Michaël, *Willem Kloos, zijn jeugd, zijn leven*. Den Haag, 1965, blz. 83, 84.
43. Zie voorde relatie Kloos - Swarth: 's-Gravesande, blz. 190-193 en de eerder geciteerde boeken van Michaël en Van Eeten.
44. Deze kleine geruite dagboekblaadjes bevinden zich in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.
45. Geciteerd uit de inleiding van Harry G.M. Prick bij de bundel *Willem Kloos, Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten*. Amsterdam, 1980, blz. 19.
46. H. Michaël, *Willem Kloos, zijn jeugd, zijn leven*. Den Haag, 1965, blz. 96.
47. Brief uit de correspondentie van Jan Veth. Rijksprentenkabinet te Amsterdam.
48. Arnold Aletrino en Jan Veth schreven deze brief gezamenlijk aan de in Rome verblijvende Jacobus van Looy. Aangezien Aletrino op dat moment aan een oogaandoening leed, dicteerde hij de brief en schreef Veth hem. Deze brief bevindt zich in het archief van de Stichting Huis van Looy dat ondergebracht is in het Frans Halsmuseum te Haarlem.
49. Dit gedicht verscheen in De Nieuwe Gids 9 (1893-'94) deel 1, blz. 455. Het werd tevens, in ongewijzigde vorm, opgenomen in W. Kloos, *Verzen*. Amsterdam, 1894.
50. 's-Gravesande, blz. 182.
51. P. van Eeten komt in zijn boek *Dichterlijk labirint*, in het hoofdstuk *Een vriendschap in verzen*, tot zes personen, dat wil zeggen de door mij genoemden minus Jan Veth. De passage die Van Eeten citeert uit *Van de liefde die vriendschap heet*, sonnet XXI, zou mijns inziens een verwijzing naar Jan Veth kunnen zijn. Nader onderzoek, dat niet past in het algemene kader van dit artikel, zou echter gewenst zijn om mijn veronderstelling acceptabel te maken.

Koen Hilberdink

Schoonheid van Smarten
Aspecten van literaire decadentie in de bundel 'Van de Liefde die Vriendschap heet' van Albert Verwey

Albert Verwey's verzenbundel *Van de Liefde die Vriendschap heet*[1.] is bij mijn weten nog nooit onderwerp van een uitvoerige analyse geweest. Bekende Verwey-exegeten, zoals bijvoorbeeld Maurits Uyldert[2.] en Theodoor Weevers[3.], besteden wel enkele woorden aan dit jeugdwerk van de dichter, maar richten hun aandacht voornamelijk op Verwey's poëzie van na 1888. Dit omdat in hun ogen Verwey na een periode van 'stamelen' pas rond dit jaar met het schrijven van 'hogere poëzie' begon.

Zij brengen juist rond dit jaartal een scheiding aan in Verwey's dichtwerk, omdat de dichter zich in dit jaar verloofde met Kitty van Vloten, en daardoor zijn vriendschap met Willem Kloos verkoelde, wat een bevrijding van diens invloed betekende. Uyldert wijst in zijn biografie *De Jeugd van een Dichter* bijvoorbeeld op het sensitivistisch karakter van Verwey's jeugdwerk, dat hij in verband brengt met de intensieve omgang van Verwey met Kloos, een gevoelsmens bij uitstek.

Rond het jaar 1888 ontstaat er niet alleen een breuk met Kloos, ook gaat Verwey zich in die tijd bezinnen over de aard en het wezen van de (zijn) poëzie. De bestudering van bijvoorbeeld Spinoza zorgt uiteindelijk voor een vergeestelijking van zijn dichterlijk werk, voor het eerst duidelijk bespeurbaar in de bundel *Aarde* (1896).

Het is vooral deze geestelijke poëzie die in de meeste beschouwingen centraal is gaan staan, en het jeugdwerk van de dichter een beetje op de achtergrond deed geraken.

In dit artikel zal ik proberen om tot een zo goed mogelijk begrip te komen van de verzen uit *Van de Liefde die Vriendschap heet*, een bundel die we typisch tot het jeugdwerk van Verwey kunnen rekenen. Daartoe is een blik op de buitenlandse literatuur beslist noodzakelijk. Het is een bekend feit dat de dichters van Tachtig, waarvan Verwey in die tijd deel uitmaakte, zich met name wensten aan te sluiten bij Engelse romantici als John Keats (1795-1821) en Percy Busshe Shelley (1792-1822). Verwey's eersteling, *Persephone*, dienen we dan ook in verband te brengen met Keats' *Hyperion*, en zijn *Cor Cordium*, een dichtwerk waarin min of meer al sprake is van een vergeestelijking, is bijvoorbeeld sterk beïnvloed door Shelley's *Hymne to Intellectual Beauty*.[4.]

Maar ook latere Engelse dichters hebben grote bekoring uitgeoefend op niet alleen Kloos, maar waarschijnlijk ook Albert Verwey. Ik denk dan aan de dichters Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) en Algernon Charles Swinburne (1837-1909), dichters die als belangrijke wegbereiders van de decadente of estheticistische literatuur aan het einde van de negentiende eeuw in Engeland kunnen worden aangemerkt. Vooral Swinburne kunnen we plaatsen binnen een ontwikkeling die zich reeds inzette ten tijde van Keats, en die uiteindelijk resulteerde in *The Aesthetic Movement* aan het einde der eeuw.

Het is dan ook interessant om te bekijken in hoeverre deze gedichten van Verwey, vooral als we weten dat hij het werk van Swinburne en Rossetti kende, beter zijn te begrijpen als we het werk op thematisch niveau confronteren met enkele belangrijke kenmerken van de litaire decadentie.[5.]

De analyse van de verzen zal worden voorafgegaan door een korte inventarisatie van eerdere beschouwingen over deze bundel. Bij deze beschouwingen worden

namelijk enkele thema's benadrukt die we m.i. in verband kunnen brengen met de literaire decadentie.

1. Een korte inventarisatie

Maurits Uyldert[6.] brengt de 44 sonnetten uit *Van de Liefde die Vriendschap heet* in verband met de vriendschap die er sinds 1881 bestond tussen Kloos en Verwey. Geschreven rond het jaar 1885, werden aanvankelijk slechts enkele van de gedichten in de openbaarheid gebracht. De sonnetten 8, 9, 11, 17, 18, 31 en 32 verschenen in de eerste jaargang van De Nieuwe Gids, de sonnetten 33, 34 en 41 in de tweede jaargang. Pas in 1889 werden de andere sonnetten gepubliceerd: Verwey nam ze op in zijn *Verzamelde Gedichten*

Albert Verwey op negentienjarige leeftijd, door Jan Veth, 1885.

Deze late publikatie dient volgens Uyldert in verband te worden gebracht met het intieme karakter van deze verzen. Kloos en Verwey noemden het aanvankelijk dan ook *Het Boek van Mysterie*, waarvan het bestaan alleen bekend was bij de twee dichters.

Uyldert wijst ook op de bewondering van Verwey voor Kloos, een bewondering die juist ook uit deze gedichten spreekt. Verwey roept in deze gedichten de dichter Kloos op om poëzie te schrijven, en zijn verdriet en leed als inspiratiebron te gebruiken.

In het artikel ‘Een Vriendschap in Verzen’ van Peter van Eeten[7.], staat ook de verhouding tussen Kloos en Verwey centraal. Volgens Van Eeten is deze verhouding met zekerheid ‘homosexueel’ te noemen. Na hun eerste contact in het jaar 1881, ontstond er al snel een gemeenschappelijke bewondering voor de dichterlijke schoonheid. Hun relatie ontwikkelt zich dan in eerste instantie als een vriendschappelijke. Na zijn verblijf te Brussel (1882-1885) keert Kloos in 1885 naar Amsterdam terug. Het is volgens Van Eeten in dit jaar dat de verhouding tussen de beide dichters zich ontwikkelt van een vriend-

schappelijke naar een meer intieme relatie. Kloos voelde zich gelukkig in die tijd, wat onder andere blijkt uit het geringe aantal verzen dat van zijn hand verscheen. Een gevoel van depressiviteit was namelijk een belangrijke inspiratiebron voor zijn poëzie.

Over *Van de Liefde die Vriendschap heet* merkt Van Eeten op, dat deze verzen bij uitstek in verband gebracht dienen te worden met deze vriendschap. Verwey treedt in deze verzen naar voren als een bewonderaar van Kloos, en stelt hem voor als een godheid, maar dan wel een godheid die getroost diende te worden.

Nieuwe informatie verschaft Mea Nijland-Verwey in haar inleiding op *Dichtspel*[8.] Eén van haar verdiensten is dat zij de ongepubliceerde sonnetten, die aanvankelijk deel hadden moeten uitmaken van de bundel, heeft opgenomen in haar uitgave. Hieruit blijkt onder andere dat Verwey het plan had opgevat 77 sonnetten te schrijven. Dit om tegemoet te komen aan de wens van Kloos, die zich aangetrokken voelde tot alles waar het getal 7 in voorkwam. Verwey heeft uiteindelijk 70 sonnetten geschreven, waarvan hij er 44 voor publikatie geschikt vond. Nijland-Verwey wijst, evenals Van Eeten trouwens, op de relatie met de sonnetten van Shakespeare. Bij de handschriften heeft zij Shelley's motto over deze verzen gevonden:

> If any should be curious to discover
> Whether to you I am a friend or lover,
> Let them read Shakespeare's Sonnets, taking thence
> A whetstone for their dull intelligence.[9.]

Evenals dat het geval was bij Shakespeare, wenste Verwey dat ook zijn sonnetten een eeuwig mysterie zouden blijven. Volgens Nijland-Verwey waren er drie mysteries. In de eerste plaats voor wie de gedichten bestemd waren, ten tweede wie de gedichten had geschreven en ten derde het feit dat Verwey een opvolger wenste te zijn van de op jeugdige leeftijd gestorven Jacques Perk (1859-1881).

Tijdens de vriendschap tussen Kloos en Perk was er ook sprake geweest van een dichterlijke uitwisseling. De temperamenten van de beide dichters waren echter zo verschillend, dat van een langdurige samenwerking geen sprake kon zijn. Perk verbreekt deze vriendschap dan ook, een half jaar voor zijn dood. Kloos leed erg onder dit verlies, zijn verdriet hierover werd dan ook opgemerkt door Verwey. Hij wilde Kloos Perk doen vergeten, door in diens voetspoor te treden. Ook hij wilde samen met Kloos tot een dichterlijke uitwisseling komen. De opzet was om samen *Het Boek van Mysterie* te schrijven. Verwey was daarbij het produktiefst, hij schreef er 70. Hiervan werden slechts 44 opgenomen in *Van de Liefde die Vriendschap heet*.

De hierboven besproken beschouwingen geven al enkele aanwijzingen die we in verband kunnen brengen met de literaire decadentie. Dat is in de eerste plaats de *eigen wereld* die Verwey samen met zijn aanbeden dichter wenste te creëren. Ten tweede het thema van de homoseksuele liefde, en ten derde de opvatting dat verdriet en leed een inspiratiebron voor pöezie kunnen zijn.

In dit artikel ga ik uit van de tekst zoals die ons door Verwey is voorgelegd (*Verzamelde Gedichten*, 1889). Een enkele maal zal ik ook de ongepubliceerde verzen, te vinden in *Dichtspel*, bij de bespreking betrekken.

2. De houding van de dichter ten opzichte van de werkelijkheid

Wuthenow wijst in zijn studie over het Europese estheticisme[10.] op de, sociologisch gezien, veranderde houding van de negentiende-eeuwse kunstenaar ten opzichte van het maatschappelijke gebeuren. Hij signaleert deze verandering reeds ten tijde van de romantiek, maar volgens hem kunnen we pas van een hoogtepunt spreken

in de tweede helft van de negentiende eeuw, de periode van de literaire decadentie. Vooral omdat het utiliteitsprincipe ging overheersen op allerlei fronten van de samenleving, ook op het gebied van de kunsten, wensten vele kunstenaars zich te distantiëren van deze wereld. Zij kozen daarom bewust voor het isolement. Deze voorkeur voor een leven in afzondering zien we bijvoorbeeld in de roman *À Rebours* van J.K. Huysmans.[11.] In deze roman kiest Jean des Esseintes, de hoofdpersoon, bewust voor een leven in een huis ('*sa celluie*') buiten Parijs. Op deze manier probeert hij het grauwe, door het utilitarisme aangetaste leven van alledag te ontvluchten. Dit alledaagse leven wordt door hem te gruwelijk en te onverbiddelijk gevonden, evenals de natuur en het natuurlijke. De natuur wenst hij dan ook te vervangen door de artificiële schoonheid, hij geeft de voorkeur aan kunstbloemen en exotische parfums. In deze, door hem zelf gevormde wereld, kan hij genieten van decadente literatuur (Mallarmé en Baudelaire), en perverse fantasieën. Bovendien is hij in deze wereld in staat zich bezig te houden met de cultivering van zijn eigen persoonlijkheid.

Dit isolement, dit kiezen voor een leven afgezonderd van de wereld, spreekt ook uit de verzen van Verwey. Samen met de aanbeden dichter is de *ik* op zoek naar een wereld waarin zij samen in *een mysterie van veel leed kunnen leven*. In het eerste sonnet wordt deze wens al uitgesproken door de dichter:

> Ik zal u zien, mijn Licht, zoo zie gij mij:
> In één zoet waas van gloed, waar ieder woord
> Doorheenvlamt van de lippen en saamglijdt
>
> Met andre tot één lichtende eenigheid -
> En elk van ons droomt in een glorie voort,
> En andre glorie gaat ons stil voorbij.[12.]

Gescheiden van de wereld door 'één zoet waas van gloed', worden de woorden van beide dichters 'tot één lichtende eenigheid'. Ook door het woord '*droomt*' geeft dedichter hier te kennen dat hij wenst te vluchten uit de werkelijkheid.

Theodoor Weevers wijst in zijn studie *Droom en Beeld. De poëzie van Albert Verwey*[13.], op de centrale functie van de droom in het gehele oeuvre van Verwey. Ook in deze bundel komt de droom voortdurend terug. Volgens Weevers wenste Verwey al zijn gedichten van voor *Cor Cordium* als dromen te karakteriseren. Weevers verbetert hem, en ziet de jeugdgedichten eerder als fantasieën, omdat het profetische ontbreekt in deze verzen. Wel is er hier sprake van een ander soort droom, namelijk een droom die na het ontwaken aan de werkelijkheid getoetst diende te worden. Vooral met betrekking tot *Van de Liefde die Vriendschap heet* was dat het geval; de gedroomde vriend was in werkelijkheid een andere, en bracht bij Verwey een teleurstelling teweeg, waarvan hij zich tijdens het schrijven van deze verzen nog niet bewust was. Hij dacht zijn droom te kunnen realiseren en dat zijn liefde voor de dichter een reële status waardig was. Dit blijkt bijvoorbeeld uit sonnet XXIV, waarin hij het volgende opmerkt naar aanleiding van het aanschouwen van zijn bewonderde dichter:

> Hoe kunt gij dan nog zeggen dat mijn hart
> Mijn oog beliegt en 't zien doet wat niet is,
> 't Een droombeeld toonend waar het gaarn op staart;
>
> Daar ik toch veel gevonden heb op aard,
> En toch ook iets in mijzelven, naar ik gis,
> En toch door niets zóó begenadigd werd.[14.]

Voor een gemeenschap van beide dichters gescheiden van de wereld pleit de dichter ook in het tweede sonnet:

In één lange gemeenschap zal uw leed
Zich meng'len met mijn ziele in eenigheid
En zoet verkeer van vlammen in de lucht;

En om ons beiden weven wij een kleed
Van tranenvolle teerheid, waar ge in schreit
Om weedom, maar nooit meer in weedom zucht.[15.]

Het derde sonnet stelt ons het hart van de aanbedene voor als een huis, alleen bereikbaar voor de dichter. Het geïsoleerde karakter van het huis wordt benadrukt door de wolk die de dichter om het huis spreidt. Het bijzondere van dit huis blijkt ook uit de '*wisslaar*'. Door deze verwijzing naar de Bijbel (Mattheüs 21: 12) krijgt dit huis de status van een tempel, of zoals de dichter in het vierde sonnet zegt '*een binnenst heiligdom*'.

In sonnet XV wordt de reden van dit isolement gegeven; uit dit sonnet blijkt dat de rijkdom van de dichter een andere is dan de rijkdom zoals die in de realiteit wordt ervaren. Ze is geeste-

lijk van aard, en gebaseerd op het samenvloeien van beider zielen. Dit was voor Verwey, en in feite voor de meeste dichters van Tachtig, de liefde, een liefde die bestaat uit het samenvloeien van de ziel van man en vrouw, of zoals in dit geval van man en vriend:

> Zoo ken ook ik mijn rijkdom anders niet
> Dan dat ik in u woon als welkom gast,
> En mijn en uw ziel zitten samen aan; (...).[16.]

In sonnet XXVII wordt het gegeven uit sonnet XV nader uitgewerkt. De rijkdom van een gierigaard, die bestaat uit het bezit van zilver en goud, wordt geplaatst tegenover de rijkdom van de dichter. Zijn rijkdom bestaat uit de woorden van de geadoreerde dichter.

Maar de dichter hechtte vroeger ook veel waarde aan deze materiële rijkdom, tot hij in aanraking kwam met de schoonheid van de door hem bewonderde dichter (sonnet XXIX). Ook in sonnet XXX getuigt de dichter weer van zijn rijkdom, die in dit geval een andere is dan die van de koopman.

In sonnet XXXIX wordt de schoonheid van de geadoreerde dichter geplaatst tegenover de christelijke eredienst. In zijn publikatie *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst*[17.] heeft Verwey gewezen op de nieuwe levensleer van de dichters van Tachtig. Zij wensten de christelijke eredienst te vervangen door een nieuwe levensleer van de schoonheid. Deze schoonheid wordt in deze verzen belichaamd door de bewonderde dichter, en dient evenals de christelijke eredienst gepredikt te worden:

> Zoo spreek ik ook van u en zeg altijd
> Uw deugden, want daarin is al mijn eer,
> En 'k ben wèl-sprekend, daar ik van ú spreek.[18.]

De sonnetten XLI en XLIV herhalen weer de oppositie tussen de rijkdom van de realiteit, en die van de dichter. De koopman en de man die een schat bewaart worden geplaatst tegenover de in materieel opzicht arme dichter. Maar al lijkt hij in de ogen van de schatbewaarder en de koopman een schooier, als hij het huis van zijn vriend betreedt kan hij zeggen:

> Zoodat 'k der Liefde rijkste burger schijn.[19.]

Deze distantie ten opzichte van de realiteit, dit zoeken naar een andere wereld, is bij Verwey waarschijnlijk ontstaan uit het idee dat de dichter alleen staat in de wereld. Het was de door hem bewonderde Shelley, die in zijn *Defence of Poetry* (1821) de volgende vergelijking maakt:

> A poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to
> cheer his own solitude with sweet sounds (...)[20.]

Als de dichter in Sonnet VI zijn vriend wil aanzetten tot het schrijven van gedichten, maakt ook hij deze vergelijking:

> Gelijk wanneer een nachtegaal alleen
> Wel tracht te zingen, maar niet kunnend, treurt, - (...).[21.]

Echter, inde sonnetten van Verwey wordt dit idee opeen zodanige manier uitgewerkt, dat we ook hier overeenkomsten met andere literaire decadenten kunnen vaststellen.

De dichter geeft blijk van zijn gruwel over een wereld die tot chaos vervliet[22.], zodat ook hij gedwongen is te kiezen voor het isolement. Alleen in dit isolement is hij in staat zijn schoonheid te belijden, een schoonheid die in de realiteit op onbegrip zal stuiten. De enige manier om te vluchten uit de realiteit lijkt de liefde te zijn. Dat we hier met een, zeker voor die tijd, bijzondere liefde te maken hebben, zal ik in het vervolg nader toelichten.

3. Over het homo-erotische karakter van Verwey's verzen

In de door de literaire decadenten gevormde wereld gelden andere waarden en normen dan in de realiteit. De kunstenaars houden er bijvoorbeeld een andere opvatting op na van wat schoonheid is. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het veelvuldig voorkomen van een depreciatie ten opzichte van de natuur. Vaak gaan zij zo ver de waarden en normen die in de realiteit als negatief worden ervaren als positief te karakteriseren.[23.] In dit verband kunnen we ook het homo-erotische karakter van deze bundel bekijken. Op dit karakter werd gewezen door Van Eeten. Hij baseerde zijn oordeel voornamelijk op biografische gegevens, en werd in zijn oordeel gesterkt door de overeenkomsten die hij zag met de sonnetten van Shakespeare.

Maar ook uit de verzen zelf spreekt een bewondering van een man voor zijn vriend, een bewondering die zo ver gaat dat de bewonderde dichter wordt voorgesteld als een god op aarde:

> Mijn god is enkel gloed en donkerheid,
> Schoon om te zien, - een wonder te verstaan; -
> Daar is niet één als Hij, - doch ik zie u aan,
> En waan dat gij Hem-zelf op aarde zijt.[24.]

De dichter is bereid zich volledig over te geven aan deze god:

> En dus heb ik mijn ziele u toegewijd, (...).[25.]

Deze overgave blijkt ook uit sonnet XXXV:

> Zoo keer ik weer tot u, die me alles zijt,
> En leg mijn liefde, al wat ik heb en ben,
> Opnieuw aan uwe voeten en beken
> U ál mijn dwalingen en ál mijn strijd.[26.]

Uit deze versregels blijkt niet alleen dat er sprake is van een volledige overgave, maar ook dat de vriendschap tussen beide dichters, om met Uyldert te spreken, ‘tot liefde is gesublimeerd.’[27.]

Het is inderdaad de liefde die de dichters met elkaar verbindt (sonnet XXXI), maar dan wel een liefde die niet begrepen wordt, en daarom een mysterie moet blijven tussen de twee dichters. De sonnetten dienen gezien te worden als het boek van hun liefde. Door het scheppen van dit boek wordt de schoonheid van de geliefde onsterfelijk gemaakt:

> Mij dunkt, wanneer de menschen dit boek zien,
> Waarin gij van nu aan onsterfelijk leeft, (...).[28.]

Maar niemand zal hun liefde begrijpen. Uit onbegrip zullen de mensen (de realiteit) haar slecht noemen. Maar blijkens sonnet XXVI volgt de dichter zijn gevoelens, en is hij daardoor de schepper van het goede in zichzelf:

Ik weet, dat geen die later dit boek leest,
't Begrijpt, - en wie de wereld gadeslaat,
Weet dat zij slecht noemt wat zij niet verstaat,
En goed het niet-verstaan van eigen geest.

Maar ik, die dit boek schiep, ben niet geweest
Schepper van 't niet-verstane, in and'ren kwaad,
Maar van het wèl-verstane - en, naar hún raad,
Goede in mij zelf en ú, u allermeest.[29.]

In deze versregels geeft de dichter blijk van het volgen van zijn eigen *gevoeligheid*. Deze *gevoeligheid* zouen we in verband kunnen brengen met het begrip ‘erotic sensibility’ van Mario Praz.[30.] Volgens hem is het juist aan deze ‘erotic sensibility’ toe te schrijven, dat bij de door Verwey bewonderde dichters zoals Keats en Shelley, een voorkeur voor niet-geaccepteerde vormen van erotiek valt te bespeuren. Dat deze ‘erotic sensibility’ vaak pervers gekleurd is komt volgens Praz mede door de invloed van Marquis de Sade.

Ook de homoseksuele liefde kon op deze manier als positief gekarakteriseerd worden. Het verkondigen van deze liefde impliceert bovendien een verzet tegen de normen die door God zijn opgelegd.

Trekken we in de Engelse literatuur, de literatuur waar Verwey in eerste instantie de meeste affiniteit mee had, de lijn door van Keats naar Swinburne, dan zien we bij de laatste een in extreme mate doorgevoerde scheiding tussen schoonheid en moraal. Dit blijkt niet alleen uit zijn *A Treatise of Noble Morals*[31.], maar ook uit zijn gedichtenbundel *Poems and ballads.*[32.] Deze bundel heeft niet alleen veel invloed uitgeoefend op de latere Engelse estheticistische literatuur, maar bijvoorbeeld ook op de Italiaanse decadentieschrijver Gabrielle d'Annun-

zio. Swinburne stond op zijn beurt onder invloed van Gautier, en voelde zich aangetrokken tot het werk van De Sade.

Ook Kloos en Verwey kenden deze bundel. Dit is onder andere op te maken uit hun correspondentie, waarin soms letterlijke aanhalingen uit deze bundel voorkomen.[33.] P. Kralt heeft in zijn artikel ‘Liefde en Dood. Bij een publicatie van Willem Kloos uit 1882’[34.] bovendien aangetoond dat het werk van Swinburne grote bekoring heeft uitgeoefend op Willem Kloos.

Als we mogen uitgaan van de veronderstelling dat Verwey deze bundel via Kloos gekend heeft, dan kunnen we stellen dat hij door het lezen van deze verzen niet alleen weer in aanraking kwam met het idee van *de kunst om de kunst*, maar ook mogelijkheden zag zijn poëzie op thematisch niveau te verrijken. In het gedicht ‘Hymne to Proserpine’[35.] getuigt Swinburne van zijn paganistische kijk op de totstandkoming van het christendom en in het gedicht ‘Sapphics’[36.] verwerkt hij het thema van de homoseksuele liefde. Het gedicht *Dolores*[37.] laat een voorkeur zien voor sadisme en masochisme (algolagnie), en de zinnelijke liefde als positieve kracht.

In hoeverre er in de gedichten van Verwey sprake is van een zinnelijke liefde, is moeilijk vast te stellen. Er lijkt in eerste instantie meer sprake te zijn van een liefde die platonisch van aard is. De ongepubliceerde verzen uit *Dichtspel* zijn wat dat betreft onthullender. In sonnet LXII lezen we bijvoorbeeld:

> En wij als vreemde bloemen pas ontbloeid
> Reiken de lippen naar elkaar
> En hangen kussend, samen mond aan mond, (...).[38.]

Bovendien wordt in het ongepubliceerde sonnet LXI een soort pleidooi gehouden voor een liefde van vrij zingenot:

> Laat wijzen vrij verdoemen - 'k acht hen niet -
> Ik drink mij dronken aan der Liefde wijn,
> Want wie te bang is eenmaal dwaas te zijn
> Kent ook der Liefde hoogste wijsheid niet.
>
> Laat zedemeesters preken - 'k mijd hen niet:
> Ik zing mij zalig in der Liefde rij'n,
> Want wie niet zingend als een God kan zijn
> Begrijpt de goddelijkste mensen niet.
>
> Zo zing luid uit der liefde gouden zang
> Spreid vrij uit, gouden lokken op den wind
> Draai nu en drukt, opspringende [,] den grond -
>
> Knapen en maagden, bloeiend mond aan mond
> Ieder te zaam met ieder wie bemint
> Volgend der Liefde goddelijken dwang.[39.]

Waarschijnlijk heeft Verwey deze verzen niet opgenomen in zijn bundel omdat ze het mysterie van de twee dichters zou opheffen. Ons geven deze verzen een duidelijk beeld van de sfeer waarin de gedichten zijn geschreven.

4. Esthetisering van het leed

Ondanks een min of meer atheïstische houding van Verwey in zijn jeugdjaren dragen de verzen in *Van de Liefde die Vriendschap heet* soms een religieus tintje. Een van de opvallendste is bijvoorbeeld het denkbeeld God op aarde te kunnen vinden. Dit vinden van God in de mens, of de dichter in het bijzonder, is een romantisch denkbeeld, en heeft in het algemeen te maken met een soort opstand tegen elke vorm van autoriteit. Bij Verwey is dit idee ook duidelijk van romantische origine, en in het kader van dit artikel niet zo interessant. Wel is het de moeite waard te bekijken hoe dit godsbeeld door de dichter wordt ingevuld.

Mea Nijland-Verwey karakteriseert Kloos, met wie we de aanbeden dichter uit Verwey's verzen met grote zekerheid kunnen gelijkstellen, als volgt: ‘Naast zijn overgevoeligheid van lyrisch dichter uit dat “fin-de-siècle”, had Kloos een aangeboren neerslachtige dispositie.’[40.] Ook in de sonnetten van Verwey wordt de geliefde dichter zo voorgesteld. Hij is ‘een mysterie van veel leeds’[41.], en iemand die ‘in een mist van tranen altijd weent’.[42.] Bovendien is hij een God van ‘enkel gloed en donkerheid’,[43.] met ogen ‘die zoo rouwden’.[44.] Deze manier van invulling van het godsbeeld vertoont sterke overeenkomsten met de zogenaamde Byroniaanse held. Deze held, volgens Praz een geïdealiseerd beeld van Lord Byron (1788-1824)[45.] zelf, is ook een droefgeestige en een *outcast*. Achter zijn kalme uiterlijk gaat een wereld van leed en passie schuil, evenals dat het geval is bij de door Verwey bewonderde dichter:

> En als gij schijnbaar kalm en blijde zijt,
> Zal 'k uw gedachten hooren schreien zacht,
> Of gij van verre staat en schreit - heel stil.[46.]

Niet alleen het gemoed van Verwey's god heeft overeenkomsten met deze held, ook het uiterlijk vertoont gelijkenissen. Ook Verwey's god is breek:

> Diep in 't azuur, maar blanker, lieflijker,
> Zie 'k in uw lokken liggen 't licht gelaat; (...)[47.]

Ook het symbool van de vlam kunnen we in verband brengen met deze Byroniaanse held. Deze vlam komt voortdurend terug in de verzen van Verwey. Praz wijst op het feit dat de vlam in de eerste helft van de negentiende eeuw wordt uitgeoefend door de Byroniaanse held, en in de tweede helft van de eeuw door de zogenaamde Fatale Vrouw. Deze Fatale Vrouw vinden we reeds bij Keats in zijn *La Belle Dame sans Merci*, maar ook Swinburne's *Dolores* is een voorbeeld van deze vrouw, en het symbool van de vlam komt in dit gedicht dan ook voortdurend terug.

Het fatale van deze Dolores zit voornamelijk in het gegeven dat al haar minnaars zich volledig overgeven aan en smeken om haar liefde. Dit fatale vinden we ook in de door Verwey bewonderde dichter; ook hier is sprake van een volledige overgave en een smeken om liefde:

> Sints ik u álles gaf, ál wat ik ben, (...).[48.]

en in sonnet XXXV:

> Zoo keer ik weer tot u en nogmaals ding
> Ik om uw liefde, (...)[49.]

Markant is nu dat door de dichter in deze melancholicus een bron van schoonheid wordt ontdekt. Hiermee raken we m.i. de essentie van Verwey's verzen, een essentie die we in verband kunnen brengen met een van de belangrijkste kenmerken van de literaire decadentie. De literaire decadenten kenden veelal een soevereine status toe aan de kunst. Vanuit dit idee werd het mogelijk zelfs datgene wat in de realiteit

als lelijk en verderfelijk werd ervaren te esthetiseren. Blijkens sonnet XVI is Verwey ook een aanhanger van een dergelijke poëtica:

Ik ben een dichter en der Schoonheid zoon.
Alles wat schoon is is me vreugd altijd.
Mijn hart is menschlijk, maar of ik lach of lijd,
Mijn lachen en mijn leed zijn beiden schoon.

Ik heb de macht dat ik wat schoon is toon
Aan andren, door de taal die ik belijd,
Zoodat wie leest beproefd wordt of verblijd,
Maar zich bedroevend vreugd smaakt van mijn schoon.

En zóo zal ik, die altijd dichter ben,
Nooit enkel lijden, daar geen enkel ogenblik
Der schoonheid wonder van mijn ziel zal vliên.

En daarom (zoo ik recht mijzelven ken),
Zal 'k altijd troosten kunnen, wie als ik
Lijden, maar in hun leed geen schoonheid zien.[50.]

In dit sonnet komen enkele denkbeelden samen die kenmerkend zijn voor de kunst van de literaire decadenten. Ten eerste is dat het idee van de schoonheid, bij Verwey door het gebruik van een hoofdletter gepresenteerd als een soort geloofsovertuiging. In de tweede plaats wordt aan het dichterschap een hoge status toegekend. En ten derde de opvatting dat zowel vreugde als leed een manifestatie van de schoonheid kan zijn. Dit laatste is een overtuiging die hij ook zijn idool aan de hand wil doen:

O gij, mijn lief, die nu door 't lieven lijdt,
Klaag niet in stilte alleen - maak poëzie
Van leed, ach laat geween en melodie
Tusschen ons zijn een zoete somberheid.[51.]

In de woorden ‘maak poëzie van leed’ weerklinken Keats' woorden ‘make poetry of sorrow’. Dit verbonden zijn van schoonheid en leed is kenmerkend voor de poëzie van Keats, en bepaalde ook voor een deel de inhoud van Verwey's *Persephone*, dat juist zo sterk beïnvloed werd door Keats' *Hyperion*. Deze schoonheidsopvatting spreekt ook uit Shelley's *Medusa*, maar vooral uit het gedicht ‘Dolores’ van Swinburne.

In de bundel *Van de Liefde die Vriendschap heet* wordt deze opvatting ook door Verwey in extreme mate doorgevoerd. Hier wordt zijn geliefde voorgesteld als een god, die door zijn lijden als een manifestatie van de schoonheid kan worden gezien. En het is juist door zijn lijden dat de dichter hem bemint:

O liefste God, dien ik liefheb wijl Ge lijdt, (...).[52.]

5. Geprofaneerde religiositeit

In de gedichten van Verwey is niet alleen de lijdende dichter een manifestatie van de schoonheid, ook Christus stervend aan het kruis is een bron van schoonheid bij uitstek.

Deze schoonheidsmanifestatie vinden we in de zogenaamde *Christussonnetten*. Volgens Nijland-Verwey[53.] konden deze sonnetten, ‘Engelenzang’, ‘Christus aan het kruis’ en ‘Christus van het kruis’, dienst doen in De Nieuwe Gids omdat zij niets te maken hadden met de vriendschap tussen de dichters.

‘Engelenzang’ vinden we niet terug in de bundel, de andere twee sonnetten wel, en tonen het lijden van Christus als een voorbeeld van de dichterlijke schoonheid. De twee sonnetten laat ik hier volgen:

VIII

O Man van Smarte met de doornenkroon,
O bleek bebloed gelaat, dat in den nacht
Gloeit als een groote, bleeke vlam, - wat macht
Van eind'loos lijden maakt uw beeld zoo schoon?

Glanzende Liefde in eenen damp van hoon,
Wat zijn uw lippen stil, hoe zonder klacht
Staart ge af van 't kruis, hoe lacht gij soms zoo zacht -
God van Mysterie, Gods bemindste Zoon!

O Vlam van Passie in dit koud heelal!
Schoonheid van Smarten op deez' donkere aard!
Wonder van Liefde, die geen sterfling weet!

Ai mij! Ik hoor aldoor den droeven val
Der dropp'len bloeds en tot den morgen staart
Hij me aan met groote liefde en eind'loos leed.[54.]

X

Moeder van Smarten, zie mij aan, ik lijd...
Gij zaagt Hém hangen aan het hout, uw zoon,
Met bleek bebloed gelaat en doornenkroon,
Die langzaam stierf in ongedeelden strijd.

En stil bleeft gij daar staan, alsof ge áltijd
Weer dacht dat Hij Góds Zoon was, en te schoon
Voor een'gen dood, en Hij hing dáár ten toon
Uw kind, die Moeder van Smarten zijt.

Moeder van Smarten, zie mij aan, ik lijd...
Hef stil uw oogen op, van waar gij staat:
Ook ik, ik staar op 't kruis, waar Eén aan sterft!

En ik Moeder van Smarten! ook ik belijd
Hém als Gods Zoon, en ook mijn ziel vergaat
Van Liefde, als de uwe, en lijdt als zij hem derft.[55.]

Opvallend is dat in sonnet X de *Moeder van Smarten* wordt opgevoerd. Deze Maria-figuur vinden we bij Swinburne terug als *Dolores, Notre-Dame des sept Douleurs*. Bij Swinburne wordt zij ontheiligd, en voorgesteld als ‘Our Lady of Pain’, die al haar minnaars in de ban van haar wrede liefde doet geraken. De vrouwen in de gedichten van Swinburne verschijnen doorgaans in de gedaante van een soort superwezen; vaak zijn zij de incarnatie van het eeuwige wrede vrouwenideaal. Markant is nu dat aan de Heilige Maria dezelfde eigenschappen worden toegekend. Ook zij verschijnt als een Fatal Woman, en is een sadistische priesteres, die haar minnaars laat genieten van haar geselingen.

Albert Verwey en Kitty van Vloten omstreeks 1890.

Bij Verwey worden de christelijke figuren ook ontheiligd. Maria wordt in haar aanschouwen van de lijdende Christus op dezelfde hoogte geplaatst als de dichter, en Christus stervend aan het kruis wordt als een bron van schoonheid gezien,

voornamelijk omdat in zijn lijden door Verwey een manifestatie van zijn eigen schoonheidsopvatting wordt waargenomen.

Wat we hier zien is een religiositeit die geprofaneerd wordt, een gegeven dat we ook terugvinden bij andere literaire decadenten. In bijvoorbeeld Flauberts *Salammbô*, Huysmans' *À Rebours* en *De Berg van Licht* van Couperus worden rituele dansen als erotisch prikkelend ervaren.[56.]

Ook in Engeland vinden we dit idee terug, en wel in *De Profundus* van Oscar Wilde. Hier wordt het hele leven van Christus voorgesteld als een bron van schoonheid, omdat in zijn leven bij uitstek sprake is van een eenheid van leed en schoonheid.

In het verlengde hiervan dienen we m.i. de verwijzingen naar bijbelteksten te bekijken. Deze zijn opvallend voor een dichter die de christelijke eredienst wenste te vervangen door de leer van de schoonheid.

In het voorgaande heb ik al gewezen op de ‘wisslaar’ in sonnet III. In sonnet XXXV zien we ook een verwijzing naar de Bijbel:

> Want al wie in der liefde wisseling
> Niet zeventig maal zal dwalen,
> Ontvangt niet zeventig maal zeven maal.[58.]

W. Robson wijst in zijn atikel ‘Pre-Raphaelite Poetry’[59.] op het veelvuldig voorkomen van religieuze taal bij de dichter Ros-

setti. Deze voelde zich vooral aangetrokken tot het spelen met heilige getallen. Volgens Robson dient er aan deze religieuze verwijzing geen diepere inhoud gegeven te worden; ze worden voornamelijk gebruikt in verband met het stilistische effect.

In het werk van Swinburne zien we ook veel verwijzingen naar bijbelteksten, bovendien verwerkt hij bijbelse attributen in zijn poëzie (bijvoorbeeld de beker). De hierboven aangehaalde verwijzing van Verwey komt ook twee keer voor in het gedicht 'Dolores' van Swinburne:

> But thy sins, which are seventy times seven,
> Seven ages would fail thee to purge in, (...).[60.]

en aan het einde van het gedicht:

> And the joys of thee seventy times seven, (...).[61.]

Het is haast met zekerheid vast te stellen, dat Verwey deze verwijzing gelezen heeft in het gedicht van Swinburne, en het ook bruikbaar vond voor zijn verzen. Niet alleen omdat Kloos zich aangetrokken voelde tot dit spelen met het getal 7, maar ook omdat de bundel uiteindelijk zou moeten bestaan uit 77 sonnetten.

6. Tot besluit

In dit artikel is Verwey's bundel op thematisch niveau geconfronteerd met enkele belangrijke aspecten van de literaire decadentie. De volgende thema's heb ik in verband gebracht met deze postromantische stroming:

1. De distantie ten opzichte van de realiteit.
2. Het homo-erotische karakter van de verzen.
3. Esthetisering van het leed.
4. Geprofaneerde religiositeit, met in het verlengde daarvan het gebruik van religieuze taal voor louter stilistisch effect.

De distantie ten opzichte van de realiteit, het homo-erotische karakter en het geësthetiseerde leed kunnen we in verband brengen met de literaire decadentie, maar zijn wat invulling betreft ook romantisch van aard. Met het profaneren van de religiositeit begeeft Verwey zich het meest in de sfeer van de literaire decadentie. Wat dit gegeven betreft is er een invloed van Rossetti, maar vooral ook Swinburne vast te stellen.

Samenvattend kunnen we zeggen dat in deze bundel van Verwey zowel invloeden uit de romantiek als denkbeelden van literair decadenten zijn aan te wijzen. Stuiveling heeft gelijk als hij in zijn studie De *Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt*[62.] stelt, dat er bij de dichters van Tachtig geen sprake kon zijn van een volledig ontwikkelde romantische kunst, vooral omdat invloeden uit het buitenland, in ontwikkeling verder, in het spel waren. Voor Verwey was het voornamelijk de invloed van Swinburn die ervoor gezorgd heeft dat er in *Van de Liefde die Vriendschap heet* aspecten van literaire decadentie zijn aan te wijzen.[57.]

Eindnoten:

1. Voor dit artikel heb ik gebruik gemaakt van de tekst zoals die te vinden is in Albert Verwey, *Verzamelde Gedichten*, Amsterdam 1889, p. 73-116. De bundel is ook te vinden in Albert Verwey, *Oorspronkelijk Dichtwerk* (I), Amsterdam 1938, p. 34-54.
2. M. Uyldert, *De jeugd van een dichter. Uit het leven van Albert Verwey,* Amsterdam 1948.
3. Theodoor Weevers, *Droom en Beeld. De poëzie van Albert Verwey,* Amsterdam 1978.
4. Voor de invloed van Engelse romantici zie: M. Wolf, *Albert Verwey and English Romanticism*, Den Haag 1977.
5. Het standaardwerk over de literaire decadentie blijft M. Praz, *The Romantic Agony*, London 1979 (4). Bovendien heb ik gebruik gemaakt van C. de Deugd, Towards a Comparatists Definition of ‘decadence’. In: D.W. Fokkema, E. Kunne Ibsch en A.J.A. van Zoest (red.), *Comparative Poetics, poétique comparative, vergleichende Poetik in Honour of J. Kamerbeek jr.*, Amsterdam z.j. Ook van Nederlandse bodem is het artikel van Maarten van Buuren, ‘Estheticisme; aanzet tot een definitie van de “fin-de-ciècle” literatuur’, Forum der Letteren 23 (1982) 2 (juni), p. 81-96. Kritiek op de publikaties van De Deugd en Van Buuren is te vinden in Jaap Goedegebuure, ‘Decadentisme. Omschrijving van een literair-historisch concept’, Forum der Letteren 24 (1983) 3 (september), p. 161-178.
   Meer sociologisch van aard is de studie van R.R. Wuthenow, *Muse, Maske, Meduse; Europaïscher Ästhetizismus*, Frankfurt am Main 1978. In bovengenoemde studies wordt de literatuur van het ‘fin-de-siècle’ verchillend benoemd. Zelf geef ik de voorkeur aan de term *literaire decadentie*, en wijs de voorstellen zoals gedaan door Van Buuren en Goedegebuure, respectievelijk *estheticisme* en *decadentisme*, van de hand. De voordelen van de term *literaire decadentie* zijn m.i.:
   1. Door de toevoeging van het adjectief *literair* wordt het bezwaar van Van Buuren, zijnde dat dit begrip meer cultuur-filosofisch van aard is, ondervangen.
   2. Het *bewustzijn van verval* spreekt duidelijk uit dit begrip.
   3. Het is de meest voorkomende term, zowel bij schrijvers van deze stroming, als bij de literatuurwetenschappers die zich hebben beziggehouden met deze literatuur.

6. M. Uyldert, *De jeugd van een dichter*, met name hoofdstuk VII ‘Van de Liefde die Vriendschap heet.’
7. Peter van Eeten, ‘Een Vriendschap in Verzen’, Maatstaf X (1962-1963), p. 205 e.v.
8. Albert Verwey, ‘Dichtspel. Oorspronkelijke en vertaalde gedichten, Bezorgd, ingeleid en van commentaar voorzien door Dr. M. Nijland-Verwey. Met een woord vooraf van Prof. Dr. A.C. Zaalberg, Amsterdam, 1983.
9. Geciteerd in Albert Verwey, *Dichtspel*, p. 100.
10. R.R. Wuthenow, *Muse, Maske, Meduse; Europaïscher Ästhetizismus,* Frankfurt am Main 1978.
11. J.K. Huysmans, *À Rebours*, Ed. Garnier-Flammarion, Paris 1978 (1884).
12. Albert Verwey, *Verzamelde Gedichten*, p. 73.
13. Zie vooral hoofdstuk IX ‘Droom en Beeld’, p. 245 e.v.
14. Albert Verwey, *Verzamelde Gedichten*, p. 96.
15. id., p. 74.
16. id., p. 87.
17. Albert Verwey, *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst,* Amsterdam 1905.
18. Albert Verwey, *Verzamelde Gedichten*, p. 111.
19. id., p. 116.
20. P.B. Shelley, ‘A Defence of Poetry’. In: R. Ahrens (hrsg.). *Englische Literaturtheoretische Essays 2*, Heidelberg 1975, p. 67.
21. Albert Verwey, *Verzamelde Gedichten*, p. 78.
22. id., p. 13: ‘Als dan de wereld om ons heen vervliet/Tot chaos (...)’.
23. Goedegebuure vat dit als volgt samen: ‘Dat dit proces van “Verfremdung” bij decadentisten zodanige proporties aanneemt dat het in de realiteit moreel-verwerpelijke en afstotende als schoon wordt gerepresenteerd, komt voort uit hun eigen gevoel van “Entfremdung”, en moet worden gezien als een protest tegen de eigen tijd.’ (p. 42).
24. Albert Verwey, *Verzamelde Gedichten*, p. 79.
25. id.
26. id., p. 107.
27. M. Uyldert, *De jeugd van een dichter*, p. 216.
28. Albert Verwey, *Verzamelde Gedichten*, p. 94.
29. id. p. 98.
30. Mario Praz, *The Romantic Agony*, p. XV: ‘The aim of the greater part of this book is a study of Romantic literature (of which the Decadent Movement at the end of the last century is only a development) under one of its most characterstic aspects, that of erotic sensibility.’
31. Zie Maarten van Buuren, ‘Estheticisme’.

32. A.C. Swinburne, *Poems and Ballads*, London 1866. Voor dit artikel heb ik gebruik gemaakt van de vijfde druk (1873).
33. Bijvoorbeeld de brief van Kloos aan Verwey d.d. 8 augustus 1882. Deze brief is te vinden in H. Michaël, *Willem Kloos. Zijn jeugd. Zijn Leven*, Den Haag 1965, p. 334-335.
34. P. Kralt, 'Liefde en Dood. Bij een publicatie van Willem Kloos uit 1882,' Spektator jrg. 10 (190-1981), nummer 1, p. 3 e.v.
35. A.C. Swinburne, *Poems and Ballads*, p. 77.
36. id., p. 235.
37. id., p. 178.
38. Albert Verwey, *Dichtspel*, p. 113.
39. id.
40. Mea Nijland-Verwey, 'Kanttekeningen bij enkele recente publicaties over Tachtigers', NTg. LVIII (1965), p. 73.
41. Albert Verwey, *Verzamelde Gedichten*, p. 73.
42. id., p. 74.
43. id., p. 79.
44. id., p. 85.
45. Blijkens de biografie van Uyldert maakte Verwey reeds op vroege leeftijd kennis met het werk van Byron. Hij vertaalde ook enkele van zijn werken, zoals bijvoorbeeld *Manfred*.
46. Albert Verwey, *Verzamelde Gedichten*, p. 91.
47. id., p. 73.
48. id., p. 93.
49. 0id., p. 107.
50. id., p. 88.
51. id., p. 78.
52. id., p. 83.
53. Albert Verwey, *Dichtspel*. Zie de inleiding van Mea Nijland-Verwey, p. 43 e.v.
54. Albert Verwey, *Verzamelde Gedichten*, p. 80.
55. id., p. 82.
56. Zie: Jaap Goedgebuure, 'Decadentisme. Omschrijving van een literairhistorisch concept,' p. 174, noot 42.
58. Albert Verwey, *Verzamelde Gedichten*, p. 107.
59. W.W. Robson, 'Pre-Raphaelite Poetry.' In: K. Kumar (ed), *British Victorian Literature*, New York-London 1969, p. 192 e.v.
60. A.C. Swinburne, *Poems and Ballads*, p. 178.
61. id., p. 195.
62. G. Stuiveling, *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt*, Amsterdam 1935.
57. 'Yet the whole life of Christ - so entirely may Sorrow and Beauty be made one in their meaning and manifestation - is really idyll, though it ends with the veil of the temple being rent, and the darkness coming over the face of the earth, and the stone rolled to the door of the sepulchre.' In: *Complete works of Oscar Wilde*, London 1981, p. 925.

Anneke Reitsma
'Ik heb niets dan de stem van mijn hart'
Hélène Swarth (1859-1941)

Met de poëzie van Hélène Swarth is, na aanvankelijke roem en bewondering, nog tijdens haar leven gebeurd wat inmiddels in de literaire geschiedschrijving gestalte heeft gekregen: bijzetting in de tweede, vergeten rang. Zelfs de redactie van de Wereldbibliotheek, die ter gelegenheid van haar zeventigste verjaardag een bijzondere uitgave verzorgt van de 'feestbundel' *Morgenrood* (1929), moet in haar voorwoord 'aan den lezer' wel toegeven: 'Mag nu de menigte voor het bezit van deze begaafde vrouw met haar wonderbaar vermogen om in de taal te penseelen, wat haar gemoed en verbeelding treft en vervult, onverschillig zijn, niet aldus, daar houden wij ons van overtuigd, de ingeteekenden op onze Bibliotheek'. Een lezersclub als kleine elite.

Toch heeft deze vrouw, met haar openhartige lyriek, destijds kans gezien om overtuigend door te dringen in de regionen van De Nieuwe Gids, waar zij reeds in de tweede aflevering van de eerste jaargang met een aantal sonnetten vertegenwoordigd is. Misschien is het wel zo dat haar faam tot op de dag van vandaag (want weinigen mogen haar lezen, velen kennen haar naam) voornamelijk berust op de loven de kwalificatie die Willem Kloos, de erkende leidsman van *Tachtig*, haar ooit heeft meegegeven. In een van zijn literaire kronieken, een vaste rubriek in het mede door hem opgerichte tijdschrift, omschrijft hij Hélène Swarth als 'het zingende hart in onze letterkunde, dat zich geeft aan de wereld, naakt in zijn glorie-volle schoonheid en goedheid, schoon in zijn ademende, bloedende menschelijkheid'.

Wie was Hélène Stephanie Swarth?

Hoe heeft zij het bedenkelijke niveau van de 'damesliteratuur' destijds kunnen doorbreken, zozeer zelfs dat mevrouw Van Wermeskerken-Junius, hoofdredactrice van het keurige vrouwentijdschrift De Hollandsche Lelie, tegenover haar lezers de dringende oproep plaatst: 'Ik bid U, weer allereerst zulke bundeltjes van uw boekenrekje!'?

Laten wij teruggaan in de tijd.

Hélène Stephanie Swarth wordt op 25 oktober 1859 geboren te Amsterdam, als jongste van negen kinderen in een Frans georiënteerd gezin. Nog voor haar zesde jaar verhuist de familie naar Brussel, waar Hélène haar eerste, Franstalige onderricht krijgt. Deze mengeling van Hollandse en Waals-Vlaamse invloeden geeft Hélène Swarth naderhand goed weer, wanneer zij in een van haar autobiografische aantekeningen (opgenomen in de in 1936 verschenen bundel *Wijding*) schrijft: 'In ons tuintje, mijn liefst verblijf, zong ik de *Marseillaise* en de *Brabançonne* met evenveel geestdrift als *Wien Neerlands bloed*'.

Toch heeft dit Franse vertrekpunt van haar opvoeding Hélène Swarth haar leven lang parten gespeeld, zowel wat het begin van haar dichterlijke activiteiten betreft als ook ten aanzien van de niet aflatende twijfel om in het Nederlands ooit iets van blijvende waarde te kunnen presteren. Aanvankelijk echter lijkt dit kinderleven zich probleemloos en zonder zorgen te voltrekken, zoals uit vele poëtische reconstructies blijkt. In de afdeling 'Kinderleven', opgenomen in de bundel *Morgenrood,* schrijft de dan zeventigjarige Hélène Swarth in herinnering aan de tuin van haar jeugd, die zij 'mijn kinder-Eden' noemt: En elke lente komt mij heimwee kwellen/Naar 't kindertuintje, veilig in zijn muren,/Waar 'k droomde en zong en zag de lucht

azuren,/Vol witte wolken, vogels en kapellen,/Waar 'k, zonnedronken, luisterde, wel uren,/Naar 't vroom verhaal, dat popelen vertellen.

In een dergelijke atmosfeer van veiligheid en beslotenheid (geheel overeenkomstig de vaste topoi van die dagen in de weergave voorzien van de aanduiding ‘azuur’) begint Hélène Swarth haar eerste verzen te schrijven, hiertoe onbedoeld door een oudere zus gestimuleerd. Zelf memoreert zij het even naïeve als vanzelfsprekende begin van haar dichterschap als volgt: ‘Toen een zusje verzen begon te dichten, bewonderde ik haar en droeg ik die verzen voor, tot zij, verveeld, opmerkte: - “Als je verzen wilt opzeggen, maak ze dan zelf! Deze zijn van mij!” Ik was toen acht jaar en dien dag rijmde ik mijn eerste vers, natuurlijk in 't fransch.’

Hélène Swarth tekening H.J. Haverman, 1896.

Iets van diezelfde innerlijke gedecideerdheid moet Hélène Swarth wel bezield hebben toen zij, veertien jaar oud, enige dichterlijke proeven besloot op te sturen aan Victor Hugo, die een en ander hoffelijk retourneerde. Toch ligt hier het beginpunt van haar *Fleurs du Rêve*, de bundel waarmee Hélène Swarth - niet in het minst dank zij de bemoeienissen van haar broer Willem - in 1879 debuteert. Maar dan heeft zich al de kentering voltrokken die van beslissende invloed is geweest op de levensbeschouwing van deze dichteres, een wending die niet alleen het einde van een harmonieuze jeugd markeert, maar die tevens de toon van haar *Eenzame Bloemen* (1884) zet: ‘O Liefde! Ik kan niet leven zonder liefde!/O God! ik kan niet leven zonder god!’

Het verloren paradijs

Herhaalde malen heeft Hélène Swarth erop gewezen dat omstreeks haar elfde levensjaar een min of meer abrupt einde is gekomen aan de veilige fundamenten van haar jeugd. Zo schrijft zij op 26 juni 1890 in een van haar vele brieven aan Pol de Mont (de Vlaamse dichter en criticus, die gedurende lange tijd haar gids en vertrouwensman is geweest): ‘En *nu* behaagt mij niets ter wereld meer... Het ongeneeslijk spleen, waaraan ik sedert mijn elfde levensjaar lijd, is nu met niets meer te verdrijven. Maar laat mij u niet vervelen met mijn verlatenheid, mijn melancholie...’

‘Spleen’, dat onvertaalbare begrip afkomstig uit de kring der Franse Symbolisten, is niet alleen de aanduiding voor een vrijwel permanente toestand van verstikkende verveling die het leven tot een lijdensweg maakt, maar sluit tevens de karakteristiek van een bepaald tijdperk in: de decadente jaren van het fin-de-siècle, met alle gevoelens van doem en ondergang van dien. Dit geestesklimaat, door de oprichters van De Nieuwe Gids aanvankelijk met revolutionair élan bestreden, maar later

door figuren als Van Deyssel en Couperus in schoonheid weergegeven, wordt door Hélène Swarth als het ware in de feiten van haar leven geïncorporeerd: 'Ik zing, als toen, om de onvrêe te bedaren' (Morgenrood).

De eerste en misschien wel meest bepalende 'onvrêe' vindt plaats wanneer de familie Swarth in 1869 vanuit Brussel opnieuw naar Amsterdam verhuist, hetgeen een definitief afscheid betekent van de 'ommuurde tuin', topos van veiligheid en jeugd. Hoewel het hier een kort intermezzo betreft (het gezin keert al in 1870 naar Brussel terug), is hier in de beleving van de jonge Hélène sprake van een ervaring van verraad, die ieder die zijn jeugd overziet wel kent: weinig zekerheden blijken vast te liggen, overgeleverd als men is aan de wetten en wensen van ouders en andere volwassenen. Zelfs in de zakelijke terugblik van haar autobiografische aantekeningen laat Hélène Swart iets van deze vroege teleurstelling doorklinken: 'Heimwee van mijn moeder dreef het gezin weer naar Amsterdam. Na een langdurige ziekte, in een strengen winter, moest ik met mijn zusje naar school. Ik voelde mij daar zóo ongelukkig, dat ik blij was met de vele koortsdagen, die mij beletten naar school te gaan. Mijn heimwee naar Brussel, hoewel ik daar geen andere vriendjes had dan onze buurkinderen, was zóo hevig, dat het mij speet, geen handvol aarde uit het tuintje te hebben meegenomen'.

Later, in het gedicht 'Lenteweelde', schrijft Hélène Swarth: 'Was ik dat blondje nog en liep mijn lied te zingen/Voor popels, perzikbloei en knoppen van seringen,/Verloren Paradijsje in 't hart der heuvelstad!' - De breuklijn rond het elfde levensjaar moet dus wel vooral veroorzaakt zijn door deze ongewilde scheiding van vrijheid en een veilig grondgebied.

Eenmaal opnieuw in Brussel aangekomen, vervolgt Hélène Swarth haar opleiding via een 'privaatschool'. Jaren later nog betreurt zij in een brief aan Pol de Mont het gebrekkige niveau van haar opleiding, wanneer zij - inclusief een spelfout - schrijft: 'Ook voel ik hoeveel mij ontbreekt, hoe eenzijdig mijn lyrisch talent is. Alle andere nederlandche schrijvers zouden mij moeten benijden! wisten zij hoe ik diegenen benijdt, wie een goede letterkundige opleiding ten deel viel! Hoe veel meer kunnen zij genieten, hoeveel beter konden zij zich vormen dan ik die, van mijn *zestienden* jaar af, letterlijk intellectueel alleen heb gestaan- met uitzondering van uwe lieve raad en aanmoediging, toen ik mij verstoutte, mijn eigen taal te schrijven, die mij bijna niet onderwezen was in mijne kinderjaren'.

Een tweede bepalend feit heeft betrekking op de vroegtijdige dood van Willem Swarth, de oudere 'zielverwante' broer die zich als geen ander heeft ingespannen om een uitgever te vinden voor *Fleurs du Rêve*, waarvan hij de publikat ie niet meer meemaakt. In een aan hem gewijd sonnet schrijft Hélène Swarth naderhand: 'Ik zag hem aan, mijn zielverwanten broeder -/En wist alrêe dat jong hij sterven moest'. Binnen de kring van familieleden is hij degene geweest die haar dichterlijke activiteiten het meest gestimuleerd en serieus genomen heeft. Een en ander wordt doorkruist door de vriendschap met Max Waller, een jong en door sommigen als getalenteerd beschouwd dichter, aan wie Hélène haar hart verliest. Deze even onverwachte als heftige jeugdliefde, waarop bovendien het taboe van verschillende godsdienstige opvattingen rust, betekent voor de dan zeventienjarige Hélène Swarth een krachtige poëtische impuls: 'In winternevel is mijn lief gekomen/En 'k ben tot hem gegaan aleer ik 't wist./Hij heeft mijn ziel mij in een kus ontnomen,/In sneeuw en mist'.

Het is vooral op grond van dit type openhartige liefdeslyriek dat Lodewijk van Deyssel, de om zijn scheldkannonades gevreesde criticus, in zijn bespreking van *Eenzame Bloemen* (1884) schrijft: 'Maar vooraf wil ik er nog op wijzen, dat ik geenszins geacht kan worden verkeerd te doen, wanneer ik heel vrij over Mejuffrouw

Swarth spreek. In dezer voege spreekt de dichteres in haar werkje, dat vóór mij ligt, en dat in Nederland een vrouw dat doet en zich zoo in oprechtheid geeft aan de menschen, dat is iets heel bijzonders, waarop met nadruk moet gewezen worden, want den beminnaar der Poëzie is 't, als schemerde daar iets in hollandsche gouwen van een herlevende dichtkunst, als zouden wij kunnen zeggen: wij kunnen een opkomst van ons geestelijk leven tegemoet zien'.

Terecht voegt Annie Romein-Verschoor in haar *Vrouwenspiegel* aan dit barokke proza van Van Deyssel de volgende kantteef, kening toe: 'Het is, als bijna alles wat Van Deyssel schreef, een beetje te groot van allure, die al te lang aangehouden klaagzangen van Hélène Swarth als herauten van een vernieuwd geestelijk leven te begroeten. Het vernieuwde geestelijk leven, waarnaar hij hier triomfantelijk ook een streven bij de vrouw opmerkt, was niet anders dan het zich losmaken van de al te lang omklemde normen van een voorafgaande kultuurperiode. De typisch liberale eis van de bevrijding van het individu met zijn typisch liberale pretentie van algemeen-geldigheid moest natuurlijk ook voor de vrouw gelden, zodra zij die zelf aanhief'.

Toch is Hélène Swarth niet in staat om 'de al te lang omklemde normen' van haar milieu volledig af te werpen. Zo groot is het verzet in beide families tegen deze verbintenis (en ik denk aan het oude volksrijmpje: 'twee geloven op één kussen - daar slaapt de duivel tussen') dat er in 1879 een definitieve breuk tot stand komt met de vriend van haar jeugd. Dit gegeven-niet te kunnen en mogen kiezen wie men liefheeft, alle passie ten spijt - zet voortaan de zware toon van haar verzen.

De Nederlandse Letteren mogen Max Waller hiervoor inmiddels dankbaar zijn. Ik moet er tenminste niet aan denken dat zich voltrokken zou hebben wat Hélène Swarth later, naar aanleiding van een andere - eveneens ongelukkig verlopen - liefde schrijft: 'Eenige onderwerpen zijn mij echter voortaan ontzegd. Den diepen weemoed, die, al werd ik nog zoo gelukkig, wel altijd zal blijven voortleven en de herinneringen aan het verleden, zou ik niet kunnen bezingen zonder hem die mij zoo hartstochtelijk liefheeft, te kwetsen. Ik heb er altijd iets belachelijks in gevonden, als men eenmaal getrouwd is, hem of haar die ons leven meeleeft, te blijven bezingen. Voor een lyrische dichteres zooals ik is de keus dus niet gemakkelijk' (*PdM*, 25 juli 1891).

Afgezien van het realiteitsgehalte van deze opmerking (men denke bijvoorbeeld aan Leo Vroman's *Tineke*) is het duidelijk dat deze tragische jeugdliefde niet alleen het 'verloren paradijs' markeert, maar tevens de entree bepaalt die Hélène Swarth in 1884 met haar *Eenzame Bloemen* maakt. Ze onderstreept deze wending in haar leven door in hetzelfde jaar de 'heuvelstad' Brussel te verlaten en zich zelfstandig te vestigen in Mechelen. Daar staan tenslotte dezelfde, onsterfelijke sterren: 'En 'k heb niets dan de stem van mijn hart, die mij 't eeuwige leven belooft,/En de heilige onsterflijke sterren, hoog boven mijn sterfelijk hoofd'.

De regels en de kunst

Inmiddels wordt in Amsterdam door een vijftal jongeren een begin gemaakt met de 'vernieuwing van het geestelijk leven', waar Van Deyssel van sprak. Tegenover het oude wereldbeeld en de geest van Potgieter, verzinnebeeld in het podium van De Gids, stellen Willem Kloos, Frederik van Eeden, Albert Verwey, Willem Paap en Frank van der Goes in 1885 de oprichting van De Nieuwe Gids, waarvan het belangrijkste axioma luidt: 'Ja, de woorden waren voor ons niet langer abstracte, leege dingen, maar levende wezens, die wij voelden, en, de essentie van ieder woord sterk voelend, gingen wij beter schrijven. (...) Men maakt thans veel minder gebruik van valsche beeldspraak, let meer op de waarde van ieder woord. En ook

in de schilderkunst gebeurde iets dergelijks: men ging kleuren en lijnen voelen als levende dingen, niet meer als iets abstracts' (aldus Willem Kloos, in een gesprek met D'Oliveira).

Dit op de kunst zélf teruggeworpen beginsel van l'art-pour-l'art, met alle strenge vormeisen van dien, stemt nauwkeurig overeen met de karakteristiek die Albert Verwey, de belangrijkste theoreticus van *Tachtig*, in zijn *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche Dichtkunst* van de jongste literaire generatie geeft: 'Zelden is een herleving van de poëzie in haar oorsprong zoo onvermengd geweest. Noch de maatschappij, noch het vaderland, noch wetenschap, noch wijsbegeerte bezielden de toenmalige jongeren. Het was alleen dat algemeene wezen van de poëzie dat in hen oprees, en enkel (...) zich aankondigde als plaatvervangster van een christelijker! eeredienst. Het gevoel waarin de poëzie die jongeren bracht of aantrof, was dat van den vrome die zijn god aanbidt, maar de god was de poëzie-zelf, beeld-geworden, de god was de Schoonheid.' Men vergelijke deze uitspraak met de observatie die Hélène Swarth, nauwelijks aan haar dichtersloopbaan begonnen, tegenover Pol de Mont doet: 'Dat ik echter veel, vooral in

dagen van verveling, iets zoek om in verzen te brengen, loochen ik volstrekt niet (...). Eens was dat anders: de Poëzie was voor mij een godheid en de kunst een tempel en ik meende op mijn voorhoofd den kus der Muze te voelen' (30 april 1884). Deze gedachtengang wordt op Danteske wijze vormgegeven in het gedicht 'Waan', opgenomen in de verzamelbundel *Poëzie* (1892). Het is een van de meest sobere, ingehouden gedichten van Hélène Swarth, waarin het beginsel van oprechtheid onmisbaar wordt geacht:

Waan

Toen bracht mijn Gids mij in een stillen tuin,
Met donkre lanen kronklend over 't gras.
En bloemen bloeiden tusschen 't struikgewas
En gouden vruchten sierden kruin bij kruin.

Ik plukte een schoone bloem, doch eer zij was
Gebroken van haar stengel, werd zij bruin.
Ik plukte een vrucht - het zonlicht lokte schuin -
En de appel bleek vol bitterheid en asch.

Toen brandde een blos van toorn op mijn gelaat
En 'k vroeg: - Hoe brengt mijn goede gids mij hier?
Waar al wat is geen wezen heeft, maar schijn?'

- 'Opdat uw lied,' sprak hij, 'geen logen vier',
Opdat uw hand zich niet verleiden laat
Den Waan te plukken voor het ware Zijn.'

Mede naar aanleiding van dit gedicht schrijft Albert Verwey: 'In dit samenvloeien van liefde en schoonheidsdorst lag immers de heele beweging zooals ze met Perk begonnen was. Liefde en schoonheidsdorst, hun vereeuwiging zoekend door de kunst (...). De Poëzie, en die vergoddelijkt, dat was voor haar de gids, de Engel, wiens wezen dan weer met dat van den Heiland, van Jezus samenviel'.

Toch is de houding van Hélène Swarth ten opzichte van *Tachtig* en De Nieuwe Gids altijd wat ambivalent gebleven. Enerzijds is zij zeer ontvankelijk voor loven de kwalificaties uit deze hoek - naast 'het zingende hart' noemde Willem Kloos haar ook 'de souvereine kunstenaresse van ons land' -, anderzijds blijft zij (uit wat hoogstwaarschijnlijk niet zozeer principiële als wel materiële redenen zullen zijn geweest) meewerken aan de 'oude' Gids, als gevolg waarvan zij moeilijk representatief kon zijn voor de Nieuwe.

De oorzaken van deze wat tweeslachtige houding moeten in verschillende richtingen worden gezocht. Daar is allereerst het moeizame begin van Hélène Swarths schrijverschap, georiënteerd als zij aanvankelijk overwegend is op de Franstalige letterkunde. Het is pas na dringende adviezen van Pol de Mont dat zij ertoe overgaat in het Nederlands te schrijven, een taal die weliswaar officieel haar moedertaal is, maar waarmee zij in haar vroege jaren eigenlijk nooit vertrouwd is geraakt. Diepgaande twijfel blijft haar dan ook nog lange tijd achtervolgen en het is mede van hieruit dat haar latere, soms wel erg geprononceerde behoefte aan erkenning kan worden verklaard. Zo schrijft zij op 10 september 1882 aan Pol de Mont (die zij dan al 'Lieve Dichter' noemt): 'Van harte dank voor de moeite die ge u voor mijn hollandsche verzen gegeven hebt. Ik zal mij uwe wenken te nutte maken en zooveel mogelijk, de stukjes, volgens uw aanwijzingen verbeteren. Maar is het mij vergund uw vriendenraad te vragen? Denkt ge waarlijk dat er eene nederlandsche

dichteres in mij schuilt? Ik vrees, dat gij mijne oprechte vraag oprecht met *neen* zult beantwoorden'. Pol de Mont (die gedurende de lange briefwisseling overigens een bewonderenswaardig geduld weet op te brengen voor de hier en daar wel zeer monotone klaagzangen van Hélène Swarth) blijft haar echter loyaal en kritisch steunen. In een droomvisioen (later in *Eenzame Bloemen* opgenomen, maar zonder het oorspronkelijke motto van Heinrich Heine: 'Es war ein Traum!') beschrijft Hélène Swarth zijn werkzaamheid als volgt: 'Een straal van hoop viel in mijn lijdensnacht,/Ik beefde en zie! daar blonk me een hemel tegen./Op mijn gebogen voorhoofd daalde uw zegen./Uw dichterzegen - en ik weende zacht'.

Een dieper liggende verklaring voor de op zichzelf staande positie van Hélène Swarth ligt in de persoonlijkheidsstructuur van deze vrouw, die op voorhand geneigd was om reglementen van welke aard dan ook als een aantasting van de individuele vrijheid te beschouwen. Haar karakter, opgebouwd uit zulke uiteenlopende componenten als kwetsbaarheid en eigenzinnigheid, wàs er eenvoudig niet naar om zich met één specifieke literaire richting te laten vereenzelvigen, of het moest, paradoxaal genoeg, de 'enige goede richting' zijn die Willem Kloos tegenover D'Oliveira als volgt omschrijft: 'Naar mijn meening is kunst, die iets anders doet dan denken aan zichzelf, nl. te trachten naar zuivere weergave van het leven, hetzij in den mensch, hetzij daarbuiten, een beetje van den rechten weg af. Zoodra je de bijgedachte hebt: ik wil 't leven zóó laten zien, dat de menschen onder den invloed van mijn werk op ideeën komen, die ze anders niet zouden hebben, moet je het leven een beetje verwringen, dat geneer uitkiezen, waaronder die ideeën worden opgewekt, en zoodoende een eenigszins valsch beeld geven van het leven'.

Met een dergelijk, *algemeen* geformuleerd manifest kan Hélène Swarth volledig instemmen, haar poëzie is er - in de dominante gerichtheid op natuur en liefde - het levend getuigenis van. Hokjesgeest echter en knellende dogma's blijven haar vreemd: 'Zoo iemand, dan houd ik mij wel buiten alle clubs en clubjes; ik haat partijgeest en zie weinig goeds van theorieën. Deze zijn gewoonlijk onhoudbaar (...). Alle algemeene kunstregelen verlammen mijn poëzie; deze ervaring heb ik al lang opgedaan' (25 juni 1887). En wanneer Pol de Mont haar tot een letterkundige polemiek tracht over te halen, antwoordt zij afdoende: 'Wat weet ik van theorieën af! Hoemeer ik er over denk, hoe meer ik twijfel. Is het niet beter te dichten omdat men nu eenmaal niet anders kan, dan zich te binden aan vaste stelregels die in zich zelve misschien toch weinig waarde hebben?' (31 juli 1887).

Daar komt nog bij dat Hélène Swarth, naast openlijke sympathie en bewondering (die heel in het bijzonder Jacques Perk gelden, aan wie zij enkele sonnetten wijdt), ook principiële kritiek formuleert op het beleid en de literaire praktijk van De Nieuwe Gids. Niet alleen hekelt zij de soms onnodig scherpe kritische beschouwingen, maar zij plaatst ook haar kanttekeningen bij de criteria die tot plaatsing leiden: 'Om één ding te noemen: in den ouden Gids was de eerste bundel van Winkler Prins, *Sonnetten* uitgemaakt voor al wat leelijk is. De Nieuwe Gids verhief dadelijk W.P. tot aan de hoogste hemelen. Ik las het boekje en vond noch het ééne, noch het andere oordeel juist (...). Veel aanleg, maar onzuivere, verwarde taal, - de verzen van een dichter, maar van een dichter die zijn taal nog niet beheerschen kan' (17 mei 1887). Enig opportunisme is de redacteuren van De Nieuwe Gids inderdaad niet vreemd geweest.

Fundamenteler nog zijn de opmerkingen waarin Hélène Swarth een parallel trekt tussen de virtuoze, maar lege woordkunst van de dichtersgroepering rond *de Jeune Belgique* (een richting die te vergelijken is met de Franse *Parnassiens*, waartegen Symbolisten als Verlaine, Rimbaud en Mallarmé zo heftig hebben gerevolteerd) en de krampachtigheid waarmee sommige Nieuwe-Gids-ers te werk gaan. Of Hélène Swarth in dit soort overwegingen de literaire verbindingslijnen altijd even zuiver trekt, waag ik te betwijfelen, maar het is anno 1985 wel enigszins ironisch om juist uit de mond van Hélène Swarth te vernemen: 'Ik meen te begrijpen waaruit de gebreken

van De Nieuwe Gids-richting spruiten. Hun poëtische principes zijn een engelsche manier - of moet ik school zeggen? - ontleend, die Shelley en Keats van verre navolgend, de gebreken der meesters overdreef, zoals discipelen doen, en eenigen tijd in de mode was. *Alliteratie, word-painting* en fijnheid van detail beletten deze *spasmodies* niet, weldra weer in het vergeetboek te raken' (22 mei 1887). Als iets immers verantwoordelijk is geweest voor het feit dat de poëzie van Hélène Swarth al vrij snel in de literaire vergetelheid is geraakt, dan is dat juist gelegen in haar retorische, krampachtige en over-allitererende woordgebruik ('de in kamerkijnen kwijnende maagdelijnen', zoals J.C. Bloem met enige overdrijving memoreerde). De onafhankelijke positie die Hélène Swarth zo graag had willen innemen, wordt dus enigszins getemperd door de gewaarwording dat haar poëzie te vaak op het slechtste van *Tachtig* lijkt. Evenmin als Willem Kloos heeft zij ten slotte kunnen ontkomen aan de dwaling die Willem Frederik Hermans nog

onlangs karakteristiek achtte voor ‘De woordkunst van de Tachtigers’, de dwaling namelijk ‘dat de Nederlandse taal voortdurend opnieuw geschapen moet worden en dat daarin de kern van hoge literatuur is gelegen’. Zomin echter als men Willem Kloos uitsluitend mag beoordelen op grond van het vele middelmatige dat hij schreef, zomin ook mag men de poëzie van Hélène Swarth onrecht doen door tussen het vele kaf het koren niet te zien.

Zeven gedichtjes van één traan

Eind 1884 geeft Hélène Swarth (van haar eigen hand zijn dan al vier dichtbundels verschenen) aan Pol de Mont een raad, waarvan ik voor een lief ding zou hebben gewild dat zij die zélf wat meer ter harte had genomen: ‘Zult gij nu niet boos op mij worden als de leerlinge den meester een raad wil geven? (...) Ik hoor wel eens beweren, dat gij te *veel* uitgeeft. Zou het niet beter zijn, als gij nog een poosje uwe Crocusbloemen in eigen hof hieldt, vóór gij uwe gouden voorjaarsbloemen het publiek aanboodt?’

In haar eigen produktie volgen de vele bloemen elkaar inmiddels met een geringe tijdsonderbreking op: *Fleurs du Rêve* (1879), *Les Printanières* (1882), *Eenzame Bloemen* (1884), *Blauwe Bloemen* (1884), *Beelden en Stemmen* (1887), *Sneeuwvlokken* (1888), *Rouwviolen* (1889) en *Passiebloemen* (1891). Daarna treedt een zekere cesuur in met de publikatie van enkele verzamelbundels: *Poëzie* (1892) en *Verzen* (1893). Het totale oeuvre van Hélène Swarth (en dan spreek ik niet over haar vertalingen en het minder dan middelmatig proza) omvat een kleine dertig bundels, die elk zo'n honderd gedichten bevatten! Het is dan ook geen wonder dat Hélène Swarth veelvuldig over de vermoeienissen van het schrijven spreekt: ‘Twaalf bladzijden zoude ik moeilijk kunnen vullen met iets anders dan de oude klacht: - Ik ben moe, doodmoe van verzen maken!’

Deze veelheid is des te gecompliceerder omdat er in de poëzie van Hélène Swarth eigenlijk maar twee aandachtsvelden aan te wijzen zijn die haar wereldbeeld, zónder noemenswaardige verschuivingen, blijven beheersen: de natuur en de liefde, of beter - het gebrek aan liefde. Dan moet je wel over een uitzonderlijk talent beschikken om niet in de monotonie te vervallen die het kenmerk van een uitputtingsslag is. Annie Salomons legt in haar herinneringen de vinger op de wond, wanneer zij zegt: ‘“Het zingende hart” had Willem Kloos haar genoemd. Ik weet niet meer wie dat later geparodieerd heeft in “het herkauwende hart”. Maar in elk geval ook het arme overkwetsbare hart, dat nooit leerde het leven te aanvaarden, omdat het geen intellect bezat, dat de excessen van het sentiment kon remmen’. Liever nog zag ik in deze zinsnede het element ‘intellect’ vervangen door ‘talent’, omdat zelfkritiek en pijnlijke discipline daarvan de wezenskenmerken zijn.

Hiermee beweer ik uiteraard niet dat Hélène Swarth geen talent bezat, dan zou haar poëzie van een min of meer continue middelmatigheid zijn geweest, waarin geen hoogtepunten te onderkennen zijn. Maar zij beschikte onvoldoende over het vermogen om onderscheid te maken tussen haar oprechte gevoelens en de poëtische vormgeving waarin deze emoties resulteerden. Zo schrijft zij naar aanleiding van de ontvangst van haar bundel *Rouwviolen* (waarin zij de vroege dood van Max Waller en haar verhouding tot hem verwerkt): ‘Dat boekje heeft weinig succes gehad en 't is toch zoo innig gevoeld en waar en daarom zoo heel eenvoudig. O 't spijt mij dikwijls zoo, dat ik 't heb uitgegeven! Ons publiek is 't niet waard.’

Het aloude misverstand dat authenticiteit van gevoelens ooit een garantie voor vormkrachtige poëzie zou kunnen zijn!

Er is één lezer die Hélène Swarth in dit verband - postuum - de grootst denkbare dienst heeft bewezen. Het is de lezer die zelf, in de aanhef van zijn bundel *Sintels* schreef: ‘Is dit genoeg: een stuk of wat gedichten,/Voor de rechtvaardiging van een bestaan’... Het betreft hier uiteraard de dichter J.C. Bloem, die in 1952 uit het vele werk van Hélène Swarth een persoonlijke bloemlezing samenstelt onder de titel: *Het zingende hart*. In zijn inleiding wijst hij op de bedenkelijke invloed die Hélène Swarth (en vele negentiende-eeuwers met haar) van Heinrich Heine heeft ondergaan: ‘In den loop van haar lange dichterlijke carrière is het gelukkig langzamerhand wel beter geworden, maar de in kamerkijnen kwijnende maagdelijnen zijn nooit geheel uit Hélène Swarth's poëzie verdwenen.’

De samensteller van een anthologie ziet zich per definitie voor een aantal moeilijkheden geplaatst: een representatieve vertegenwoordiging te geven naar thema, genre en chronologie. Bloem echter wijst op een specifieke moeilijkheid ten aanzien van de poëzie van Hélène Swarth, die tevens een signalement inhoudt: ‘Het ellendige is, dat er onder haar goede, en zelfs zeer goede gedichten, haast niet een is, waarin men niet struikelt over een woord, een zinswending, die zoo “dames-achtig” - dit is misschien het best waarop deze eigenschap omschreven kan worden - aandoet.’

Ik kan deze uitspraak van Bloem wellicht het beste illustreren door een van die gedichten te citeren waarin Hélène Swarth eenvoudig op de toppen van haar kunnen vaart (al blijft ook hier een ‘damesachtige’ inzinking, met name in de slotregel, niet achterwege):

O wat ruischt toch...?

O wat ruischt toch zoo luid, zoo beangstigend vreemd,
Dat mijn luisterend oor niet uw fluistren verneemt?

O wat wolkt tusschen u toch en mij als een mist,
Dat mijn zoekende blik uw zoet aanschijn vermist?

O dat ruischen, die nevel, die dood tusschen twee
Die op één rots ontvloden de razende zee!

Is 't geen rots dan? een wrak maar, vermolmd en verteerd,
Dat, gescheurd door den stortvloed, zijn woede niet
weert?

O ik hoor u, ik zie u zoo vér van mij af...
Lief, omhels me eer wij zinken, dat we één zijn in 't graf!

In het vervolg van zijn inleiding (zelden las ik een voorwoord dat in zo weinig bewoordingen een dichterschap adequaat karakteriseert) brengt Bloem een tweedeling aan in de poëzie van Hélène Swarth, twee soorten ‘die elkaar uiteraard wel eens raken, maar over het algemeen toch verscheiden zijn: de lief-de-en-haat-poëzie en de natuur-poëzie. Beter ware wellicht de uitdrukking: landschappoëzie, want van een mystieke natuuraanbidding is er niets in deze dichteres. Er is vrijwel altijd iets van den mensch in haar natuuruitbeeldingen, waaronder vele van haar beste gedichten zijn.’

Een soortgelijke observatie heeft Garmt Stuiveling er waarschijnlijk toe gebracht om Hélène Swarth te karakteriseren als ‘een minder begaafde Gezelle’. Toch is deze aanduiding, naar beide zijden, verwarrend: voor Gezelle vormt het meest nietige detail in de schepping een bewijs van en eerbetoon aan de Schepper. In zijn poëtische landschappen neemt de mens een volstrekt ondergeschikte plaats in:

'Want mensche en heeft u nooit verstaan,/noch al uw' rijkdom recht gedaan,/o wondere tale/van koning Nachtegale!' Hélène Swarth daarentegen volgt veel meer het romantische procédé, waarbij het landschap als een simultane lokatie van har gemoedsgesteldheid fungeert, al dan niet vergezeld van een god. Dit gegeven blijft geldig, ook wanneer zich - omstreeks 1920 - een zekere wending voordoet, tot uiting komend in een religieuze verdieping en een versobering van haar taalgebruik.

J.C. Bloem besluit zijn inleiding met een opmerking die alle tegenstanders van destijds en nu het zwijgen oplegt: 'Er is echter nog een kant aan deze dichtkunst, die helaas te zelden naar voren komt, want deze is het, die haar tot een waarlijk-groote dichteres stempelt. Men vindt deze in gedichten als: "Sterren", "O wat ruischt toch...", "En die afgrond zoo donker daaronder" en nog (dit zij met nadruk gezegd) verschillende andere. Hierin is niets van de weeë balladendichteres, van de fin-de-siècle damesversjeschrijfster over, maar alleen de groote stem, die zingt van de essentialia van leven en dood, van liefde en leed en al die weinige eeuwige dingen, die te allen tijde het werkelijke van het menschenleven hebben uitgemaakt.'

Willem Kloos moge Hélène Swarth dan verweten hebben - en dit verwijt is (ook wat zijn eigen werk betreft) helaas goeddeels terecht - zich te weinig te concentreren op haar arbeid en 'zeven gedichtjes' te willen concipiëren uit 'één traan', hij en andere critici hebben gelukkig niet kunnen voorkomen dat Hélène Swarth gedurende haar lange schrijversleven is blijven

'zingen'. Of, zoals zij na een ontmoedigende bespreking aan Pol de Mont schrijft: 'En toch beur ik het hoofd weer op en zing, omdat ik daarvoor geboren ben.'

Wel zou ik hieraan het pleidooi willen verbinden dat er weer spoedig een handzame bloemlezing uit Hélène Swarths poëzie op de markt komt, opdat de huidige lezer - zonder antiquarische omwegen - kennis kan nemen van het mooiste dat zij schreef.

Want meer nog dan 'het vrouwelijk gezicht van *Tachtig*' blijft Hélène Swarth voorlopig, aldus ook Annie Romein, 'een op zichzelf staand verschijnsel', met niets dan de stem van haar hart.

Onbeantwoorde brieven

Met het voorgaande ben ik het strikte bestek van een karakteristiek te buiten gegaan en is als vanzelf het terrein van de waardering betreden. Dat is ook geen wonder, want er is in die tijd nauwelijks een dichter te noemen bij wie de ontvangstgeschiedenis zó snel een bepalende rol heeft gespeeld. De receptie van Hélène Swarths oeuvre heeft werkelijk alle stadia tussen roem en verguizing doorlopen, zowel wat het perspectief van tijdgenoten als die van latere lezers en critici betreft. In de periode van 1885-1905 zijn ruwweg drie ontwikkelingen te onderscheiden: openlijke lof en sympathie van de zijde van *Tachtig*, een meer ethisch dan esthetisch bepaald verzet door de redactrices van gevestigde vrouwentijdschriften, en - ondanks uitgeversproblemen- een trouw en uitgebreid lezerspubliek. Het 'nieuwe geluid' dat Hélène Swarth *haars ondanks* in de Nederlandse letteren vertegenwoordigde (want zij was, literair-programmatisch gesproken, op geen enkele innovatie uit), wordt door Annie Salomons (geboren in 1885) naderhand als volgt weergegeven: 'M'n eerste literaire liefde was Hélène Swarth. Ik liep met haar dikke, donkerblauwe bundel "Poëzie" de laan voor ons huis in, op een stille zomerse avond, en ik kwam als een ander mens terug. Haar stem had iets in me aangeraakt, dat tot nu toe onberoerd was gebleven. En nòg, als ik in die oude bundel blader, gaat er een betoverde wereld voor me open.' Na tweeërlei citaat vervolgt zij profetisch: 'Ik zou de hele dikke bundel van 282 bladzijden wel kunnen citeren, en de vele andere bundels, die ze schreef: maar waarschijnlijk zou ik geen weerklank vinden; ze zal een paar eeuwen moeten wachten, totdat ze opnieuw ontdekt wordt.'

De betovering waar Annie Salomons van spreekt, heeft niet alleen betrekking op een *inhoudelijke* wereld (waarin sprake is van dromen, vragen en lokaties als: 'Laat mij rusten bij ruischende boomen,/Aan den zoom van dat zilveren meer.'), maar bevat ook een *formeel* aspect, door Lodewijk van Deyssel samengevat als het vermogen om niet van 'droeve' najaarsbladen te spreken, maar - in suggestieve vanzelfsprekendheid - van 'gele'. Men moet zich uiteraard nog enigszins in het literaire klimaat van destijds kunnen verplaatsen om een dergelijke adjectief-verschuiving als 'vernieuwend' te zien.

Hoewel aan de bewondering van *Tachtig* een zekere 'annexatie-drift' niet vreemd zal zijn geweest (min of meer te vergelijken met de neiging in onze dagen om 'bij gelijke geschiktheid' de voorkeur te geven aan een vrouw), kan men in afstand van de tijd wel begrijpen waarom Kloos en andere Nieuwe Gidsers de poëzie van Hélène Swarth zo enthousiast hebben begroet. Zowel maatschappelijk als poëtisch conformisme was haar vreemd.

Het is duidelijk dat hetzelfde mechanisme van onafhankelijkheid Hélène Swarth vijanden heeft bezorgd in het kamp van de vrouwentijdschriften. De eerder geciteerde

Mevrouw Van Wermeskerken was bang dat de lezers van haar *Hollandsche Lelie* suïcidale neigingen zouden gaan vertonen op grond van de eenzaamheidsgevoelens die Hélène Swarth zo openlijk in haar poëzie beleed. Men kan erom lachen, achteraf, maar een dergelijk gegeven illustreert wel de smalle marges waarmee Hélène Swarth, in haar poëtische praktijk, te maken had. Ook aan de aandacht van haar trouwe lezerspubliek komt geleidelijk een einde. De literaire ontwikkelingen raken in een stroomversnelling: rond 1914 vraagt het expressionisme om een exactheid van detail niet alleen, maar tevens om een verheerlijking van de grootstad - een dynamiek waar Hélène Swarth nooit mee is grootgebracht. Haar lieflijke adjectieven en dromerige lokaties worden terzijde gelegd en achterhaald geacht.

Eigenlijk wordt pas nu bewaarheid wat zij eerder, aan Pol de Mont, schreef: ‘Brieven in verzen schrijf ik helaas! nooit meer, maar al mijn verzen zijn brieven aan wie ze weet te lezen... onbeantwoorde brieven meest!’ (8 november 1890).

In de nieuwe wereld van Het Getij en De Vrije Bladen worden de ‘brieven’ van Hélène Swarth inderdaad niet meer beantwoord, getuigen als zij uit een voorbije wereld zijn. Vanaf omstreeks 1910 treedt in de literaire kritiek een dodelijk stilzwijgen in, de meest vernederende aandacht die men zich als schrijver denken kan. Gerard Knuvelder belichaamt deze verschuiving door in de vijfde, herziene druk van zijn *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde* niets ten opzichte van de voorgaande druk te wijzigen, als hij ten aanzien van Hélène Swarth schrijft: ‘Toch maakt het geheel thans een ietwat retorische en onwezenlijke indruk. De gevoelens komen te weinig door artistieke vormgeving tot uiting; wat Kloos nog het “allerschoonst sonnet” van de bundel *Beelden en stemmen* kon noemen, maakt nu een retorische indruk. - Een zeer overvloedige produktie tot in de jaren dertig van onze eeuw, die in aanzienlijke mate bekende motieven bleef keren en wenden in steeds meer verouderende expressie, heeft de belangstelling voor deze figuur eer doen verflauwen dan groeien.’

Aan dit gegeven heeft ook Gerrit Komrij, die in zijn befaamde bloemlezing De *Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten* maar liefst zeven gedichten van Hélène Swarth opneemt (welk getalscriterium, zoals men weet, een indicatie voor zijn waardering vormt) weinig kunnen veranderen: Hélène Swarth ligt goedkoop en vergeten bij De Slegte. Een en ander is in droevige overeenstemming met de herinnering die Annie Salomons aan de laatste jaren van Hélène Swarth bewaard heeft: ‘Ze is eenzaam oud geworden. Ik zag haar laatst in de schouwburg, dik, uitgezakt, met de handjes, in wit glacé geperst, op een buikje; een misprijzend gezicht (...). En ik werd er melancholiek van’.

Alle eenzaamheid en tegenslagen in haar persoonlijk leven ten spijt is Helène Swarth tot het laatst toe blijven schrijven, met een soms monotone, maar nooit onoprechte melancholie. De reden voor deze onvermoeibare activiteit staat te lezen in haar verzen: ‘'k heb niets dan de stem van mijn hart, die mij 't eeuwige leven belooft./En de heilige onsterfelijke sterren, hoog boven mijn sterfelijk hoofd’.

Het is deze dimensie van een krachtige innerlijke stem, gevoed door een eeuwigheidsverwachting, die de poëzie van Hélène Swarth, mits met mate geconsumeerd, nog steeds de moeite waard maakt.

Literatuur

Naast de vele afzonderlijke dichtbundels van Hélène Swarth werden in het voorgaande geraadpleegd:
CHARLES BAUDELAIRE - *Het spleen van Parijs - Kleine gedichten in proza.* Vertaling, nawoord en aantekeningen door Jacob Groot. Amsterdam, 1980. p. 140-142.

J.C. BLOEM (Samensteller) - Hef *zingende hart. Een keuze uit de gedichten van Hélène Swarth*. Amsterdam, z.j.
J.C. BLOEM - *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, 1965. p. 189.
WILLEM FREDERIK HERMANS - 'De woordkunst van de Tachtigers'. In: NRC-Handelsblad (Cultureel Supplement) van 18.1.1985.
GERARD KNUVELDER - *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde* Den Bosch, 1976. p. 239.
GERRIT KOMRIJ - *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten*. Amsterdam, 1979. p. 341-345.
HERMAN LIEBAERS (Annotatie en samenstelling) - *Hélène Swarth - Brieven aan Pol de Mont.* Gent, 1964.
ALEIDA NIJLAND (Samensteller) - *Bloemlezing uit Guido Gezelle's gedichten.* Amsterdam, 1904. p. 38-40.
E. D'OLIVEIRA JR. - *De Mannen van '80 aan het woord*. Amsterdam, z.j. p. 45/46.
ANNIE ROMEIN-VERSCHOOR - *Vrouwenspiegel. De nederlandse romanschrijfster na 1880*. Nijmegen, 1977. p. 35-39.
ANNIE SALOMONS - *Herinneringen aan schrijvers die ik persoonlijk heb gekend*. Den Haag, 1968. p. 10-13.
GARMT STUIVELING - *Een eeuw Nederlandse letteren*. Amsterdam, 1971. p. 137-145.
ALBERT VERWEY - *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst.* Amsterdam z.j. p. 13/14/77.

Marco Entrop
'Een werkman in een heerenpakje'
Aug. P. van Groeningen en De Nieuwe Gids

De juli-aflevering 1894 van De Nieuwe Gids opende met een redactioneel in memoriam: August P. van Groeningen was gestorven. Het was voor het eerst dat er een herdenkingsartikel aan een medewerker werd gewijd. Tot de vaste kring van letterkundigen die De Nieuwe Gids bevolkten, heeft Van Groeningen evenwel nooit behoord. In menig opzicht is hij altijd een buitenstaander gebleven. Niet alleen was zijn aandeel aan het tijdschrift uiterst gering - Van Groeningen publiceerde in het blad slechts twee verhalen en enkele fragmenten uit zijn roman *Martha de Bruin* - ook wat zijn afkomst betreft stond hij buiten het gezelschap dat zich rond De Nieuwe Gids had gevormd.

In tegenstelling tot de meeste andere Tachtigers was Van Groeningen niet uit een degelijk milieu afkomstig. Als August Pieter Barendrecht, zoon van Wilhelmina Adriana Barendrecht en een onbekende vader, werd hij op 14 februari 1866 in de bedelaarskolonie Ommerschans bij Ommen geboren. De jonge Van Groeningen - de achternaam kreeg hij van zijn stiefvader - groeide op in de armere buurten van Rotterdam. Het gezin leefde in voortdurende armoede temidden van de arbeidersbevolking. Deze achtergrond zou Van Groeningens literaire en journalistieke werkzaamheid in sterke mate bepalen. Al in zijn eerste publikatie, 'Eene straat en eene gang', is de thematiek van zijn latere werk aanwezig. Hierin schetst Van Groeningen de kommervolle omstandigheden waarin hij zijn jeugd had doorgebracht. Het verhaal verscheen in het Zondagsblad, hoofdzakelijk gewijd aan de belangen der gemeente Rotterdam van 11 en 18 juni 1887. De inmiddels meerderjarig geworden Van Groeningen had zich opgewerkt tot onderwijzer aan een armenschool aan de Rotterdamse Boezemkade en was begonnen te schrijven.

In de jaren 1887 tot 1889 ontplooide Van Groeningen een opmerkelijk grote literaire activiteit. In die jaren vonden de novellen hun vorm, die één jaar na zijn dood zouden worden gebundeld en uitgegeven onder de titel *Een nest menschen*. In deze novellen - het zijn eigenlijk meer schetsen - geeft Van Groeningen een veelal schrijnend en realistisch beeld van het armoeleven van arbeiders en van de misstanden die hij in zijn eigen omgeving waarnam. De thematiek van het werk verraadt niet alleen zijn afkomst, maar ook zijn streven: Van Groeningen schreef uit een sociale bewogenheid. 'Mij drijft (...) de begeerte, het publiek in kennis te stellen met hetgeen het volk, bewust en onbewust, lijdt; (...). Dát heb ik me tot levenstaak gekozen, van m'n jeugd af: vandaar, dat de stof van al m'n novellen aan het volk ontleend is', schreef hij op 28 augustus 1888 aan Willem Kloos. Het was zijn beginselverklaring. Van Groeningen had het letterkundige forum van zijn generatie bereikt.

Het contact met Kloos kwam tot stand via Frans Netscher, rond 1885 dé propagandist van het naturalisme in Nederland. Eind 1887, mogelijk iets later, vond er een eerste ontmoeting plaats met Netscher, bij welke gelegenheid Van Groeningen een paar verhalen achterliet. Netscher, die relaties onderhield met De Nieuwe Gids, zond het werk door naar Kloos.

In een van zijn eerste brieven aan Van Groeningen gaf Kloos direct hoog op van diens vermogen het volksleven zo realistisch weer te geven. 'Het komt mij voor,' schreef hij de Rotterdamse volksonderwijzer op 13 juli 1888, 'dat gij een zeer oorspronkelijk talent bezit, een talent dat bestaat in het kunnen weergeven van de woorden en gedragingen van het volk uit de achterbuurt. Ik kan wel is waar niet beslissen, of gij daarin geheel en al waar zijt, d.i. overeenkomende met uwe

Rotterdamsche werkelijkheid, maar dat gij ons leven geeft, een stuk organisch leven, alleen om en in zichzelf bestaand, dat gevoel ik zeer sterk. En dat is alles wat een kunstenaar behoeft te doen.' Voorwaar geen slechte ontvangst. De waarderende woorden kregen echter een minder lovend vervolg. Zo meende Kloos de schrijver te moeten waarschuwen tegen het sentimentele karakter van sommige stukken en tegen het overvloedig gebruik van volksuitdrukkingen. En dat was nog niet alles. De spelling was 'ongenietbaar' en het becommentariërend optreden van de verteller verstoorde de gang van het verhaal te veel. Het was kritiek die er niet om loog. Maar Van Groeningen morde niet en schikte zich lijdzaam in het oordeel van zijn criticus.

Aug. P. van Groeningen.

Hoewel Kloos in dezelfde brief te kennen had gegeven meer te zien in een integrale uitgave van de novellen dan in een publikatie in zijn tijdschrift, verzocht hij Van Groeningen weldra om een bijdrage voor de volgende aflevering van De Nieuwe Gids. Aan dat verzoek voldeed Van Groeningen onmiddellijk. Uit het werk dat hij Kloos toezond, koos deze ten slotte voor 'Kindervreugd' en 'Op de bewaarschool', zij het niet zonder moeite. 'Zij zijn niet zoo sterk als uw beste anderen, eenigszins moê, maar zij kunnen toch zeer goed gedrukt worden', verklaarde Kloos zijn keuze in een brief aan Van Groeningen, d.d. 22 juli 1888. De maand daarop verschenen de novellen in De Nieuwe Gids, beide onder het pseudoniem Willem van Oevere. En daar bleef het voorlopig bij. De correspondentie met Kloos die op deze publikaties volgde, handelde in hoofdzaak over het uitgeven van de schetsen. De moeite die Van Groeningen zich getroostte met het zoeken naar een uitgever, bleek, ondanks de hulp en de voorspraak van Kloos, tevergeefs. Bij zijn leven zou het boek niet meer verschijnen.

Bleven zijn verhalen al onuitgegeven, ook andere teleurstellingen bleven Van Groeningen niet bespaard. In 1839 volgden de gebeurtenissen elkaar snel op. Begin dat jaar wordt Van Groeningen medewerker van het Radicaal Weekblad, het orgaan van de Volkspartij in Nederland, dat onder redactie stond van de Amsterdamse socialist Joan A. Nieuwenhuis. Op uitnodiging van Nieuwenhuis start Van Groeningen de rubriek 'Uit Rotterdam', waarin hij, opnieuw verscholen achter het pseudoniem Van Oevere, vlammende commentaren schrijft over uiteenlopende actuele onderwerpen. In stijl en teneur vertonen deze artikelen een duidelijke verwantschap met de *Ideeën* van Multatuli, voor wie Van Groeningen grote bewondering had.

Lang heeft Van Groeningens medewerking aan het Radicaal Weekblad niet geduurd. Toen zijn pseudoniem werd onthuld en er een verschil van mening ontstond over het uit te keren honorarium, kwam Van Groeningen in conflict met Nieuwenhuis. Hoewel hij in de loop van 1889 nog enkele stukken in het Radicaal Weekblad publiceerde, bleek de verhouding met Nieuwenhuis voorgoed verstoord. Gedesillusioneerd trok Van Groeningen zich in de zomer van dat jaar terug.

Inmiddels was het briefcontact met Kloos, na een stilte van ruim een half jaar, op 25 mei 1889 weer hersteld. Kloos vroeg de schrijver opnieuw een novellistische bijdrage te leveren. Van Groeningen had op dat moment grootse plannen. Een novelle kon hij niet aandragen, maar wel een gedeelte van een roman. Sinds enige tijd werkte Van Groeningen aan *Martha de Bruin*, een boek dat het eerste deel moest gaan vormen van *Van alle tijden*, een romancyclus in de geest van Zola en De Balzac, die, naar wat hij daarover later schreef in het dagblad De Amsterdammer van 11 maart 1890 '(...) de verklanking en verbeelding der menschengeschiedenis in het ruim der eeuwen' moest worden. Een waarlijk ambitieuze onderneming voor een jong auteur, vooral wanneer men bedenkt dat Van Groeningen maar liefst tien delen wilde uitbrengen. In twee opeenvolgende afleveringen van De Nieuwe Gids - in de nummers van juni en augustus 1889 - werden fragmenten van *Martha de Bruin* voorgepubliceerd. Het tweede fragment, 'Op den naaiwinkel', verscheen, voor het eerst, onder Van Groeningens eigen naam.

De publikaties kwamen ook ditmaal niet probleemloos tot stand. Kloos stelde voor een aantal scènes te verwijderen, omdat, zo berichtte hij Van Groeningen op 5 juni 1889, er sprake was van een nieuw motief in het werk, dat het verloop van de opeenvolgende paragrafen onderbrak. Bovendien, vervolgde hij '(...) vind ik het literair niet goed, omdat het geenerlei realiteit en ook niet een fraaie fantasie geeft.'

Van Groeningen toonde zich zelfbewuster dan voorheen en reageerde duidelijk geprikkeld op het feit dat Kloos coupures in zijn tekst wilde aanbrengen. Omdat het een voorpublikatie betrof, kon Van Groeningen de schrappingen nog wel billijken, antwoordde hij Kloos op 11 juli. 'Voor een afzonderlijke uitgave schrap ik evenwel geen letter, deze mijn trots stel ik tegenover de fatsoenstrots van Publiek -'

Die uitgave liet overigens nog even op zich wachten. Nadat Van Groeningen het manuscript aan diverse uitgevers tevergeefs had aangeboden, kon hij op 6 augustus 1889 aan Kloos melden dat het bij de Amsterdamse uitgeverij Rössing was ondergebracht, alwaar het boek eind december van hetzelfde jaar van de pers kwam.

Nog voordat de roman goed en wel was verschenen, beschouwde Van Groeningen zelf het werk als min of meer mislukt. 'M'n god, het is zulk prulwerk,' bekende hij Kloos op 7 december. '*Ik* kan de goede bedoelingen wel hooren, maar zullen anderen het kunnen. Het maakt op me een droevigen indruk, net of ik iemand ben die meê wil doen en niet kan. Als ik geld had kocht ik de oplaag ter vernietiging óp. Een centsprent, meer is het niet, en toch het beste wat ik geven kon, eigenlijk nog méér. Een nar-righeid uitgegeven voor ernst, het stamelen van een eenjarig kind, een

naren droom van een lijder aan grootheidswaanzin.' - Was het een uiting van onderdanigheid of vond Van Groeningen werkelijk dat hij beneden de maat van zijn kunnen was gebleven? De meeste critici konden in elk geval weinig waardering opbrengen voor *Martha de Bruin*.

In de 'Kroniek' in Nederland (1890) I - zeker niet de meest ongunstige kritiek - oordeelde Martinus van Loghem dat Van Groeningen over een schrijftalent beschikte, '(...) dat zeker waardiger onderwerpen kon behandelen, dan al de moreele en physieke viesheden waarin het zich nu vermeid heeft.' Van Loghem doelde klaarblijkelijk op de - tamelijk omzichtig beschreven - passage in het zesde hoofdstuk van de roman, waarin de titelheldin masturbeert, iets waaraan men zich enkele jaren eerder bij Van Deijssels *Een liefde* ook al had gestoord.

Een scherpere pen voerde de recensent Wolfgang in het weekblad De Nederlandsche Spectator van 22 februari 1890. Hij wees de roman niet zozeer op inhoudelijke als wel op stilistische gronden af. Zijn voornaamste bezwaar betrof Van Groeningens schrijfstijl. *Martha de Bruin* was volgens hem een onleesbaar boek, dat beter ongedrukt had kunnen blijven.

In de februari-aflevering 1890 van De Nieuwe Gids verscheen een bespreking van de roman door Willem Kloos. De kritiek was, met die in Nederland en De Nederlandsche Spectator, de eerste die Van Groeningen onder ogen kreeg en van deze drie voor hem zonder meer de belangrijkste. Kloos stelde zich tegenover het boek nogal gereserveerd op. Hij prees Van Groeningens plastische vermogen het volksleven uit te beelden 'zóó als het is', maar vond de innerlijke beschrijvingen van de personages niet al te zeer realistisch, ja zelfs ongeloofwaardig. 'Het portretteeren van vrouwen van het hoofd tot de voeten is iets, waar tegenwoordig een realist, die zijn vak wil kennen, minstens eenmaal in zijn leven een boekdeel mee vult. En dat heeft nu ook van Groeningen met veel talent gedaan. Maar ik houd het altijd een beetje met de ongeloovigen en voel mij soms geneigd om te vragen:"hoe weet gij dat?"'

Van Groeningen (rechts zittend) met zijn schoolklas.

De roman was Kloos duidelijk tegengevallen, al schreef hij dat niet met zoveel woorden. In een brief van 10 maart kwam Kloos nog even op de recensie terug. 'Het was voor mij een moeielijke zaak. Uw boek is heel goed, en veel menschen hier zijn er, die het bewonderen, maar ik was teleurgesteld. Ik had tot dusverre iets anders van u gelezen, dan die aanschouwelijke, epische tafereelen, en nu kwaamt gij in eens weer met die eeuwige analyse. Ik vond dat gij zoo'n gezonde, bloed-rijke uitzondering op de anderen maakte en nu gingt gij in eens net doen als die anderen.'

Van Groeningen reageerde op de kritiek in De Nieuwe Gids met een ingezonden stuk in De Amsterdammer, dat daags na Kloos' brief werd geplaatst. Met deze 'Anti-kritiek, zelf-kritiek en nog iets' wilde hij zich publiekelijk rechtvaardigen voor zijn roman en daarmee voor zijn schrijverschap. In het artikel verklaarde Van Groeningen nadrukkelijk aan geen enkele richting gebonden te willen zijn: 'Voorop zet ik, me bewust te zijn, een naturalistische ketterij te moeten neerschrijven. Maar ik kan me aan geen enkel dogma houden. Of mijn werk al of niet naturalistisch, al

of niet realistisch is, kan me geen steek schelen. In de kunst doet men nu eenmaal wat men wil. Dus. Voor zoover men van een kunstenaar kan zeggen dat hij zijn stof kan kiezen, zelf bewust, is dat bij mij het geval, omdat ik niet kan, en niet wil werken als 'k wat-men-noemt zenuwachtig ben. Mijn streven is: over de stof te heerschen - en ik weet dat me dat gelukken zal. De nevrose zal mijn muse niet zijn.'

Op 12 maart antwoordde Van Groeningen zijn criticus ook nog persoonlijk, en nu ongemeen fel. In uw tijdschrift had ik geen bespreking verwacht, óf een eerlijk-afbrekende, riposteerde Van Groeningen. ‘In geen geval een water-en-melk-kritiek. Zóó scheept men bedelaars af. -’

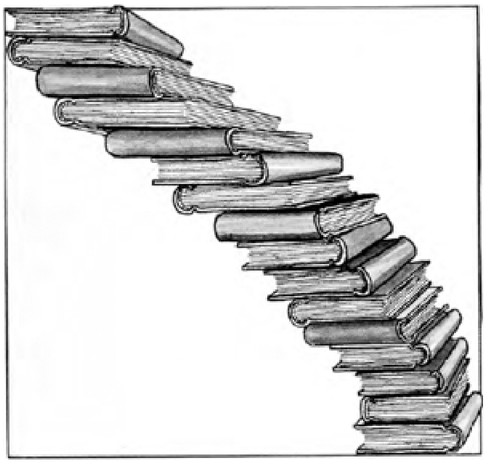
Het antwoord van Kloos liet ditmaal niet lang op zich wachten. Reeds de volgende dag volgde een uitvoerig schrijven aan Van Groeningen, waarin Kloos rustig, en zelfs met enig begrip voor de gekwetste auteur, op diens grieven inging. De toon van de brief was koel, een tikje hautain doch beleefd, maar aan het slot haalde hij dan toch nog venijnig uit, een uithaal die zonder meer grof is te noemen, temeer omdat Kloos geweten moet hebben dat hij daarmee Van Groeningen genadeloos in de ziel zou treffen: ‘Ja, mijnheer van Groeningen, een groot deel der maatschappij is u onbekend gebleven. En evenals uw Henri de Graaf [de manlijke hoofdpersoon in *Martha de Bruin*, ME] geen grein heeft van den gentleman, dien hij moet voorstellen, maar een werkman in een heerenpakje, die tevens pedant blagueert met een beetje schoolkennis, evenmin kunt gij de sentimenten en de beweegredenen van De Nieuwe Gids begrijpen. En nu ben ik benieuwd naar wat gij antwoorden zult.’ Maar Van Groeningen antwoordde niet meer. De uithaal van Kloos bleek vernietigend. Tot publiceren is Van Groeningen niet meer gekomen. In portefeuille bleven enkele fragmenten van *Henri de Graaff* dat het tweede deel had moeten worden van *Van alle tijden*, een half afgemaakte vertaling van de *Imitatio Christi* en een opzet van *Jeanne d'Arc*, een drama-in-vijf-bedrijven. Veel tijd om zijn werk af te ronden, heeft hij niet meer gehad. Gesloopt door de tering, een ziekte die hem al geruime tijd ontkrachtte, stierf Van Groeningen op 12 februari 1894, nog geen 28 jaar oud.

In het in memoriam dat enkele maanden na zijn dood verscheen, werd de affaire met Kloos wijselijk verzwegen. Met het nodige pathos herdacht men slechts de schrijver, zijn geestelijk en stoffelijk lijden, zijn schamele afkomst. Voor De Nieuwe Gids was en bleef Van Groeningen de beschrijver van het armoedige leven van de volksklasse, zoals Kloos hem altijd had willen zien.

Geraadpleegde literatuur

Groeningen, Aug. P. van, *Volledig werk*. [Tekstverzorging en commentaar: Eep Francken.] Amsterdam: Van Oorschot 1978.

Huygens, G.W., ‘August P. van Groeningen. Stad Ommen 14 februari 1866 - Rotterdam 12 februari 1894’. Nieuwe Rotterdamse Courant, zaterdag 12 februari 1966. Wekelijks bijvoegsel, p. 2.


Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Bernt Lüger
Prins, Netscher en Strindberg

De forse duw waarmee Lodewijk van Deyssel in april 1886 de een jaar daarvoor door hem nog bewonderde Frans Netscher - het ei dat Zola achter de Hollandse duinen was komen leggen - uit het nest van De Nieuwe Gids kieperde[1], heeft de belangstellig voor het slachtoffer weinig goed gedaan. Honderd jaar na zijn geboorte in 1864 werd hij door G.W. Huygens in de NRC herdacht.[2] Hij bleek ook na die excommunicatie een werkzaam publicitair leven geleid te hebben, maar de 'loser' had zelden meer aandacht van de literatuurhistorie gehad. Pas onlangs is zijn strijd voor de overwinning van het naturalisme een zorgvuldige zij het beknopte analyse ten deel gevallen in de afscheidsbundel-Blok.[3]

In dit opstel gaat het mij minder om zijn systeem van opvattingen dan wel om de reconstructie van de activiteiten die hij in de jaren die nu zo'n eeuw achter ons liggen, ontplooide in eendrachtige samenwerking of wel rivaliteit met zijn vier jaar oudere vriend Arij Prins. Per slot van rekening heeft die samenwerking geresulteerd in hun ontdekking van werk en persoon van August Strindberg, in Europa een omstreden maar veel besproken schrijver, in Nederland toentertijd een geheel onbekende.

Misschien overdrijf ik wel met als een ongunstig bijeffect van de 'karaktermoord' op Netscher en diens verdwijnen uit de letterkundige voorhoede te beschouwen een zekere vorm van isolement waarin De Nieuwe Gids zou komen te verkeren. Netschers vriend Couperus en die andere Hagenaar Emants zouden de Gids boven De Nieuwe Gids gaan prefereren, terwijl Prins, als criticus verder zwijgend, pas in 1887 als prozaïst in De Nieuwe Gids[4] debuteerde, waarna hij een gewaardeerd medewerker bleef. Ik vermoed dat een sterkere Haagse inbreng zeker op kritisch gebied De Nieuwe Gids een wat internationaler basis had kunnen geven, ook al moet ik erkennen dat de samenwerking tussen Netscher en Prins al snel tot een einde komt als de laatste een geheel andere wereld dan de beperkte van het naturalisme ontdekt.

Van Deyssel mocht dan ons land hoog hebben willen opstoten in de vaart der volken, die volken hebben daar over het algemeen weinig weet van gehad. En van het vele dat in al die volken omging is weer heel wat aan De Nieuwe Gids voorbijgegaan. Frans Erens volgde de Franse literatuur nog wel het beste en ook Willem Witsen hield, getuige zijn boekerij aanwezig in het befaamde Witsen-huis, de Franse letteren goed bij. Maar Willem Kloos zou pas in 1891 schrijven over 'De Nieuwste Fransche letteren' en daar dan een nogal eenzijdig en vertekend beeld van geven.[5]

Maar amper een jaar voor de verschijning van De Nieuwe Gids had alles er heel anders uitgezien. Arij Prins heeft dec. 1884 aan Van Deyssel zijn plan bekend gemaakt een serie artikelen over de naturalisten te schrijven, hetgeen Van Deyssel toejuicht.[6] Inderdaad publiceert Prins tussen 1 febr. '85 en 28 febr. '86 in De Amsterdammer achtereenvolgens artikelen over 'De jonge naturalisten', Zola's 'Germinal', 'Lemonnier', 'Bourget', 'Jules de Goncourt', 'Maupassant', 'Balzac' en 'Robert Caze'. Als Prins bij Van Deyssel informeert naar de stand van de naturalistische beweging in Amsterdam, krijgt hij van deze ten antwoord (30 jan. '85) dat deze eenvoudig niet bestaat.[7] Van Deyssel heeft in dit opzicht zijn hoop op Den Haag gevestigd. En als Prins vraagt of Van Deyssel niet een bespreking aan *Germinal* wil wijden, laat Van Deyssel (11 mrt. '85) de eer graag aan hem.[8]

Tussen Prins en de jonge Frans Netscher is in oktober '84 een drukke correspondentie aangevangen. In het begin zijn ze nog formele Haagse jongeheren, maar al spoedig wordt de toon amicaal.

Slechts een handvol van de bewaard gebleven brieven en briefkaarten tussen beiden gewisseld, zijn in G.H.'s-Gravesande's *Geschiedenis van De Nieuwe Gids* terechtgekomen. Deze getuigde ervan:

> Zij geven een kijk op hun belangstelling voor de buitenlandsche, voornamelijk naturalistische, letterkunde en later op hun verhouding tot de Nieuwe Gids.[9.]

Opnieuw 's-Gravesande, nu over hun ontmoeting:

> Ze hadden elkaar gevonden in Haagsche café's, voornamelijk in Lincke, een café, dat in het begin van de Veenestraat lag en waar schilders en schrijvers 's zaterdagavonds bijeen kwamen. Prins woonde aanvankelijk in Scheveningen en Voorburg en later te Schiedam.[10.]

J.J. van Santen Kolff[11.], even oud als Emants, bovendien familielid van Netscher, hoorde ook tot de vaste kern van bezoekers. ‘Kolff’ correspondeerde met niemand minder dan Zola; diens brieven gingen in de vriendenkring eerbiedig van hand tot hand. Misschien heeft zijn voorbeeld Netscher en Prins geïnspireerd tot het zoeken van rechtstreeks contact met bewonderde kunstenaars. Op die manier zou Van Santen Kolff een destijds vermaarde collectie autografen bijeenbrengen, die later helaas is zoekgeraakt. En misschien was Zola met zijn *Les Soirées de Médan* (1880) opnieuw een voorbeeld voor Prins toen hij in dec. '84 het plan opperde om samen met Netscher en anderen een bundel naturalistische novellen uit te geven. Het kwam er echter nooit van, Prins en Netscher zouden hun novellen afzonderlijk bundelen. Maar zover was het toen nog niet. Beiden stuurden in naar De Gids en van beiden werden de inzendingen geretourneerd. De Gids zou voortaan hùn Gids niet meer zijn.[12.]

In 1885 benaderen beiden tal van bekende buitenlanders. De techniek is simpel maar doeltreffend: eerst een recensie van enig werk, vervolgens een liefst vertaalde versie aan de gerecenseerde toezenden, dan diens dankwoord afwachten, bij voorkeur gecombineerd met nieuw werk dat dan weer gerecenseerd kan worden, waarna enz. Bij dit procédé is het van het grootste belang van alle nieuwtjes en van de adressen op de hoogte te zijn. Netscher is voornemens zich te abonneren op La jeune Belgique, het tijdschrift der Belgische naturalisten, verder zal hij zich de Revue contemporaine[13.] en de Revue des Deux Mondes aanschaffen. Via Félix Fénéon, redacteur van La Revue indépendante zal hij aan dat tijdschrift een artikel over ‘Le Naturalisme en Hollande’ trachten te slijten.

Op dezelfde wijze is Prins in contact getreden met Robert Caze, die op zijn beurt Prins weer inlichtingen verstrekt over Huijsmans.[15.] Het Letterkundig Museum bewaart ook een aantal brieven van Caze aan Prins, waaronder die van 20 juni '85, die een fraai geschreven zelfportret bevat.

Hun aandacht gaat echter niet uitsluitend naar Franse schrijvers uit, maar eveneens naar Russen en Engelsen, zoals George Moore, met wie Netscher in contact wil treden teneinde in overleg met hem *A Mummer's Wife* vertaald te krijgen.[16.]

Werden die schrijvers ook wel door anderen gelezen en gewaardeerd, wat Strindberg betreft hebben zij niet alleen de primeur maar ook het monopolie gehad. Het trof goed dat hij destijds in Frankrijk woonde en dat de Franse pers na het gewonnen godslasteringsproces najaar '84 en de kort tevoren verschenen Franse vertaling van de eerste bundel huwelijksverhalen (*Giftas*) veel over hem schreef.

Dat hele proces en de nasleep was elders een cause célèbre en het gesprek van de dag; in Nederland was de affaire onopgemerkt voorbijgegaan.

Wie de eer van de ontdekking gegund moet worden, is niet goed na te gaan. In ieder geval is Prins in het bezit geraakt van een exemplaar van Auguste Strindberg, *Études sociales - Les Mariés. 12 caractères conjugaux.* Traduit du Suédois. In 1885 te Lausanne bij Benda verschenen.[17.]

Op 10 juli '85 belooft hij het Netscher te sturen. Dat er brood in het onderwerp zit blijkt al spoedig want het Journal des Débats brengt op 18 juli een studie van André Mori over *Les Mariés*, waarover het oordeel van de Revue Contemporaine[18.] echter

niet gunstig is: 'Un peu superficielle. Insuffisante à réflèter la physionomie littéraire de l'auteur suédois.' Inmiddels heeft Prins ook Robert Caze op Strindberg geattendeerd, want deze antwoordt eind juli[19.]:

Arij Prins omstreeks 1882.

Frans Netscher (1864-1923)

August Strindberg in 1891.

> Mon Cher Prins,
> Avez vous l'adresse d'Auguste Strindberg l'auteur de *Mariés?* Si oui, envoyez la moi *par retour du courrier*. Je veux faire un article quelque part, au *XIXe Siècle* ou au *Voltaire* sur ce livre exquis.
> Ah! voila un véritable psychologue, ce Strindberg! Je vais dire partout son éloge, je vais prêcher *ces bonnes nouvelles*. Il faut saluer bien haut un pareil talent. L'adresse, l'adresse, si vous l'avez. Je veux écrire à cet extraordinaire conteur, lui demander des détails sur sa vie, essayer de le populairiser dans notre public qui n'a actuellement pour se gargariser l'intellect que les livres des Ohnet ou des Claretie.
> Merci de m'avoir signalé les Mariés et écrivez bien vite à Votre Dévoué Robert Caze.

Mocht het nog nodig zijn geweest, dan had deze brief Prins wel op dezelfde gedachte gebracht, maar helaas, hij beschikt op dat moment zelf niet over het begeerde adres. Maar zie, een brief van Netscher brengt onmiddellijk uitkomst[20.]:

> Ik heb het adres van *Aug. Strindberg* gekregen en zal mij met hem in verbinding stellen om eenige inlichtingen over zijn werk en over den toestand der Zweedsche letterkunde. (30 juli, 1885)

Per kerende post reageert Prins, voor Caze, maar niet minder uit eigenbelang[21.]:

> Amice, Deel mij svp omgaand het adres van Strindberg mede. R. Caze vraagt er mij om.

Inmiddels ervan verwittigd dat Strindberg Netscher geantwoord heeft - de bewaard gebleven correspondentie is blijkbaar niet compleet - dringt Prins op 12 aug. vanuit zijn vakantieverblijf te Delden aan met: 'Wat heeft Strindberg je geschreven?' Vanuit Den Haag antwoordt Netscher op 13 aug.[22.]:

> Het *Weekblad* durft mijne studie over *Strindberg* niet te plaatsen; zij was hem re *kras*. De heer *van Loghem* schreef mij: 'De zaak is, franchement, dat wij het voor onze lezers, een gemengd publiek, wat kras vinden. Zij zijn nog niet rijp voor een evangelie in zoo ronde woorden.'
> Onschuldige lezers! Maar de *Portefeuille* heeft mijne studie dadelijk aangenomen; de lezers van dit blad zijn zeker niet zoo fatsoenlijk als die van het *Weekblad*!
> Strindberg stuurde mij een antwoord op mijn brief, hoogst voorkomend en beleefd. Hij is in 1849 geboren, schreef reeds verscheiden boeken en veroorzaakte veel opschudding in Zweden.
> Zijn *Les Mariés* zijn vervolgd, maar tenslotte vrijgesproken. Verdere bizonderheden kunt gij in mijn opstel vinden, dat ik u hoop te zenden; houd mij daarom op de hoogte van uw adres.

Het is duidelijk dat in deze strijd tussen de rivaliserende vrienden Netscher steeds een stap vóór blijft: hij is beter geïnformeerd en ligt ook vóór in de correspondentie met Strindberg.

En dan, zijn studie is al af, ja, zelfs al geweigerd! Zij het vervolgens aangenomen. Op 15 aug. schrijft Prins opnieuw vanuit Delden[23.]:

> Gelukkig heb ik *Les Mariés* van Strindberg medegenomen, waarover ik nu een studie maak. Ik heb S. geschreven uit Arnhem, doch nog niets van hem gehoord. Gij zoudt mij derhalven groot genoegen doen met mij *omgaand* (de studie moet Maandagochtend worden verzonden) de navolgende inlichtingen te geven.
> 1. Heeft hij *Les Mariés* in het fransch geschreven of is het werk vertaald.
>
> 2. Welke zijn de titels van zijn andere werken.
> 3. Wat doet hij.
> Bij voorbaat dank.
> Indien ge liever de mededeelingen over S. niet geeft, daar Gij ze zelf gebruikt, meldt 't me dan maar ronduit. - Ik vraag ze je wijl de lezers van het N.v.d.D. dergelijke mededeelingen gaarne lezen, en Strindberg's brief aan mij zeker in het een of ander hotel in Gelderland ligt.

Met het roerend-naïeve post-scriptum lijkt Prins te willen zeggen dat het slechts een kwestie van tijd is of hij zelf zal ook volledig geïnformeerd zijn, zou het dan niet kleinzielig zijn hem de gegevens te willen onthouden?

Nee, zo kleinzielig is Netscher niet; hij kan het zich permitteren want zijn studie is immers al ter perse. Vandaar dat hij op 15 aug. kan antwoorden[24.]:

> Ofschoon zeer weinig tijd hebbende, haast ik mij u te antwoorden daar ik u met mijn inlichtingen mogelijk van dienst kan wezen.
> *Strindberg* schrijft in het Zweedsch en *Les Mariés* is dus vertaald; verdere inlichtingen vindt gij op het nevengaande uitknipsel; maak er gerust gebruik van.

De gegevens zijn blijkbaar nog net op tijd aangekomen en in Prins' opstel verwerkt. Op 18 aug. kan hij dan ook per briefkaart laten weten[25.]:

> Uw briefkaart ontvang ik zooeven. Mijn artikel i.h. N.v.d.D. is verzonden.
> De Veer wenscht het Zondag a.s. te plaatsen.

Of nu de kopij toch te laat arriveerde of dat De Veer geen kans zag het de eerstkomende zondag te plaatsen, feit is dat het stuk pas op 30 aug. op de voorpagina van het Zondagsblad van Het Nieuws van den Dag prijkt. Maar al was het de week daarvóór geplaatst, dan nog was Netscher hem één dag voorgebleven want diens studie in De Portefeuille verscheen al op 22 aug. Al zijn nu beide artikelen geplaatst - dat van Netscher heel wat uitgebreider en dieper gravend dan dat van Prins - nog altijd heeft Prins de informatie uit de tweede hand.

Vandaar dat hij 3 sept. aan Netscher om een afschrift van Strindbergs briefje vraagt.[23.] Inmiddels heeft Netscher zijn artikel naar Strindberg gestuurd, die hem ervoor bedankt. Netscher laat dan (22 sept.) aan Prins weten[25.]:

> Ik ontving wederom een aardigen brief van *Strindberg*, waarin hij mij schreef, dat hij mijn artikel had kunnen ontcijferen en ik het Zweedsch best zou kunnen vatten. Tegelijkertijd gaf hij mij machtiging al zijne werken van zijne uitgevers te Stockholm te laten komen. Vind ik er

iets belangrijks bij dan zal ik het doen vertalen.

In een ongedateerde brief heeft Prins ondertussen zich opnieuw tot zijn vriend gewend[26.]:

> Waarheen moet ik mijn artikel over *Les Mariés* voor Strindberg adresseren? Ik zal hem ook om een introductiebrief voor Rudiger vragen.
>
> De Veer schrijft mij als volgt.
> Ik zou vooreerst maar naar het buitenland gaan zonder boeken en zonder zorg.
> Daarna heb ik misschien weer ruimte en kunnen wij zien.
> Hij zet mij waarlijk op een beleefde wijze uit het N.v.d.D.! -
> Ik schrijf heden aan den Heer de Beer, om mij als medewerker van de *Portefeuille* optegeven.

Onduidelijk blijft of er ook andere moeilijkheden tussen Prins en Taco de Beer[27.] waren gerezen of dat slechts de goedkeurende verwijzing naar het darwinisme voor de lezers van het Zondagsblad te veel waren geweest. Men bedenke dat ook Van Loghem geschonkt op het stuk van Netscher had gereageerd. In ieder geval leek *De Portefeuille* een wat liberaler beleid te voeren. Eindelijk komt dan de langverwachte brief van Strindberg, gericht aan Monsieur Arij Prins, Voorburg:

> Je suis vraiment faché de ne pouvoir accuser reception ni de votre lettre d'Août ni du numéro du journal indiqué. Je me trouve donc dans la fâcheuse necessité d'être mis dans l'impossibilité de vous introduire chez M. Rüdiger. D'autant moins que ce monsieur n'est pas de nos opinions sur la nouvelle littérature. Il a au contraire confessé son admiration pour un des miens ouvrages d'une date antérieure ‘Svenska Öden’ et je redoute que son étude ne sera pas des sympathiques. En ce qui concerne Röda Rummet ce roman n'est pas encore traduit ni en Allemand ni en Français.
>
> Je regrette infiniment de ne pouvoir vous être utile pour le moment vu les circonstances precitées.
> Toutefois, agréez monsieur l'assurance de mes sentiments les plus distingués et veuillez présenter mes compliments à M. Netscher.
> August Strindberg.
> Grez p. Nemours le 30 Septembre 1885

Prins heeft de brief steeds bewaard. Thans berust hij als enige autograaf van Strindberg in het Letterkundig Museum.[28.] De beide brieven aan Netscher gericht zijn waarschijnlijk hetzelfde lot ten deel gevallen als zijn overige manuscripten: de vuurdood in een Santpoorts tuintje.[29.]

De introductie die Prins vroeg bij Rudiger betrof in feite een entree bij de letterkundige Dr. Otto Rüdiger, toen wonend St. Georg Lübecker Thor 22 te Hamburg en stond ongetwijfeld in verband met het aanstaande vertrek van Prins naar hamburg als agent voor de fabriek van zijn vader.

Aanvankelijk had Strindberg grote verwachtingen van deze Rüdiger. Op 11 sept. '85 had hij zijn uitgever Albert Bonnier te Stockholm gevraagd[30.] hem enkele exemplaren te sturen van de zojuist van de pers gekomen bundel *Utopier*, waarvan er een bestemd was voor Rüdiger, die zich met Strindberg in verbinding gesteld

had op dezelfde wijze als bijna gelijktijdig Netscher en Prins. Maar het artikel dat Rüdiger publiceerde in de *Preussische Jahrbücher* getiteld ‘August Strindberg, ein Schwedischer Sensationsschrifsteller’ moet voor Strindberg een koude douche geweest zijn.[31.] Hier werden immers winstbejag en sensatielust als de voornaamste drijfveren van zijn schrijverschap aangevoerd. Strindberg schreef later aan een nieuwe Zweedse vriend die aangeboden had een weerwoord te schrijven,[32.] dat hij niet had kunnen geloven dat die Rüdiger zo dom kon zijn een schrijverschap geheel aan armoe toe te schrijven; als dat juist was zouden immers proletariërs de beste auteurs zijn! Nee, Rüdiger moest wel een schelm zijn die hem met zijn verzoek om inlichtingen erin had laten lopen.

Misschien verklaart deze slechte ervaring de terughoudendheid die hij in eerste aanleg tegenover Prins toonde.

Het dient betreurd te worden dat Strindberg in die enig bewaard gebleven brief niet ingaat op de verwijzingen naar Darwin in de artikelen van Netscher en Prins. Zelf zag Strindberg zich althans in deze tijd meer als een leerling van Zola en Rousseau. Een Zweedse vertaling van Darwins beroemde studie over de afstamming van de mens zou hij eerst in febr. 1885 - dus na verschijning van *Giftas* I - in Stockholm bestellen,[33.] terwijl hij voor en na laatdunkend zou spreken over de ‘aaptheorie’. Zijn bezwaren tegen het darwinisme hadden zowel betrekking op de vele klakkeloze navolgers en meelopers als op het tekortschieten van de theorie zelf.[34.] Een en ander verhinderde hem niet steeds goed op de hoogte te blijven: de verschillende boekenverzamelingen die hij op zijn reizen opbouwde en ook vaak weer gedwongen was te verkopen, bevatten menige publikatie over Darwin waaronder een biografie en de uitgave van zijn brieven. Ook in Strindbergs eigen weergaven van de ontstaansgeschiedenis van *Giftas* I in *Tsjänstekvinnans son* en *Le Plaidoyer d'un Fou* is wel van anderen maar nergens van Darwin sprake. In de toenmalige Nederlandse verhoudingen was evenwel reeds het noemen van de naam Darwin voldoende gelovigen en conservatieven in de gordijnen te jagen.[35.]

Over de plaats van verzending en de vele vragen naar Strindbergs adres nog het volgende: Strindberg verhuisde tijdens zijn verblijf te Frankrijk en Zwitserland zo veelvuldig dat die vragen bepaald niet overbodig waren. Nu zat hij dan tijdelijk te Grèz par Nemours, de destijds beroemde Zweedse kunstenaarskolonie. Carl Larsson, de ook in ons land door tentoonstellingen en uitgaven van zijn werk bekende schilderen illustrator[36.], hoorde tot de vaste bewoners en was althans in die tijd nog nauw met Strindberg bevriend. Van de kolonie zelf gaf Strindberg een zeer idyllische beschrijving in de bundel *Likt och Olikt*.[37.]

Is met het bovenstaande nu een antwoord gegeven op de vraag wie eigenlijk voor Nederland Strindberg ontdekt heeft, gesteld al dat iemand de vraag zou willen stellen en ook het antwoord zou verlangen? Volgens Prins' biograaf S.P. Uri[38.] was het Netscher, volgens J. de Graaf[39.] was het Prins, volgens mij zijn er onvoldoende gegevens om in deze hypothetische strijdvraag het laatste oordeel uit te spreken.

Interessanter is natuurlijk of het allemaal iets uitgehaald heeft, zeker als men zich herinnert dat Netscher het overige werk wilde leren kennen en indien mogelijk ter vertaling wilde aanbevelen.

Jaren later, op 2 febr. '89 stuurde Prins, inmiddels geslaagd medefirmant van ‘Ebeling und Prins’ en hooggewaardeerd medewerker van De Nieuwe Gids, vanuit Hamburg een pak boeken naar de in Mont-les-Houffalize geïsoleerde Van Deyssel. Onder de boeken bevindt zich ook *Les Mariés.*

Navrant in mijn ogen is de slotpassage uit de begeleidende brief[40.]:

> U weet misschien nog niet dat Netscher zoowat 'verdwenen' is. - De vrinden zeiden mij dat zij nooit meer iets van hem hoorden. - Hij moet ook vrij beroerd hebben gehandeld.

Het heeft iets van de beul vragen naar de conditie van de gehangene. In zijn antwoord gaat de beul niet op de toespeling in.

Twee en een half jaar later herhaalt Prins:[41.]

> Van Netscher in jaren niets gehoord. Het schijnt wel alsof hij litterair dood is. -

Ditmaal antwoordt Van Deyssel wèl, zij het met een algemene karakteristiek van de literaire situatie van het ogenblik.[42.] En heel zakelijk valt daarin ook de naam van Netscher.

Ruim een jaar tevoren was aan de persoon van Netscher enige plaats ingeruimd in een brief die Emants richtte aan zijn vriend Smit Kleine.[43.] De passage aan Netscher gewijd is voor deze weinig vleiend. Emants schildert hem af als grof, ploertig en jaloers: 'Frans is in zijn particuliere leven altijd even grof onhebbelijk geweest als hij in zijn publieke schrijverij teer fijngevoelig wil zijn' en verderop: 'Wat hij zeker bezit en wat tegenwoordig niet iedereen heeft, is energie'.

Hoe dan ook, die energie heeft Strindbergs faam in Nederland niet ten voordeel gestrekt.

De Portefeuille bleef de zojuist ontdekte ster nog even volgen getuige een berichtje in het nummer van 26 sept. 1885:

> Van den Zweedschen schrijver August Strindberg, die verleden jaar om zijn 'Giftas' gevaar liep, wegens minachting van den godsdienst en de goede zeden, veroordeeld te worden, zijn vier nieuwe verhalen verschenen; terwijl binnen kort verschijnen zal: 'Qvarstadsresan'.[44.]

Maar ook dit berichtje zou voorlopig geen vertalers en uitgevers aanmoedigen. Pas in 1890 doet Ph. Wijsman bij Thieme zijn vertaling van *Hemsöborna* (*De eilanders. Een verhaal uit de Scheeren*) verschijnen, twee jaar later vervolgd door de

novelle *Gewetensknaging*, zijnde een incomplete vertaling van *Samvetskval*, waarschijnlijk niet eens naar het Zweeds.[45.] In de openbare mening had de combinatie Strindberg-Netscher geen van beiden voordeel gebracht. De Leeswijzer van 15 april '86 beoordeelde Netschers novellenbundel *Studies naar het naakt model* met te wijzen op het ongerijmde van Netschers verering voor de Scandinaviërs Kielland, Edgren en Ibsen en Netschers niet terugdeinzen voor het vieste en lelijkste:

> De meest hartstochtelijke onder hen, August Strindberg, zelfs, al schroomt hij vaak niet de forschte kleuren te laten vloeien, erkent de rechten der aesthetiek en eerbiedigt ze.'

Maar de wegen van Netscher en De Nieuwe Gids liepen sinds 1886 geheel uit elkaar, anders, maar even ingrijpend verschillend als die van Prins en het naturalisme. Dat de beide opstellen van Prins en Netscher nimmer werden herdrukt is minder verwonderlijk dan het feit dat van de in dit opstel genoemde werken van Strindberg zo weinig ooit in het Nederlands vertaald werd.

Van de beide bundels *Giftas* werd pas in 1968 een tiende gedeelte vertaald onder de titel *Huwelijksverhalen*, terwijl van de beide werken die Strindberg in zijn brief noemt, *Röda rummet* twee maal (nl. in 1917 en 1980) en *Svenska öden och äventyr* in 1918 voor een kein deel vertaald werden. *Kvarstadsresan* en de bundels *Utopier* en *Likt och olikt* hebben het nooit tot een Nederlandse vertaling gebracht. Misschien nu na de tv-serie *Ett Liv*?[14.]

Eindnoten:

1. Zie hiervoor *De briefwisseling tussen Arij Prins en Lodewijk van Deyssel* deel I uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door H.G.M. Prick, (Achter het boek), 's-Gravenhage, 1971. de noten 25 en 150.
2. 'Frans Netscher. Den Haag, 30 april 1864 - Santpoort, 19 november 1923' in NRC 2 mei 1964.
3. M.G. Kemperink, 'Wat wil het naturalisme? Een invulling van het Nederlandse naturalistische concept op basis van poëticale teksten.' in: *Dit is de vreugd die langer duurt*. Een bundel opstellen voor W. Blok, Groningen, 1984.
4. DNG 2e jaargang, afl. 4 (april 1887).
5. Zie L. Vis, 'Verlaine in Nederland', in *La France aux Pays-Bas*, Vianen, 1985, vooral pp. 159/160.
6. G.H.'s-Gravesande, *De geschiedenis van De Nieuwe Gids*. Brieven en documenten bijeengebracht door-, Arnhem, 1955. p. 43.
7. 's-Gravesande, p. 45.
8. 's-Gravesande, p. 46; zie ook Prins-Van Deyssell, n. 117.
9. 's-Gravesande, p. 48.
10. 's-Gravesande, p. 47.
11. Over J.J. van Santen Kolft zie Prins-Van Deyssel I, n. 139.
12. 's-Gravesande, pp. 49/50, zie ook Prins-Van Deyssel I, n. 104.
13. 's-Gravesande, p. 52, vgl. Prins-Van Deyssel I, n. 140.
15. Ongepubliceerde brief d.d. 22 april 1885 (LM); vgl. ook Prins-Van Deyssel I, n. 41.
    Over de verhouding van Prins tot Caze schreven o.a. S.P. Uri, pp. 51/52 en H.G.M. Prick, Prins-Van Deyssell, n. 32 en n. 124.
16. 's-Gravesande, p. 58, en Prins-Van Deyssel I, n. 103. Over Van Deyssels belangstelling voor Moore zie n. 281.
17. Een speurtocht langs Nederlandse openbare bibliotheken - uitgevoerd in 1972 - leverde geen exemplaar van deze uitgave op. De titelbeschrijving werd ontleend aan de *Catalogue général de la Librairie Française depuis 1840*, rédégé par O. Lorenz, Paris, 1887, aldaar met de foutieve toevoeging: 'L'original Suédois a été poursuivi en Suède et condamné.'
18. La Revue Contemporaine 1885, p. 433.

19. Ongepubliceerde en ongedateerde brief (LM), waarsch. d.d. 29 juli 1885. Op 22 juli had Strindberg besloten Luc sur Mer, Calvados te verlaten teneinde over Parijs reizend zijn intrek te nemen in Hôtel Chevillon, Grèz par Nemours, Seine-et-Marne.
Overigens mag het gezien de haast van Caze merkwaardig heten dat hij op 8 sept. van hetzelfde jaar nog steeds geen tijd gevonden had zich aan de studie over Strindberg te zetten, (ongepubl. brief L.M.).
20. Brief LM; gepublic. 's-Gravesande, p. 58.
21. Briefkaart LM; niet bij 's-Gravesande.
22. Brief LM; gepublic. 's-Gravesande pp. 58-60, aldaar echter foutief gedateerd op 12 aug., en gedeeltelijk bij Uri, p. 53.
23. Ongepubliceerde briefkaart L.M.
24. Brief LM; gepublic. 's-Gravesande, p. 60.
25. Brief LM; gepublic. 's-Gravesande pp. 60/61.
23. Ongepubliceerde briefkaart L.M.
25. Brief LM; gepublic. 's-Gravesande pp. 60/61.
26. Ongepubliceerde brief LM; gezien de aanwezigheid van twee lege enveloppes voorzien van poststempels komen de dateringen 9 en 17sept. in aanmerking.
27. Over Taco de Beers begrip voor de moderne literatuur zie Prins-Van Deyssel I, n. 119.
28. Het bestaan van deze brief - waarvan Uri al in 1935 melding maakte - is ook tot dusver onopgemerkt gebleven aan Torsten Eklund, die in opdracht van Strindbergssällskapet de meerdelige uitgave van *August Strindbergs Brev* verzorgt.
29. Over het hier bedoelde autodafé sprak H.G.M. Prick ter gelegenheid van de inwijding van het Letterkundig Museum op 10 mei 1985 in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage.
De tekst verscheen in Juffrouw Ida jrg. 11, afl. 2 (juli 1985).
30. *August Strindbergs Brev* 5, 1885-juli 1886. Utgivna av T. Eklund, Stockholm, 1956. p. 166. Brief aan A. Bonnier, 11 sept. 1885.
31. *August Strindbergs Brev* 5, pp. 251/252. Brief aan Hj. Branting 14 jan. 1886.
32. *August Strindbergs Brev* 5, p. 269. Brief aan G. Steffen, 3 febr. 1886.
33. H. Lindström, *Strindberg och böckerna*, Uppsala, 1977. p. 49.
34. Strindberg had, zo vond hij, Darwins strijd om het bestaan en ‘the survival of the fittest’ overgebracht naar het sociale vlak. Darwins opvattingen waren in zijn ogen al verworden tot dagelijkse gespreksstof, zoals hij stelde in een later geschrapte passage uit het voorwoord tot *Fröken Julie*. (M. Lamm, *August Strindberg*, deel I Stockholm, 1940, pp. 350/351).
35. Juist in 1885 was de derde druk verschenen van Ch. Darwins *De Afstamming van den Mensch en de seksueele teeltkeus* en besproken o.a. in De Portefeuille (6e afl.) en De Leeswijzer (6e afl.).
36. De tentoonstelling ‘Carl Larsson 1853-1919’ werd gehouden in de Zonnehof van 19 okt. 1975 t/m 4 jan. 1976. Een fraai geïllustreerde vertaling van *Huize Zonnegloren* verscheen bij Thomas Rap te Amsterdam, 1975.
37. In: *Samlade Skrifter av August Strindberg*, 17. (ed. J. Landquist), Stockholm, 1922. pp. 229-233.
38. S.P. Uri, *Leven en werken van Arij Prins*. Een bijdrage tot de studie van de beweging van Tachtig, Delft, 1935. p. 53.
39. J. de Graaf, *Le réveil littéraire en Hollande et le naturalisme Français (1880-1900)*, Amsterdam-Paris, 1938, p. 74.
40. Prins-Van Deyssell, p. 117.
41. Ineen brief d.d. 2dec. 1891 (Prins-Van Deyssel I, p. 131).
42. Brief 14 dec. 1891 (Prins-Van Deyssel I, pp. 132-135).
43. M. Emants, *Brieven aan Frits Smit Kleine*. Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door P.H. Dubois, (Achter het boek) 's-Gravenhage, 1962. Brief d.d. 15 juli 1890, pp. 72/73.
44. De vier hier bedoelde verhalen moeten wel de vier aanvankelijk separaat uitgegeven novellen zijn - waaronder ‘Samvetskval’ - die nog in hetzelfde jaar 1885 bij Albert Bonnier verschenen onder de titel *Utopier i verkligheten*.
Overigens spreekt het bericht ten onrechte van ‘minachting van de goede zeden’, aangezien een dergelijke beschuldiging niet in de aanklacht was opgenomen. Na de vrijspraak volgde in december 1884 weliswaar nog een tweede aanklacht, nu inderdaad wegens aantasting der zeden, maar die klacht werd niet eens in behandeling genomen. In ‘Kvarstadsresan’ legde hij zijn belevenissen vast rond het Giftas-proces.
45. Deze vertaling verscheen in Warendorf's Novellen-Bibliotheek VI, Amsterdam z.j. (1892) zonder vermelding van de vertaler. Het slot van de novelle ontbreekt in de vertaling, analoog aan de Duitse vertaling die in de Neue Freie Presse verschenen was. (*August Strindbergs Brev* 5, p. 177).
14. 's-Gravesande, p. 51, vgl. Prins-Van Deyssel I, n. 147.

Michell Boll

Waarom Willem Paap geen Tachtiger was

Daden, geen woorden

Willem Paap speelde bij de totstandkoming van De Nieuwe Gids een beslissende rol, en dit ondanks het feit dat Kloos, Verwey, Van Eeden en Van der Goes, de medeoprichters, geen al te hoge dunk hadden van zijn literaire capaciteiten. Zijn gedichten waren te middelmatig voor publikatie, zijn felle aanvallen op gevestigde reputaties vonden ze verouderd en achterhaald en het verveelde hen dat Paap altijd maar weer met satirische geschriften en parodieën aan kwam zetten. Paap bleek daarentegen onmisbaar als organisator, hij bezat een grote slagvaardigheid in zakelijke transacties. Kordaat als hij was zorgde hij voor een uitgever, stelde het contract voor de redacteuren op, koos de papiersoort, het formaat, het omslag en onderhandelde met de drukker. In 1887, toen geschiedvervalsing nog niet Kloos' tweede natuur was geworden, schetste deze Paap als 'de eigenlijke man, die handelde, de man.'[1.] In later jaren lieten Frank van der Goes en Frans Erens zich in woorden van gelijke strekking uit. Trots stond Paap aan de wieg van het veelbelovende literaire tijdschrift. Hij kon toen nog niet weten dat hij dertien jaar later in *Vincent Haman* met een welhaast nog groter genoegen zou beschrijven hoe het roemruchte periodiek ten onder ging.

De meningsverschillen tussen Paap en de andere redactieleden bestonden in feite al voor het eerste nummer van de persen kwam. In de notulen van de redactievergadering van 13 september 1885 lazen we bijvoorbeeld: 'Bilderdijk en da Costa van Paap komt, na een langdurige discussie, niet in stemming. De heer Paap trekt het stuk terug en zegt het te zullen wijzigen.' En op 21 september 1885: 'Naturalistische schets van Paap gelezen en geweigerd.'[2.] Het staat er kort en zakelijk, maar in werkelijkheid was het oordeel over het artikel waarin Paap de reputaties aanviel van Bilderdijk en da Costa vernietigend. 'Hoogst ongenietbare lektuur', zo meende mederedacteur Frank van der Goes, 'Wanneer Paap deze ontzettend langdradige verhandeling op een vergiettest zet, en er het water uit laat loopen en vervolgens de lange draden goed uitwringt, tot het een massa is geworden van p.m. één vel druks (...) acht ik het geschikt om in de tweede of derde aflevering geplaatst te worden.' En: '(...) jammer van de moeite.'[3.] En de novelle van Paap werd geweigerd 'omdat het stuk literair gebrekkig was.'[4.] Het waren niet de enige keren dat Paap zijn zin niet kreeg. Zo stemde hij er als enige niet mee in anonieme stukken in De Nieuwe Gids op te nemen en raakte hij zeer ontstemd toen de redactie een politiek stuk van zijn schoolvriend H.J. Stratemeyer weigerde. Zelfs zijn voorstel om in De Nieuwe Gids de sierlijke y-grec in plaats van de gewone ij te drukken kwam er niet door. Het moet voor Paap geen pretje zijn geweest zijn enige bijdrage die geplaatst werd in De Nieuwe Gids, het omvangrijke essay *De studie van het Romeinsche Recht* ontsierd te zien door al die hatelijke ij's. Zijn hele leven heeft de vierkant koppige Paap de y-grec geschreven, tot in zijn tweede voornaam Anthony aan toe, om ten slotte te eindigen onder een grafsteen waarop staat: Willem Anthonij Paap. De barst in zijn zerk moet haast wel van ergernis zijn.

Aan het einde van de jaargang trad Paap, met onderling goedvinden, uit de redactie. Dat hij uit de redactie is *gezet* is één van de vele verdraaiingen die Kloos op latere leeftijd voor waarheden wilde verkopen. In 1908verklaardePaapineen interview over De Nieuwe Gids: 'Dat ik daaraan meedeed was totaal een vergissing van mij. Ik ben eenigen tijd in gezelschap van die heeren geweest, maar ik hoorde

er niet.’[5.] Waarom Paap er niet bijhoorde wordt duidelijk als we zijn levensloop nagaan en zien welke opvattingen hij over literatuur had.

De verdwenen schrijver

Willem Paap omstreeks 1900.

Nog maar een paar jaar, dan is Willem Paap langer dood dan hij heeft geleefd. Het is al heel lang stil rond Paap, de roman *Vincent Haman* is het enige werk uit zijn oeuvre dat tegenwoordig nog gelezen wordt, met tussenpozen van zo'n tien jaar wordt het herdrukt. Dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld het werk van Lodewijk van Deyssel, wiens Een *liefde* negentig jaar na de eerste druk nog een bestseller werd. Uit Van Deyssels nalatenschap worden nog steeds werken gepubliceerd en herdrukt dank zij zijn onvermoeibare pleitbezorger Harry Prick. Van Deyssel is eigenlijk nooit overleden. Anders dan Kloos en Van Eeden heeft Paap het ook altijd moeten stellen zonder een schare van fanatieke bewonderaars, en als er al iemand aandacht voor hem had, zoals Menno ter Braak, dan bleef dat altijd beperkt tot dat ene boek, *Vincent Haman*. De rest van het oeuvre is daardoor niet zozeer vergeten alswel verdwenen, het bestaat niet omdat het niet gelezen wordt, zoals ook de schrijver Paap nauwelijks bestaat. Ten onrechte, naar mijn mening. Ik wil daarom proberen een indruk te geven van het gehele oeuvre van Paap en aangeven wat er de moeite waard aan is.

Paap heeft tijdens zijn leven in een groot aantal verschillende plaatsen gewoond, een zigeuner zonder wielen, en stierf ten slotte in Zeist, in een riante woning aan de Woudenbergseweg 1, een lange rustige laan die begint in de bebouwde kom en die zich voortzet tot in bosrijke omgeving. Aan het eind ervan ligt de begraafplaats waarnaar op 10 januari 1923 Paaps stoffelijk overschot werd overgebracht, de lijkkoets hoefde slechts één bochtje te nemen.

De begraafplaats is uitgestrekt en prachtig gesitueerd in een licht geaccidenteerd terrein dat het karakter van een bos behouden heeft. Zilversparren aan een brede oprijlaan, een laag fijn grint waar je soms in wegzakt. ‘Het plaatsen van plastic bloemen op de graven is niet toegestaan’, vermaant een bordje aan het toegangshek. De graven liggen aan slingerpaden. Het heeft net geregend, alles geurt naar bos. Paaps laatste rustplaats bevindt zich in het alleroudste gedeelte van de

begraafplaats, waar de graven liggen die, in tegenstelling tot de gepachte graven, nooit geruimd zullen worden, die zijn gekocht, voor het leven, bij wijze van spreken. Willem Anthony Paap ligt er sinds 10 januari 1923 onder een eenvoudige, niet al te dure steen. Op de grillige barst na een graf zonder allure. Vier maanden later moest het alweer open om plaats te maken voor mevrouw Paap, Johanna Margaretha Petronella van der Schalk, twee jaar jonger dan haar man. Kinderen hadden ze niet, erg veel aanloop zullen ze vermoedelijk niet hebben gehad, al die jaren.

Graf met barst. Foto: Leo Potma.

In 1923 was er nog maar weinig over van Paaps schrijversroem, zijn sterven werd slechts hier en daar in een overgeschoten hoekje van een krant herdacht. Veelzeggend is dat volgens de Winkler Prins (editie 1921) Paap al in 1914 is gestorven. Zeist schonk hem geen gedenkteken, vernoemde zelfs geen straat naar hem. Niets in de villa aan de Woudenbergseweg herinnert eraan dat dit het sterfhuis was van de schrijver Willem Paap. Zijn laatste adem was ook slechts één van de vele die in dit grote huis zijn uitgeblazen. De afgelopen dertig jaar heeft het namelijk dienst gedaan als bejaardentehuis, meer dan 120 bejaarden sleten hier hun laatste dagen. Nu is er nog één bejaarde over. Een oude vrouw die huist in een vertrek vol oude spulletjes, in zwak schemerlicht, de gordijnen zijn er altijd dicht. De deur van haar kamer stond open: een blik in de vorige eeuw, een foto van Willem Witsen. De meeste andere kamers in het huis staan troosteloos leeg, op een oude ellipsvormige radio en een ijzeren bedspiraal na. Hoge, sombere vertrekken. Door deze ramen heeft Paap voor het laatst naar buiten gekeken. In berghokken ligt achtergelaten huisraad hoog opgetast. Minstens dertig werkloze wandelstokken wachten in de paraplubak onder de kapstok. Een verleden dat verdwenen is. Ik kijk er niet van op dat de huidige eigenaresse, een uiterst minzame oude dame, zuster Van As heet.

Van onderknuppel tot auteur

Willem Anthony Paap werd op 21 oktober 1856 geboren in Winschoten. Vader Paap was ten tijde van Willems geboorte molenaarsknecht. Willem groeide op in armelijke omstandigheden. In tegenstelling tot zijn broers, die hun heil zochten in de zeevaart en de postbezorging, was Willem pienter, en daarbij ijverig. Op zijn twaalfde werd hij het hulpje ('onderknuppel') van de onderwijzer en op zijn vijftiende werd hij door de dominee en de onderwijzers naar de kweekschool in Groningen geholpen, de enige kans op ontsnapping uit het troosteloze milieu. In juni 1875 verliet Paap de kweekschool als onderwijzer, maar een paar jaar later gaf hij dit beroep al op. Hij vestigde zich in Amsterdam en schreef zich in 1879 in als letterenstudent. In de artikelen die Paap sinds 1881 publiceerde ondernam hij scherpe aanvallen op

gevestigde reputaties. Één van zijn bijdragen aan De Spectator leverde hem de complimenten op van Multatuli. Een hartelijke correspondentie ontstond en Paap werd te logeren genood in Nieder-Ingelheim. Hij trad zelfs toe tot de kleine kring intimi die Douwes Dekker met 'Dek' mochten aanspreken. Paap en Multatuli hadden nog meer gemeen: naast honorarium voor zijn artikelen en inkomsten uit bemiddeling tussen uitgevers en auteurs ontving Paap in die dagen enige financiële ondersteuning van Johannes Zürcher, linguïst en schilder, die door een rijk huwelijk in staat was bij tijd en wijle als maecenas op te treden. Zo ook voor Multatuli, die hij in staat stelde het huis te Nieder-Ingelheim te kopen.

Het sterfhuis van Paap in Zeist. Foto: Leo Potma.

Na drie haar studie stapte Paap over naar rechten. Multatuli juichte Paaps tweede studiekeuze van harte toe. In een brief van 25 maart 1882 schreef hij: 'Ik ben zeer blij, dat ge het besluit genomen hebt niet "de letteren" als vak te kiezen. Het is geen vak! Om in de letterkunde iets degelijks te leveren moet men er niet in doen. Om iets uit de slootte visschen moet men niet in de sloot gaan liggen, men moet met behoorlijk gereedschap er naast staan. Dat gereedschap bestaat in kennis en als zóódanig dien elk vak nagenoeg op gelyke wys, nl. door de oefening in onderzoeken en opmerken. Geeft dan 't lettervak zelf dit voordeel niet? Niet zoo zuiver daar het je te veel - ja uitsluitend, want wat is de akad. letterstudie anders? - met voorgangers en modellen bezig houdt. Wie eetbare spys leveren wil, moet ingrediënten verzamelen, niet: de faits et gestes van keukenmeiden van buiten leeren, of keukenmeiden zitten aankijken.'[6.]

In het begin van de jaren tachtig kwamen er ook andere jongeren naar voren, Kloos, Van Eeden, Verwey, Perk, Van der Goes en Karel Thijm publiceerden, net als Paap, wel eens iets in De Nederlandsche Spectator van Vosmaer, of in De Koo's De Amsterdammer. Maar naarmate de jonge schrijvers zich meer profileerden stonden er steeds minder bladen voor hun bijdragen open. In 1881 werd daarom de letterkundige vereniging *Flanor* opgericht, waar alle Nieuwe Gids-redacteuren van het eerste uur wel enige tijd lid van zijn geweest. De vereniging stelde zich ten doel de samenwerking tussen de jonge schrijvers te bevorderen. Paap drong er vanaf het begin op aan te streven naar de oprichting van een tijdschrift. Hij vond het niet nodig dat men het tot in bijzaken met elkaar eens zou zijn, de gemeenschappelijke afkeer van de toenmalige literatuur was volgens hem genoeg als uitgangspunt en door 'scherpe beoordelingen van de hedendaagse schrijvers'[7.] kon een duidelijke positie ingenomen worden. *Flanor* leidde een kwijnend bestaan. Vermeldenswaard is nog dat Paap op 19 februari 1884 een voorlezing gaf van *Taco Bombono, geen idylle*, een voorstudie van de satirische novelle *Bombono's*, zijn eerste literaire werk, dat later dat jaar verscheen.

Onder professoren en literatoren

In *Bombono's* haalt Paap de gesel over wetenschappers en literatuurcritici, in zijn ogen één grote kliek van onbenullen, improduktief, geesteloos en bovendien zelfingenomen. ‘Ik wensch den lezer in kennis te brengen met het geslacht der Bombono's en met eenige zytakken van de familie, de Puto's, de Loki's en de Bosco's. Wat de genealogie van dit geslacht betreft, ben ik niet ongenegen, God zelf voorden eerste Bombono te houden. Naar veler gevoelen immers ging hy wat al te parmantig aan Mozes vertellen, dat zyn werk goed was, en dat hy in een ommezientje van zes dagen een prachtvolle schepping had tot stand gebracht.’[8.]

Hoofdpersoon is Glauco Bombono, een mislukt schrijver, die zich letterkundige noemt en zich heeft gestort op vertalen, het samenstellen van bloemlezingen, het schrijven van stukken over allerlei onderwerpen en het oprichten van tijdschriften. In zijn letterkundig weekblad De Inktkoker neemt hij het op voor ‘allen, die als aangeschoten hazen rondkruipen aan den voet van den Helicon (...)’[9.] hij vit nooit en prijst zoveel mogelijk letterkundigen en wetenschappers. Paap gunt de lezer een kijkje in de werkkamer van Glauco Bombono, die bezig is De Inktkoker vol te krijgen. Eerst somt Bombono alles op en vat hij samen wat er in de andere tijdschriften staat, dan is zijn blad al half vol. Als hij vervolgens een pak openmaakt met boeken om te recenseren vindt hij het volgende briefje bijgesloten:

> Geachte heer Glauco Bombono! Hiernevens zend ik u de veertiendaagsche collectie van pas uitgekomen werken in het Fransch, Duitsch en Engels, om u in de gelegenheid te stellen, er een beoordeling van te geven in uw veelgelezen Inktkoker. Nogmaals verzoek ik u dringend, de boeken niet open te snyden. Den vorigen keer was een der werken gedeeltelyk losgesneden, u begrypt dat myn klanten zulke werken niet gaarne koopen. Wyl ik groote achting heb voor uw talent als kritikus, schynt het my voor u voldoende de opene pagina's te bezien om tot een zuiver oordeel te komen.
> Uw dw. X.
> ‘De opene pagina's te bezien!’ zei de heer Bombono. ‘Alsof het bekyken van den omslag niet voldoende voor my was!’ (...) De heer Bombono zette zich voor zyn bureau; boek voor boek werd bekeken; middelerwyl vloog in zenuwachtige haast de pen over 't papier, en 't volgend artikel kwam tot stand. Beoordelingen van juist verschenen werken.... heerlyk gedicht.... de fyn versneden pen van den auteur leverde een behagelyke novelle .... doet den uitgever eer aan.... diep van gedachte, fyn van gevoel.... wy houden niet van vitten.... waardeering is ons doel...enz. enz.[10.]

Paap typeert de diverse leden van de Bombonokliek tegen de achtergrond van de deining die is ontstaan rond de schilderijtentoonstelling Pro Leone et Patria. (‘Daar waren stillevens, zoo meesterlyk stil, zoo doodstil, zoo zonder alle beweging, b.v. zielsbeweging, dat men een doode zou verdenken, ze tot tydverdryf in de stilte van zyn graf te hebben gemaakt.’[11.]) Er hangt een schilderij van grootvader Max Bombono *De Eikenboom en De Kip, een allegorie*. De historicus Oudegrutten heeft hen vervolgens flink de oren gewassen, hij kwam ‘na langdurig bronnenonderzoek’ tot geheel andere conclusies. Paap bespot hier de werkwijze der historici: ‘Ik vond er een muurschildering, waarop nog heel duidelyk een D was te zien. Vermoedelyk zal dit de helft wezen van een B en zal de M versleten zyn.’[12.]) Max Bombono, derhalve. Het loopt droevig af met Oudegrutten - op het laatste wordt hij blind van het vele zoeken in archieven.

In het kader van een nevenintrige dingen twee heren naar de hand van Amalia, Glauco's dochter. Pauwel Pickwick, die altijd over ongelukkige liefde dicht, en Prof. Mr. Jeroen Loki (professor in het Romeinsch Recht, ‘en byzonder knap in 't *interdictum utrubi*’[13.]), die de beste kans maakt, want de wetenschap staat in huize Bombono hoger aangeschreven dan de kunst. Onlangs heeft Glauco nog in De Inktkoker lovende woorden gesproken over het boek *Grondslagen der aesthetiek* van prof. Bosco: ‘Wanneer men zulk een werk heeft genoten (...) vraagt men zich

af wat wel hooger staat, de Leer van Het Schoone of Het Schoone zelf.'[14.] Paaps ergernis is hier duidelijk te proeven.

Paap vaart ook uit tegen de filologen, die bij elk woord van Homerus een annotatie kennen, maar van de tekst zelf niets begrijpen, net zo min als van literatuur. Zo houdt professor Puto zich alleen maar bezig met Grieks: ''t is eigenlijk een vaste regel van me, niets te lezen, wat geen tien jaar oud is.'[15.] Puto schrijdt '(...) langs 's Heeren wegen, terwyl het gelaat glom van den zielevrede, dien de sierlyke grieksche buigingsvormen hem hadden geschonken, en het volle bewustzyn van zyn geleerdheid op zyn voorhoofd lag.'[16.] Hij meent dat de mensen die hem zien lopen elkaar aanstoten en tegen elkaar zeggen:'"Daar heb je de geleerde Prof. Puto! Geen mensch zoo knap in Homerus als hy!"' Ook over Puto's laatste werk heeft Glauco een gunstige recensie geschreven.

Een ander, veelvuldig bij Paap terugkerend kritiek-thema heeft betrekking op de wereldvreemdheid, de kiem van het latere geschil met De Nieuwe Gidsers. Glauco spreekt prof. Loki aan over de verschrikkelijke tijdingen in de media: Londen half in de lucht, Parijs een bloedbad. 'Soo! -daarvan had ik niet gehoord! Ik dacht eichenlyk, toen u soo sei: een pelankryke dag, toen dacht ik soo, dat uve bedoelink zou zyn, dat ik myn verk cheëindigd had, mijn verk over het interdictoem oetroebi in tien deelen.'[18.] Tien jaar heeft hij eraan gewerkt, met de rug naar de wereld.

Ooorspronkelijk richtte de satire zich voornamelijk tegen Taco de Beer, literair journalist en criticus. Achteraf bezien een volkomen onbetekenende figuur, die geheel uit de literatuurgeschiedenis is verdwenen. Ook het feit dat professor Puto een bespotting is van de filoloog Naber en professor Loki de hoogleraar Max Conrat als model had zegt ons heden ten dage niets meer. Om Paaps bedoeling te begrijpen is het niet nodig te weten dat hij in werkelijkheid doelde op mensen als Allard Pierson, Boissevain en Van Loghem, het is de kracht van zijn satire dat hij types schiep waar wij in 1985 in gedachten onze eigen nullen en zakken voor in kunnen vullen. Paap schreef een satire op de academische zeepbellenproduktie, gekoketteer met literair bezigzijn en pretentieus geblaat over schilderkunst.

Tijdgenoten als o.a. Frank van der Goes, maar ook Paaps biograaf Meyer vonden hem te veel een stroper in Multatuli's tuin. Van der Goes verweet Paap dat hij zijn 'haat' van Multatuli heeft overgenomen. En wat zou dat? Wat is er tegen om van voorgangers, en zeker van iemand als Multatuli, te leren? Men moet wel heel bevooroordeeld jegens Paap zijn om *Bombono's* af te doen als Multatuli-epigonisme. Het is een p-bijzonder aardig boekje: een eenvoudige, heldere en met humor geschreven satire, en in al z'n venijnigheid zeker terecht, zelfs na honderd jaar. De goede relatie die Paap had met Douwes Dekker en diens vrouw, en het feit dat hij zich over Dekkers nalatenschap kon ontfermen zal zeker ergernis gewekt hebben bij hen die zichzelf hoger aansloegen dan Paap en die niettemin van Dekkers gunsten verstoken bleven. Niettemin is het stuitend om te zien hoe Meyer Paap telkens af wil doen als Multatuli-epigoon. Paap heeft zich inderdaad bepaalde Multatuli-opvattingen eigen gemaakt (en velen met hem), maar van epigonisme is geen sprake: qua stijl, compositie, inhoudelijke aankleding en literaire techniek zijn de overeenkomsten zeer gering, zo al aanwezig. In hun geheel beschouwd zijn Paaps werken oorspronkelijk. Zijn talent was niet enorm groot maar hij heeft er goed gebruik van gemaakt en zijn bedoelingen op een consequente manier vertolkt. Wie de beweging van Tachtig wil doorgronden doet er goed aan van zijn werk kennis te nemen, juist omdat hij zich later zo nadrukkelijk tegen zijn tijdgenoten heeft afgezet. Het geeft geen pas zijn werk telkens naast dat van Multatuli te leggen en dan te besluiten dat het niets te betekenen heeft. Natuurlijk loopt een hazewindhond harder dan een tekkel, maar dat wil nog niet zeggen dat een tekkel geen hond is.

Multatuli en muskusdieren

Los van Flanor besloten Kloos, Verwey, Paap, Van Eeden en Van der Goes tot het oprichten van De Nieuwe Gids. Allemaal koesterden ze op een bepaalde manier bewondering voor Multatuli, die in zekere zin de weg had vrijgemaakt voor het nieuwe literaire tijdperk. Net als Multatuli keerden ze zich tegen de futloze kleinburgerlijkheid. Multatuli's werk was echter op de maatschappij gericht, hij leverde kritiek op de toenmalige politiek, op godsdienst en op het traditionele zedelijkheidsbegrip. Het maken van gedichten op zichzelf vond hij minderwaardig werk. Bij toonaangevende Tachtigers als Kloos en Van Deyssel ontbrak het sociale element, voor zover zij revolutionair waren richtten zij zich op de literaire schoonheid, de vorm. Zij kwamen met nieuwe en persoonlijke beeldspraak, zuivere klankexpressie. Van Deyssel prefereerde schoonheid boven waarheid: '(...) één alinea goede taal, in een kritiek over literatuur, heb ik liever dan een vel druks, waarin zeven en vijftig waarheden worden verkondigd. Een kritikus, die ten onrechte boos wordt op een schrijver en die mooi zegt, dat hij boos is, lees ik met meer plezier dan een ander, die niet het geluk heeft zich te vergissen en bedaard blijft.'[19.]

Paap kon zich daar, als Multatuli-bewonderaar, natuurlijk niet

mee verenigen. Tegen E. d'Oliveira vertelde hij later: ‘Ik zag heel spoedig in, dat ik niet bij die heeren van de N.G. behoorde, want ik wil, dat de literatuur *inhoud* heeft (...). Zij wilden muskusdieren worden, wier literairigheid een uur in de wind te ruiken is. Ik meende dat literatuur meer te doen heeft, dat de literatuur in de eerst plaats *gedachte* moet hebben...’[20.] Paap koos voor de *waarheid* van Multatuli, in plaats van voor de *schoonheid* van de Nieuwe Gidsers, die zich literair gezien in de persoon van met name Kloos, Verwey en Van Deyssel van de wereld afzonderden. Paap bleef Multatuli trouw en organiseerde een huldeblijk voor hem. Een commissie bracht 22.500 gulden bijeen, waarvan een lijfrente gekocht kon worden die Multatuli economisch veiligstelde voor de rest van zijn leven. Minder fraai is het dat Paap in zijn kritische beschouwingen een enkele keer passages overnam uit brieven van Douwes Dekker en het gechrevene presenteerde als zijn eigen vinding.

Zoals gezegd werd Paap bij de oprichting van De Nieuwe Gids vooral gewaardeerd vanwege zijn organisatorisch en zakelijk talent. De andere redacteurs voelden zich eigenlijk boven hem verheven, zij waren de echte kunstenaars. In hun optimisme hadden ze er niet op gerekend dat Paap zich ook met de doelstelling en inhoud van het blad bezig zou willen houden. Zijn stukken werden vervolgens geweigerd. De situatie werd nog onaangenamer toen Paap uit liet lekken dat Kloos en Verwey de werkelijke auteurs waren van het berijmde verhaal *Julia*, een parodie onder de naam Guido, een opzettelijk krukkig werk dat niettemin door tal van critici voor authentiek werd gehouden en lovend werd besproken. Zijn positie werd helemaal onmogelijk toen hij - zonder succes - probeerde samen met Arij Prins een concurrerend weekblad op te richten. Aan het einde van de eerste jaargang trad Paap uit de redactie van De Nieuwe Gids.

De studie van het Romeinsche Recht

Van de stukken die hij tijdens zijn enige jaar als redacteur inbracht was uiteindelijk alleen *De studie van het Romeinsche Recht* gepubliceerd. Het artikel telde 66 bladzijden en werd in twee delen geplaatst. Hoewel het essay een juridische kwestie behandelde paste het vanwege de kritische toon toch goed in De Nieuwe Gids. (Het tijdschrift had een veel bredere opzet dan strikt literair, de politiek kwam bijvoorbeeld ook regelmatig aan de orde.) Ook voor juridisch ongeschoolden is het artikel in grote lijn goed te volgen, het is helder geschreven, al is het erg uitgesponnen. Paap wilde iets bereiken met wat hij schreef, elk van zijn werken hield op de een of andere manier een pleidooi in. In dit geval pleitte hij ervoor binnen onze rechtspraak en het onderwijs daarin aan de juridische faculteit een kleinere plaats in te ruimen voor de bestudering van het ‘Romeinsche Recht’, het Corpus Juris. Het ‘Romeinsche Recht’ stamde uit een andere tijd en cultuur en was daardoor onbruikbaar. Het was gebaseerd op het recht van de sterkste, de alleenheerschappij van de man, en daarbij star, formeel en onveranderlijk. Het werd geaccepteerd omdat men een te groot respect had voor alles wat uit de oudheid stamt. ‘Nog altyd, lezer! is het veel wetenschappelijker te weten met welken balsem Cleopatra zich zalfde, dan de vraag te beantwoorden, waarom de kat die op uw bureau zit, zich met spug besmeert (...)’[21.] Volgens Paap moet iedere cultuur voor zichzelf bepalen wat gerechtigheid is. Een rechter moet zich van wetten afvragen waarom ze zijn zoals ze zijn, hij moet beschikken over gezond verstand, gevoel, mensenkennis en maatschappelijke kennis. Hoewel zijn alternatief wat vaag is omschreven moge duidelijk zijn dat Paap staat voor vernieuwing en pragmatisme.

Politieke ambities

Paap wijdde zich voortaan weer geheel aan de studie met als resultaat dat hij op 27 maart 1887 afstudeerde als jurist. Drie maanden later promoveerde hij. Hij begon een advocatenpraktijk en hield zich meer dan tien jaar afzijdig van de schrijverij. Tegen E. d'Oliveira beweerde Paap later dat hij mede vanuit een ideëele doelstelling rechten is gaan studeren, namelijk om mensenkennis op te doen ten dienste van de later geplande literaire produktie. ‘Het schemerde mij zoo voor, dat ik als advocaat de maatschappij van alle kanten zou leeren bekijken en kennen.’[22.] Hij trad voornamelijk op als rechtsgeleerd adviseur van verenigingen. Toen Multatuli begin 1887 overleed ontfermde hij zich over diens weduwe, Mimi. Zij was toen 47, hij 17 jaar jonger. Hij stond haar bij bij de afwikkeling van de nalatenschap en hielp Multatuli's geestelijke nalatenschap in veiligheid brengen, dit alles vóór kinderen uit een eerder huwelijk van Dekker hun rechten konden laten gelden. Paap hielp Mimi met de uitgave van Multatuli's brieven. Tien jaar woonde zij bij hem in.

Leidsekade 86, waar Paap woonde met Multatuli's weduwe Mimi. Foto: Leo Potma.

Politiek gezien ontwikkelde Paap zich tot radicaal. Het radicalisme speelde in de tachtiger jaren naast het tamme liberalisme een bescheiden rol. Socialisten avant la lettre, enthousiaste jonge intellectuelen en bepaalde kunstenaars hadden dezelfde droom van een nieuwe wereld en schaarden zich aaneen onder de wat vage noemer van het radicalisme. Ze gingen tegen de heersende sufheid in en wilden concrete maatschappelijke veranderingen. (Paap was overigens tegen het socialisme, dat hij een al te veel regelend systeem vond.) In het begin van zijn rechtsloopbaan was Paap een paar keer advocaat van revolutionaire voormannen, bijvoorbeeld in zaken van majesteitsschennis. Hij keerde zich in het algemeen ook tegen het strafbaar stellen van beledigingen, heel begrijpelijk, ook gezien zijn latere literaire werk.

In 1888 ontwikkelde Paap een enorme politieke activiteit. Hij ijverde actief voor algemeen kies- en stemrecht. Via de radicale kiesvereniging Amsterdam stelde hij zich kandidaat voor de Tweede Kamer. Hij werd niet gekozen, maar kreeg evengoed

meer stemmen dan de toenmalige Nieuwe Gids abonnees had. (Van dat abonnee-aantal moet men zich overigens geen overdreven voorstelling maken. De Nieuwe Gids baarde weliswaar in bepaalde kringen veel opzien en had veel invloed, een abonnee-aantal gedurende bijvoorbeeld de vierde en vijfde jaargang van rond de 500 op 41/2 miljoen Nederlanders is nu niet bepaald enorm. Kloos mocht dan in het diepst van zijn gedachten een God zijn, op straat werd hij in ieder geval niet herkend.)

Zwendel en opportunisme

Toen in 1896 Paaps eerste roman, *Jeanne Collette*, verscheen, herkende Paaps tijd- en stadsgenoten het boek onmiddellijk als een sleutelroman over de Amsterdamse bankier en zakenman A.C. Wertheim. Onmiskenbaar een man van verdienste, deze Wertheim (1832-1897), die zich opgewerkt had naar een leidende positie in de financiële wereld van Amsterdam. Tal van initiatieven gingen van hem uit: hij financierde het spoorwegnet in voormalig N.O. Indië en bekostigde de bouw van o.a. het Amstelhotel en het Burgerziekenhuis. Hij nam zitting in alle besturen en comitees die voorhanden waren: handelsmaatschappijen, culturele verenigingen, een stichting voor behoeftige zeelieden, en hij was maecenas van allerlei kunstinstellingen. Kwade tongen beweerden dat hij al die goede werken uitsluitend ter eigen meerdere glorie verrichtte, zo nu en dan was Wertheim voorwerp van spot en satire. Paap opende een kwaadaardiger boekje over 's mans handel en wandel. Of het allemaal waar is valt niet na te gaan, wellicht was Wertheim wel degelijk zo onbaatzuchtig als hij zich voordeed. Los van zijn persoon doen de door Paap opgetekende zwendelpraktijken in financiële en politieke kringen in ieder geval authentiek aan. Wertheims reputatie heeft, trouwens net als die van Lodewijk van Deyssel (Vincent Haman), Paaps bijtende kritiek en satire met glans doorstaan. Na zijn overlijden in 1897 werd er zelfs een Amsterdams park naar hem vernoemd. Qua afmetingen weinig imponerend - wie een onverhoedse beweging maakt staat alweer op straat - maar het geeft toch aan hoezeer hij gerespecteerd was, naar vele andere Amsterdammers van naam en faam is nog niet eens een struik vernoemd. Aan de ingang van het park prijken maar liefst twee sfinxen (dan kunnen ze *elkaar* raadsels opgeven als er eens niemand langskomt). De afzichtlijk lelijke fontein midden in het park wordt gesierd door twee plaquettes met de beeltenis en de personalia van Wertheim en wie de moeite neemt een blokje rond te lopen kan de volgende tekst lezen op de stenen rand van het waterbassin: ‘Der armen hulp/Der zwakken staf/Der menschen vriend/Een wekstem tot leven/ Den kunstenaar tot steun/Den tragen tot spoorslag/Door stad en land betreurd.’

Niet gering.

Paap heeft later tegengesproken dat de roman louter een aanval op Wertheim was. In een interview in 1908 zei hij: ‘(...) ik verzeker u, dat ik de man niet zou gekend hebben, al was ik hem in de Kalverstraat tegen het lijf gelopen. Men zegt, dat de man veel goeds heeft gedaan in zijn leven, en na zijn dood heeft men een standbeeld voor hem opgericht. Ik vind, dat men vergeten heeft, daarop de woorden te doen beitelen: “Hulde aan den stichter der Santa-Rosa's. Eerste jaar 6pCt dividend. Later nooit een cent weer! Zie van Oss” *Effectenboek*.’[23.] Naar het schijnt reageerde Wertheim zelf nogal laconiek op de roman: ‘Vreemd, ik herinner me toch niet ooit dien schrijver een dienst te hebben bewezen.’

Het Wertheimmonument in Amsterdam. Foto: Leo Potma.

De belangrijkste figuur in de roman is niet Jeanne maar haar vader Aäron Collette, succesvol joods zakenman. Speculatie met aandelen en oneerlijke manipulatie leveren hem grote winsten op. Hij laat bijvoorbeeld via de krant *De Gunstige Geldbelegger* goede berichten verspreiden over bepaalde aandelen waar hij er veel van bezit, zodat er veel vraag naar komt. Met veel winst verkoopt hij die aandelen dan aan onnozelen, die pas een jaar later hun verlies bemerken. Paap geeft een zeer ongunstig beeld van de speculanten. 'Hun vrouw is hun eerste dienstmaagd; hun kinderen zyn hun niemendal.'[24.] '(...) niet in de gevangenis te komen (is) hun eenig fatsoen.'[25.] Ze houden er betaalde maitresses op na.

Vlak voor zijn 25-jarig huwelijksfeest raakt Collette in de problemen: hij kan tijdelijk niet aan zijn financiële verplichtingen voldoen. Hij weet de zaak stil te houden door illegaal twee miljoen te lenen via bankdirecteur De Moucheron, aan wie hij een ministerspost in het vooruitzicht stelt. Door al zijn invloed aan te wenden weet hij inderdaad De Moucheron zo naar voren te schuiven dat deze hoog op de kieslijsten belandt. Knap en humoristisch schildert Paap Collettes lobby binnen de liberale partij, zijn trucs en de omkoping van de voorzitter van de kiesvereniging Burgerkring, de jurist Retz. De gewiekste Retz weet zijn medebestuursleden zo te bespelen dat uiteindelijk de hele kiesvereniging de door Collette aangebrachte kandidaten zal steunen, op Retz na, die zogenaamd tegen is maar zich bij de meerderheid neerlegt. Meesterlijke scènes! De verkiezingen worden een groot succes voor Collettes kandidaten en ook financieel komt alles op zijn pootjes terecht. Collette weet zich door oneerlijke praktijken steeds meer te verrijken en poetst zijn reputatie op door deel te nemen aan vrijmetselarij, weldadigheid en sponsoring van allerlei culturele instanties. De feestdis ter ere van zijn 25-jarig huwelijksfeest biedt een rijke blik aan figuren uit de zakenwereld, uit kiesverenigingen, relaties uit talloze commissies en verenigingen (zoals die 'voor gevallen maar voor weder-oprichting vatbare meisjes'), enzovoort. Kortom: 'het circus waarin Collette en de zynen by voorkeur voor sinterklaas spelen, omdat ieder er hen ziet. Vrienden vroeg hy niet, want die had hy niet.'[26.]

Tegenhanger van deze duistere zwendelaar is zijn dochter Jeanne: puur en eerlijk. Natuurlijk verhindert Collette een huwelijk tussen haar en de schrijver Herman Boudaen, die hij een slampamper vindt omdat hij geen vaste betrekking heeft. De koppige Jeanne weerstaat haar afschuwelijke vader en Jeanne en Herman trouwen in Engeland. Collette wordt daarmee voor het blok gezet. Toch weet hij zelfs uit deze verloren situatie nog een slaatje te slaan. Hij verzoent zich met de twee op voorwaarde dat ze hun Engelse huwelijk zullen verzwijgen. Tijdens de Nederlandse

bruiloft doet Collette het dan brutaalweg voorkomen of hij heel blij is met Herman, hij had altijd al een kunstenaar in de familie willen hebben. En het lukt hem, iederen is vol bewondering en respect. ‘En hooger rees Collette en luider rumoerde zyn faam door het land (...)’[27.]

Jeanne Collette is een veelal goed geschreven roman over sluwheid, domheid, oneerlijke praktijken en huichelarij. Daarbij geeft Paap een levendige tekening van het leven in bepaalde gegoede Amsterdamse milieus en van de merkwaardige taferelen die zich afspelen op de verkiezingsdag, het stemmen kopen, campagne voeren. Dit met verteltechnisch opvallend levendige innerlijke monologen van een in zichzelf mompelende Collette en zijn emotionele dochter. Ondanks al zijn kwade praktijken komt Collette er niet eens onsympathiek af. Des te meer zal de lezer zich verbazen over enkele schandalige, antisemitische passages. Ik citeer de inleiding van het boek, die volkomen los staat van de rest.

‘Hy zit op zyn troon; hy ligt vadzig met het dikke lyf op zyn troon, de jodenbaron. De korte beenen onder het kwabberig lyf over elkaar, ligt hy in zyn troon, de dollarbaron, en blaast den rook van een havanna vorsten en priesters in 't gelaat, die deemoedig buigen, buigend vleien om wat dollars, aanbiedend woekerrente en vorstengunst (...). Hoog uit boven het luid geroep in oud Europa, geroep van honger en van dood;

hoog uit boven het Profundis, dat ruischt in 't stervensuur der eeuw, schalmeit de kreet: de jood, de jood! Want wat de negentiende eeuw, de dollareeuw, voor vuilst heeft gebaard, het is, 't zy jood geboren dan of jood van ziel, de dollarbaron, voor wiens by hausse en baisse geschacherd geld vorsten en priesters en volkeren buigen.'[28.] En in de epiloog is sprake van 'de zwynery der eeuw, de jodenbaron-zwynery der eeuw.'[29.]

Paaps verdediging was zwak. Hij ontkende antisemiet te zijn en beweerde dat de inleiding sloeg op een illustratie op de omslag, een karikatuur van de 'Jodenbaron'. Toch bleef in latere drukken de inleiding gehandhaafd, een onvergeeflijke misstap. Paap gebruikte hier het woord 'jood' als synoniem voor 'profiteur' en 'oplichter', wat tot gevolg kon hebben dat voortaan iedere jood met verwerpelijke geldhandel geassocieerd zou worden. Toch is het niet zo dat Paap beweert dat Collette/Wertheim niet deugt *omdat* hij een jood is. Hij zou de roman precies hetzelfde geschreven hebben als Wertheim niet joods was geweest. Hij heeft Wertheim als centrale figuur genomen voor zijn roman omdat hij in hem ondeugden als geldzwendel, huichelarij en verkiezingszwendel zag verenigd. Van jodenhaat is in de roman verder geen spoor te ontdekken. (Dat Collette's zoon Adolph heet is anno 1985 een schrijnende ironische bijkomstigheid). Ik denk dat Paap in wezen geen antisemiet is maar dat hij de verleiding niet heeft kunnen weerstaan om in zijn inleiding en op de omslag in te spelen op de in de toenmalige maatschappij levende antipathieën, vooral jegens de welvarende joden in de geldhandel. Een zeer kwalijk opportunisme. Paaps biograaf Meyer beschouwt Paap wel als een overtuigd antisemiet, al weet hij dit niet met bewijzen hard te maken. (Paap heeft het slecht getroffen met zijn biograaf, die zich regelmatig te buiten gaat aan verdachtmakingen en tendentieuze opmerkingen. De biografie maakt vaker de indruk een afrekening dan een levensbeschrijving te zijn.) Ik wil niet verder gaan dan te constateren dat de anti-joodse stemming die in de negentiende eeuw al in Europa heerst Paap niet ongemoeid gelaten heeft. Meyer wijst erop dat het socialisme traditioneel trekken van jodenhaat vertoont, en dat dit terug te voeren is op opvattingen van Marx, die 'woeker' met 'jood' identificeerde. Anderen, zoals Abraham Kuyper en Domela Nieuwenhuis, zagen de joden als bedreiging voor de christelijke cultuur. En in Paaps geboorteplaats Winschoten bijvoorbeeld keken velen met scheve ogen naar de betrekkelijke welvaart van joodse middenstanders. Opgroeien in een dergelijk milieu kan zijn sporen nalaten, Van Eeden, Kloos, Jac. van Looy, ook zij lieten zich wel eens antisemistisch uit. Paap was wat dat betreft helaas een kind van zijn tijd. *Jeanne Collette* raakte snel uitverkocht, een herdruk verscheen in 1898. In dat jaar verscheen Paaps meesterwerk *Vincent Haman*, zijn afrekening met de Tachtigers.

Vincent Haman en de (Hoogere) Letterkunde

In 1897 trouwde Paap met Johanna Margaretha Petronella van der Schalk, dochter uit een vooraanstaande en schatrijke familie, nadat Mimi, Dekkers weduwe, na tien jaar uit zijn leven verdwenen was. De Nieuwe Gids was sinds 1894 ter ziele, als gevolg van de grote onderlinge meningsverschillen tussen de redacteuren die zich literair nogal verschillend hadden ontwikkeld. Het tijdschrift herrees nog het zelfde jaar onder dezelfde naam onder leiding van Kloos uit de as, waar het beter in had kunnen blijven. De Nieuwe Gids was de moeite van het lezen niet meer waard, maar sukkelde toch nog voort tot in de Tweede Wereldoorlog. Paap richtte zich terecht op de glorietijd tussen 1884 en 1894. *Vincent Haman* sloeg in als een bom. In

Tachtigerskringen werd gesproken van 'literaire uitmoording'. Hoewel het boek snel was uitverkocht werd het pas tien jaar later herdrukt. (Tegenwoordig is het nog te krijgen in een Salamanderuitgave met een foeilelijke omslagillustratie van H. Berserik, die geïnspireerd lijkt op een foto van Emants, waarom mag Joost weten.)

Op 9 november 1898 schreef Willem Kloos aan Lodewijk van Deyssel: 'Het boek van de heer Paap is een misdaad, maar in de eerste plaats jegens zichzelf. Door de vele vuiligheden, door hem in zijn jarenlange advokatenpraktijk ontmoet, en het daarbij behoorende brute geldsucces, zijn de kiemen van het goed-, en zuiver-, en eerlijk-mensch-zijn in de heer P. verstikt, laten wij hopen niet voor immer, en heeft hij een daad gedaan, berustende op leugen, achterklap en Asmodée-gedoe, waar ieder fatsoenlijk man hem voor trappen wil.'[30.]

In een brief uit 1943 doet van Deyssel het voorkomen dat hij de roman pas in 1939 voor het eerst gelezen heeft. 'Ik ben na die lectuur toen echter gebleven bij het, door inzien van ander werk van Paap lang geleden ontstaan oordeel, dat V.H. zonder talent is geschreven en in geen enkel opzicht tot de (Hoogere) Letterkunde behoort. In de manier van vertellen hoort men, dat het bespottend, belachelijk vindend, beschrijven van eigenaardigheden van manieren-van-doen van zekere stadgenooten is. Zonder psychologie, zonder kunst-bestreving.'[31.] Zo reageerden de twee heren die in de gewraakte roman als Moree en Vincent Haman te kijk waren gezet. *Vincent Haman* was Paaps afrekening met De Nieuwe Gids, de Tachtigers en hun navolgers, met de woordkunstenarij en het onmaatschappelijke kunstenaarschap. Het ging hem om de inhoud, en minder om de vorm. Het is niet moeilijk in te denken hoe Paap gereageerd moet hebben op een stuk proza als *Wijding*, dat de Van Deyssel-navolger Jan Hofker onder het pseudoniem Delang schreef in de zesde jaargang van De Nieuwe Gids: 'En van de steden, die zijn als één stad - o, die één stad zijn - de pracht-steden, en die zijn met de menschen als zoet-avenende volten, de tingelende gevaar-volten, de plein-volten; de rij-volten; van de steden de lichten, de duizend schitterlichten, de gloeilichten, en de wijkende huizen-lijnen tegen het ijl-blauwende eeuwige, het gelijke-gelijke, maar hooge, het on-monumentale maar zoo geheele, het donker-hoog voort-ijlende, het eindeloos zich voort-bouwende vol; van de steden de donkere al-macht en het geweten, het lage krioelend lawaaien in de lichten.'[33.]

Paap: 'Men schrijft tegenwoordig volgens een kinderachtig kunstje, door den heer Van Deyssel in de mode gebracht (...) De tijd, dat alle Nederlandsche boeken (...) die geschreven zijn in die artistieke kwajongensteut van den schoonheidspastoor Van Deyssel, zullen worden beschouwd als iets absoluut bespottelijks, kan niet uitblijven.'[34.]

Paap was van plan een groot meerdelig epos te schrijven dat een beeld zou geven van het maatschappelijke en culturele leven in Amsterdam in de jaren tachtig. Speelde in *Jeanne Collette* het maatschappelijke milieu de hoofdrol, in *Vincent Haman* zou die hoofdrol voor het artistiek milieu zijn. Paaps oordeel daarover kon niet anders dan negatief zijn. Hij vond dat de Tachtigers uiteindelijk ernstig afbreuk hadden gedaan aan het elan van vernieuwing, die was verworden tot verstarring. Er was, kortom, niet gehandeld in de geest van Multatuli, aan wie *Vincent Haman* is opgedragen. Dat Van Deyssel Paaps centrale mikpunt werd is volgens Meyer te danken aan diens onder pseudoniem verschenen studie over Multatuli: een boek met weinig vleiende beschouwingen over Dekkers verhoudingen met diverse vrouwen en zijn bordeelbezoek. (Zo komen bijvoorbeeld Verwey en Van Eeden, die zich bij gelegenheid gunstig over Multatuli hadden uitgelaten, in *Vincent Haman* niet voor.) Maar Van Deyssel was ook gezien zijn kleurrijke levenswandel een voor de hand liggende keuze. Ik beschouw de roman niet als een persoonlijke aanval op Van Deyssel en Kloos maar als een aanval op alle woordkunstenaars, die zichzelf beschouwden als het toppunt van kunstzinnigheid, en dat terwijl - aldus Paap -

iedere inhoudelijke drijfveer ontbrak. (Paap ontkent trouwens niet dat Tachtig ook wel een paar mooie dingen heeft opgeleverd.)

Anno 1985 is *Vincent Haman* niet in de eerste plaats een sleutelroman. Toch is het interessant om te zien hoe Paap zijn oudmederedacteuren neerzet. Frank van der Goes, befaamd om zijn langdradigheid, verschijnt als Floris van Wheele. ‘(...) daar er geen hartstocht in hem was, niet één; daar zyn hoofd leeg was als een holle varkensblaas; daar hy maar een heel, heel klein beetje gelezen had, en dus maar een heel, heel klein beetje kon navertellen, oefende hy er zich in om dat beetje uit te draaien in lange, draaiierige zinnen. In zyn stukken leek zyn hoofd op een restauratie van honderd spiegels; in 't midden van het café zit een gehuurd mannetje, dat, weerkaatst in de spiegels, de voorbyganger doet denken, dat het er heel druk is. Na een tiental jaren - want Floris' geestelyke levensloop is van weinig belang en wordt daarom maar ineens afgedaan - was hij in staat, op de vraag: “Floris, hoe laat is 't?” een artikel te schryven van twintig pagina's druk. Je las het artikel; hoe laat het was, werd je niet gewaar (...).’[35.]

Willem Kloos: ‘Moree was student in de letteren, liep geen college, las veel in een beperkt aantal auteurs: in hoofdzaak Plato, Virgilius, Shelley, Platen, en verder meest engelse dichters. Tot diep in de nacht las hy; als te vyf uur in de morgen de voetstappen reeds klotsten, de karren ratelden in de straat onder zyn ramen, ging hy naar bed; laat in de middag te twee, drie uur stond hy op, maakte een korte wandeling, zat 's avonds weer te lezen in Plato, Virgilius, Shelly, Platen. Van het leven zag hy niets dan zyn kamer by lamplicht.’[36.] Moree achtte zichzelf een groot kunstenaar, maar zijn bijdragen aan de diverse tijdschriften bestonden voornamelijk uit vertalingen, mondjesmaat geleverd. Hij was bovendien een trouw onderdaan van koning Alcohol.

Moree wordt afgezet tegen Multatuli: ‘de geweldenaar die in alle hoeken van het menselyk denken rondging om ze te zuiveren van de spinraggen der eeuwen; die winderige wetenschappen verweet haar zeuren naar oude sleur, kunsten haar oneerlyk vertoon van valse poëzie (...)’[37.] Het gaat hem erom dat we ‘weer volkomen mens (...) worden, als noodzakelyke voorwaarde voor ware wetenschap, ware kunst (...)’[38.] ‘Weinigen begrepen die man. Enkele letterkundigen hadden zo half en half van hem begrepen, dat het samenknutselen van wat oude rhetorica tot wat proza of een vers een onnozel ambacht is. Ook zonder dat zy zelf Multatuli lazen, was die geest doorgedrongen tot enige jongelui, die nu, overigens even literaturig beperkt van gezichtskring als hun voorgangers, wat nieuws gingen leveren dat, ten gevolge van hun gebrek aan kennis en hun grote eenzydigheid van gevoel, niets anders zou worden dan een vervanging der ene rhetorica door de andere.’[39.]

Multatuli wilde de mens, de wetenschap en de kunst vrijmaken van de sleur der eeuwen, de Tachtigers volgden hem slechts in de literatuur, en dan alleen nog maar in de stijl, en wel stijl in de beperkte zin van zegging, ritme en het ‘rhetorisch golven in de woordenreeksen’. En dat terwijl - nog steeds volgens Paap en Multatuli - de *ware* stijl te kennen is aan de vlammende gloed, *pectus est quod disertos fait* (het hart is het dat welsprekend maakt). Paap vat het als volgt samen: ‘Elke tyd heeft een hoeveelheid beeldspraak, het litteraire jargon van die tyd. Dat jargon, dat is: de jas, het vest, de broek, de pommade, de hoge hoed van m'nheer de auteur. Maar onder de pommade moeten zitten de hersenen van m'nheer de auteur. Eerst de keerl, en dan de styl: al het andere is comediantendom.’[40.]

Volgens Paap waren de taalexcessen een onontkoombaar gevolg van een gebrek aan maatschappelijke aanpassing van de kunstenaars. Moree begreep niets van de werkelijkheid, als hij Shelley las zag hij diens opstand tegen ‘de huichelary der engelse mensentroep’ eenvoudigweg over het hoofd, hij genoot alleen van het beeld, de klank en het ritme van Shelly, en van diens gevoel van liefde. Met Vincent Haman was het geen haar beter gesteld. ‘Kranten lezen! 't Idee! Lees ik kranten? 'k Heb in geen tien jaar 'n krant in gekeken, anders dan om te zien wat er over m'n boeken in staat...’[41.] ‘Wat kan my Atjeh schelen (...) D'r is zeker wat byzonders aan de hand, daar in Atjeh. De een of andere sabelheld heeft zeker weer op 'n moment, dat 'n mens niet toerekenbaar is (...) zich half dood laat hakken voor z'n kameraden of zo iets. En zo'n botterik krygt daar dan de Militaire Willemsorde voor en wordt met muziek ontvangen aan de Prins-Hendrikkade. Wat lui! Wie ontvangt er my met muziek? Wie ontvangt er goddome my met muziek? En wie geeft my de Hoge-Literatuur-Willemsorde?...’[42.]

De literaire familie

Het eerste gedeelte van de roman is gewijd aan het voorgeslacht en de familie waaruit Vincent Haman is voorgekomen, zijn jeugd en zijn eerste literaire successen. Vrijwel alle personages in de roman zijn gemodelleerd naar bestaande figuren, meest letterkundigen. (Wie geïnteresseerd is in ieders ware identiteit verwijs ik naar Ter Braak en Meyer.) Met een beetje goede wil is de hele roman op te vatten als de relativering van de openingszin: ‘De Hamans waren en zijn geboren letterkundigen.’ Hun geweldige reputaties zijn vaak niet gebaseerd op oorspronkelijk werk. ‘(...) het werk van hun leven, streven hunner dagen, de arbeid hunner nachten, het was versjes maken, versjes vertalen, opstelletjes schryven, uit Goethe-Dante-Vondelen gaan.’[43.] Uiteindelijk belanden alle Hamans, al lezende en navertellende, in de vaderlandse bloemlezingen. Stamvader Amrosius Haman kreeg vier kinderen, stuk voor stuk prima vertalers en navertellers. Godevaert (samengesteld uit Allard Pierson en J.A. Alberdingk Thijm) spande de kroon: ‘Geen boeken las hy, hy las planken vol boeken; geen boeken vertelde hy na, hy vertelde na planken vol boeken (...) met Hellas in zyn zak, met Vondel op zyn rug, met Germanië onder de arm; hy Godevaert, zittende op Goethe en Schiller en Lessing en Klopstock, Racine, Stuart Mill...’[44.]

Godevaerts jongste zoon Vincent is een driftig, maar intelligent kind. Het jochie is leergierig en al vroeg zeer bedreven in het opzeggen van versjes, een woordkunstenaar in de dop. Maar ook zeldzaam dwars, hij jaagt de visite, die verwachtingsvol uitziet naar zijn versjes, het bloed naar het hoofd met het uitroepen van ‘Piessen, poepen, piessen, poepen, piessen, poepen’, en hij bedenkt scabreuze spelletjes. ‘Maar op school ging het, na het mooie eerste half jaar, niet best. Als hy werk moest maken, hield hy praatjes óver het werk, vaak zeer aardig, maar die hy gebruikte om aan het werk te ontkomen.’[45.] Algauw raakt hij achter bij de anderen. Als hij later echt onhandelbaar wordt stuurt vader hem naar een strenge kostschool in Gelderland, maar met zijn leren blijft het slecht gaan, ‘voor reëele kennis scheen hy onvatbaar’. Tijdens een boswandeling in schoolverband doet Vincent om stoer te doen, al lopende, zijn behoefte in een hoed. Hij wordt van school gestuurd. Vincent begint serieus met schrijven en heeft meteen succes met zijn eerste, onder pseudoniem geschreven bijdrage, waarmee hij zijn vader steunt in een polemiek. Paap geeft hier een briljante karakterisering van Van Deyssel. Een groot deel van Vincents levensfeiten is rechtstreeks of enigszins vervormd afkomstig van Van Deyssels biografie. (Zie bijvoorbeeld *De kleine republiek* en o.a. *Uit de schrijfcassette van Lodewijk van Deyssel* om iets te weten te komen over diens vruchteloze schrijf pogingen, het schrijven over het niet kunnen schrijven.) Vincent ondergaat een sterke invloed van Zola - tenminste voor zover hij hem begrijpt. Vincents woordentalent is groot, maar hij mist ‘Zola's onrust naar kennis en licht, zyn koorts voor recht en waarheid.’[46.] Vincent kent van de wereld zijn ouderlijk huis en de kostschool, verder heeft hij alleen gelezen. Zijn enige hartstocht is haat en die cultiveert hij in geschreven uitbarstingen tegen lieden die het meestal niet waard zijn. Hij ranselt er in zijn artikelen op los, roem wil hij verwerven. Hij komt in opstand tegen de oude generatie letterkundigen. Hij veracht de burgerlijkheid, besteedt veel aandacht aan zijn uiterlijk, aan kleren, een echte dandy.

Vincents eerste roman behelst de liefdesgeschiedenis tussen een nerveuze, grillige jonge vrouw en een bordeelbezoekende jongeman, beide gemodelleerd naar hemzelf. Dit is overduidelijk *Een Liefde* van Van Deyssel, befaamd vanwege zijn beroemde stijlbreuk halverwege - volgens Paap omdat Vincent geen stof meer had. Onder invloed van de Fransen komt Vincent dan op de proppen met een humbug van kleurenbeschrijvingen, klankgeluiden en vreemddoenerij in woorden. Moree, Vincent en Floris van Wheele richten De Nieuwe Revue op en Vincent begint met het schrijven van ‘lyrisch proza’, een stukje over ‘de Kalverstraat bij het opgaan der zon’. Afgekeken van Franse schrijvers, die muziek in de zin eisten, en kleur en reuk.

‘Zo begon het geschryf met werkwoorden in de infinitief; het weglaten der hulpwerkwoorden; het omzetten der woorden van de zin om klankgehalte in de fraze te krygen; een gesmeed van nieuwe woorden honderdvoudig te groot voor de zaak; een adjectievengestrooi over de pagina dat de pagina in zyn geheel mistig grys werd, gelyk een rad vol kleuren dat je ronddraait; alles te zamen een nuffig vertoon van vreemddoenery, een nagemaakte distelbloem in het zanderig tuintje ener ledige ziel.’[48.]

(Overigens: W.F. Hermans heeft onlangs in een artikel in N.R.C. Handelsblad stelling genomen tegen de wijd verbreide opvatting dat de Tachtigers, en in het bijzonder Van Deyssel, de ‘woordkunst’ van Franse auteurs hebben overgenomen. Volgens Hermans werd het taalgebruik van Zola en de Goncourts juist gekenmerkt door functionaliteit en trefzekerheid, en beheerste Van Deyssel het Frans te slecht om daar goed kennis van te nemen. Bij Van Deyssel is de woordkunst een gevolg van zijn onvermogen, aldus Hermans. Hij streefde ernaar ‘zo lang mogelijk over kleinigheden uit te weiden om maar zoveel mogelijk woorden op het papier te krijgen ten einde zich maar niet te hoeven wagen aan, geen beslissing te

hoeven nemen over, de handelingen en karaktertrekken van zijn personages. Dit geldt voor de andere Tachtigers evenzeer. Hun proza is misschien beïnvloed door de waandenkbeelden die ze zich over het proza van Zola en van de gebroeders Goncourt hadden gevormd, niet door dat proza op zichzelf (...).'[49.] Hermans oppert dat de woordkunst wellicht hun eigen vinding was, zij het dan een slechte.)

Veel andere schrijvers nemen Vincents schrijfwijze over. In *Vincent Haman* parodieert Paap een enkele keer op fraaie wijze het Tachtigersproza (al dan niet in navolging van originele tekstfragmenten van Van Deyssel). 'Helmers, schuin-onder de flikkerende pit-vlam, die stak uit de wand boven het tafeltje, zat daar, hel het licht gesmeten op de rechterhelft van het rossige hoofd, donker de linker, als een bruin-geel-gouwen en bruin-vaal-donkere rembrandtieke Helmers. Woest Helmers was, nydig hy was. Hy de bierpot nu nemen van het hout van de tafel, witglinsteren het schuim, bruinglanzen het bier met lichtspatten van glanzige oker.'[50.] Helmers' (Heyermans) stukken werden pas geplaatst in het tijdschrift van de mannen van Tachtig toen hij in plaats van 'De zon schijnt op de daken' ging schrijven 'Zon op daken schijnen'.

Vincent gaat veel om met Esther Luzac, die op haar beurt weer tegen haar vader rebelleert, de verwaten professor Luzac, een geesteloos literatuurdocent, die zich bijna de gelijke voelt van Sophocles, Aeschylus, Euripides, Homerus. 'Zo ongeveer als de portier van de medicus, die zegt tot de patiënten "wy" hadden een operatie.'[47.] Het voorgenomen huwelijk tussen Vincent en Esther (die in haar zuiverheid beschreven wordt als Vincents tegenpool) gaat niet door, omdat Vincent, waarschijnlijk met een geslachtsziekte, plotseling naar Parijs afreist.

Het tweede gedeelte van de roman speelt acht jaar later. Esther is dertig en in goede doen, nu haar ouders overleden zijn. Ze beweegt zich nog altijd in het kunstenaarsmilieu en verleent aan tal van schilders en schrijvers financiële ondersteuning. Ook aan Vincent, die ze na jaren weer heeft ontmoet en uit de goot heeft gered. Paap schildert Vincent af als een gedegenereerde die zich almaar overgeeft aan seksuele uitspattingen en die - hypocriet - vervolgens met een kritisch boek over Multatuli aan komt zetten, een verwijt dat ook Van Deyssel gemaakt kan worden. Esther helpt Vincent financieel, ze huurt kamers voor hem, verzorgt de inrichting en doet alles opdat hij weer aan het werk zal gaan. Ze geeft nog wel iets om zijn werk en indirect ook om hem, maar wil absoluut niet met hem trouwen, hoezeer hij ook aandringt. Esther moedigt Vincent aan een tijdschrift op te richten, en dat komt er op den duur ook. Helaas heeft Vincent enorme moeilijkheden om aan het schrijven te komen. Gelukkig heeft hij nog wat in voorraad, een boek over Multatuli. 'O, Multatuli! Die kerel heeft hem verveeld, gloeiend verveeld, jarenlang. Dat is de anti-artist, die kerel met al z'n geschryf over allerlei dingen, waarvan de ware artist geen verstand heeft. Allemaal gelezen heeft-i 't niet, verdomd niet, wie leest dat allemaal, wie leest al dat gezeur over staatkunde en filosofie en rechtvaardigheid. Allemaal dingen die de ware artist aan z'n laars lapt. Wat heeft de artist met rechtvaardigheid te maken, ik vraag je rechtvaardigheid, ha, ha, 't is om te lachen. De artist maakt mooie dingen, mooie dingen...'[51.]

Vincent beseft dat zijn boek over Multatuli niet klopt, maar dat doet er eigenlijk ook niet toe. 'Dat lapt de artist aan z'n laars, of het klopt. Als 't maar mooi is. Als 't maar mooi geschreven is, in zinnen waar je van omvalt, dát is de zaak, en dat is de zaak alléén.'[52.] Hij krijgt het boek uitgegeven, maar er komt geen enkele recatie op. Depressief zwerft hij door de straten, zijn hoofd is leeg.

Paap geeft een prachtig beeld van Vincents creatief onvermogen. Telkens vlucht Vincent van het schrijven in het lezen van boeken, op zoek naar inspiratie, en het

eindigt er uiteindelijk mee dat hij een heel klein stukje schrijft over een boek dat hij gelezen heeft, een recensie over een Franse symbolist. Wonderlijk genoeg trekt het stukje veel aandacht: Vincent is opeens weer *the talk of the town*. Zelfs het tijdschrift van de oude generatie, De Revue, schrijft lovend over hem. De mannen van Tachtig zijn geaccepteerd, worden op soirées gevraagd en De Revue van Joris Haman wil hun stukken plaatsen. De woordkunst wordt geroemd, is nu eindelijk in de mode gekomen. Vincent schrijft nog enkele beschouwingen in woordkunsttaal. Het eindigt ermee dat de oude en de nieuwe generatie zich met elkaar verzoenen en Vincent en Moree tegen een vorstelijk salaris toetreden tot de redactie van De Revue. Uiteindelijk vormt schrijvend Nederland toch weer één grote kleffe familie.

In *Vincent Haman* was Paap op zijn allerbest: vlijmscherp, humoristisch, gedetailleerd en in een geconcentreerde stijl. Paap perkte de pretenties van Tachtig in en liet in de erop volgende jaren zien dat het maatschappelijke element, dat in het estheticisme zoekgeraakt was, bij hem teruggevonden kon worden. Paap, die met beide benen op de grond was blijven staan, en in de maatschappij.

Paap op de planken

In 1900 verschijnt het historische drama *Koningsrecht*, waarin vrijwel alle optredende personages naar historische figuren zijn. Het toneelstuk is een bewerking van het boek *Friedrich der Grosse und die Prozesse des Müllers Arnold* door Dr. Karl Dickel. In feite is het de dramatische uitwerking van Paaps artikel over het gebrekkig functioneren van het 'Romeinsche Recht'. De geschiedenis is vrij eenvoudig. De beek die de molen van molenaar Arnold aandrijft valt droog omdat graaf Von Gersdorf, over wiens land de beek loopt, het water nodig heeft voor zijn nieuwe karpervijvers. Arnold verliest zijn bron van inkomsten en kan de pacht niet meer betalen aan graaf Von Schmetlau, op wiens land hij werkt. Arnold raakt verwikkeld in een juridisch steekspel waarbij hij steeds weer in het ongelijk wordt gesteld. Dit wegens de arrogantie van de rechters en het strikt formeel toepassen van het 'Romeinsche Recht'. Uiteindelijk vindt hij gehoor bij de koning, een redelijk man, die zich keert tegen de volkomen formele toepassing van de verouderde rechters, die alles bij het oude willen laten. De molenaar wordt in het gelijk gesteld. Vanwege de historische authenticiteit mag het dan een leerzaam stuk zijn, het is tegelijk ook erg saai, dramatisch gezien vreselijk uitgerekt. De sympathieën liggen overduidelijk verdeeld, al snel wordt duidelijk hoe de afloop zal zijn. Paaps boodschap komt in dit 'docudrama' duidelijk over. Helaas wordt de spanning bij de toeschouwer/lezer hoofdzakelijk opgeroepen door de vraag: duurt het nog lang voor het afgelopen is? Het meest de moeite waard is nog de tirade van de koning tegen rechter Neumann: 'Jy bent verkeerd geboren. Jy had een bult moeten hebben, zoals je ziel den juridischen bochel heeft. En je oogen hadden verkeerd in je hoofd moeten staan, en je handen hadden verdraaid aan je armen moeten zitten en je beenen scheef onder het lichaam, opdat ieder, als hy in de straten je naderen zag, zyn buurman kon toeroepen: "Maak dat je wegkomt! Daar komt de jurist aan!"[53.]

Acht jaar later waagde Paap een nieuwe poging met *Een Gracht-Idylle*, een komedie in drie bedrijven. De miljonair Kaspar Heinsius, zestig jaar oud, knorrig, star en onverzettelijk, speelt de hoofdrol. Al jaren lang onthoudt hij zijn zoon Diederik en zijn dochter Ada toestemming voor hun beider huwelijken, een geldkwestie. Daar komt verandering in door een plan van de gemeente Amsterdam, die de gracht waar Heinsius aan woont wil dempen om er een verkeersweg aan te leggen. Aanvankelijk is Heinsius tegen, maar als blijkt dat er geld aan te verdienen is ontpopt hij zich als voorstander. Dank zij een slimmigheidje van buurman Arends kunnen dan de beide huwelijken doorgaan. Een intrige die over zijn eigen baard struikelt, en toch zullen

er altijd mensen zijn die zich ermee vermaken. De opvoeringen van het stuk waren een groot succes, indertijd. Naar men zegt valt over smaak niet te twisten - wel is zeker dat mensen met een slechte smaak kunnen kiezen uit een breder aanbod. Overigens is niet alles even uitgekauwd aan dit stuk: de karakterisering is soms amusant en als satire op schraapzucht en conservatisme is het af en toe de moeite waard. Het voegt echter niets toe aan Paaps oeuvre, pretentieloos als het is. Er is niet bekend waarom Paap zich in deze twee gevallen in toneelvorm wilde uiten.

Het dogma van de Drankwet

Intussen bracht zijn advocatenpraktijk hem weer eens in aanraking met de politiek. In de tweede helft van de vorige eeuw begon het drankprobleem in Nederland een dermate grote omvang aan te nemen dat maatregelen noodzakelijk werden. Het kwam voor dat een kwart van het inkomen van een arbei-

dersgezin in alcoholvorm door het keelgat verdween. Er werd in die tijd heel wat steviger gedronken dan nu: tegenwoordig jaarlijks (afgezien van bier e.d.) 2½ liter sterke drank per hoofd van de bevolking, toen 8½ liter, waarbij aangetekend dat de hoofden van Kloos en diens compaan Boeken zich niet onbetuigd lieten bij het verwezenlijken van dit hoge gemiddelde. De in 1881 uitgevaardigde drankwet moest het aantal drankgelegenheden drastisch beperken door invoering van een vergunningenstelsel. De clandestiene verkoop had echter zo'n groot marktaandeel dat het drankgebruik maar weinig afnam. Amsterdam telde in 1885 372.314 inwoners en 1558 lokaliteiten (met daarnaast nog 1000 illegale gelegenheden), waarvan de Tachtigers, met Kloos, Boeken en Van Deyssel voorop, er een flink aantal van binnen hadden bekeken, met name de uitspanningen in De Nes konden op hun belangstelling rekenen. In 1901 diende Kuyper een nieuwe drankwet in. Naast allerlei verordeningen, moest opnieuw het aantal lokaliteiten worden verminderd, nu met 8000 tot een totaal van 16000. Drankverkopend en - producerend Nederland sloot de rijen en huurde Willem Paap in, inmiddels een gerenommeerd advocaat, voor het schrijven van een rekest aan de Tweede Kamer, om de wet tegen te houden. *Het dogma der Drankwet* werd in 1901 gepubliceerd, 190 bladzijden dik, Paap liet aan de hand van zeer veel cijfertabellen en onderzoekscitaten zien dat overal ter wereld de vermindering van het aantal gelegenheden juist had geleid tot méér drankmisbruik, hetgeen tegen invoering van de wet pleitte. Een conclusie die Paaps opdrachtgevers, onder wie de heren Heineken en Hoppe, als muziek in de oren zal hebben geklonken. Volgens Paap was het bestaan van tapperijen een gevolg van drankzucht, en niet de oorzaak. Alcoholisme bestond al eeuwen. Tegen die machten der eeuwen den strijd aan te binden door 3 tapperytjes te verminderen in 2, kom, kom, dat mag men een oogenblik ernstig hebben gemeend, dat kan men niet ernstig blyven meenen.'[54.] Paaps betoog is goed leesbaar geschreven, prima journalistiek werk, amusant en overtuigend. Toch blijf je het gevoel houden dat hij voor hetzelfde - of andermans - geld het tegendeel had kunnen bewijzen, als het moest met dezelfde cijfers. Een echte advocaat, kortom. (In 1904 werd de Drankwet, flink gewijzigd, maar in essentie onveranderd, aangenomen.)

Max Dannenberg en het huwelijk

In 1901 sloot Paap zijn advocatenpraktijk. Samen met zijn vrouw verliet hij Nederland en woonde jarenlang in Duitsland, op verschillende plaatsen, onder andere in München, waar zijn Duitse, in eigen beheer uitgegeven, roman *Max Dannenberg* (1906) speelt. Zijn Duitse poëzie kreeg hij niet geplaatst in tijdschriften, die is later ook niet uitgegeven. De Nederlandse versie van *Max Dannenberg* kwam in 1908 uit. Max Dannenberg leeft van het schrijven van artikelen. Hij heeft zijn rechtenstudie af moeten breken wegens geldgebrek. Zijn vader is overleden, moeder werkt als huishoudster. Na enige aarzeling is de miljonair Grothus bereid Max' studie te financieren. Max geeft het schrijven - tijdelijk - op. Dit wordt hem ernstig verweten door een kennis, een mislukt en berooid kunstenaar, niet eens bij machte om voor zichzelf te zorgen - het maatschappelijke, door Paap verachte kunstenaarstype. Max stelt niet teleur en studeert snel, en met goede resultaten, af. Uiteindelijk trouwt hij met een dochter van Grothus, terwijl zijn zuster trouwt met Grothus' zoon. Er loopt hier meer goed af dan menigeen in het dagelijks leven zonder argwaan aan zou kunnen. In vrijwel iedere roman van Paap kunnen dergelijke oudbakken huwelijksintriges worden aangetroffen, en op een enkele uitzondering na eindigt het

ermee ‘dat ze elkaar krijgen’. Die huwelijksgeschiedenissen lijken te zijn ingebracht om continuïteit te geven aan het verhaalsverloop, inhoudelijk voegen ze meestal weinig toe. Het gaat Paap om heel andere dingen, hij gebruikt de literatuur in de eerste plaats om zijn ideeën uit te dragen. De in deze roman verwerkte autobiografische stof (het verloop van Max' studie; zijn contact met Grothus = Zürcher; het feit dat Max Multatuliideeën over schrijvers en schrijven aanhangt[55.]) dient slechts als aankleding. Het werkelijke thema is polyandrie (één vrouw met meerdere mannen), de driehoeksverhouding als alternatief voor het huwelijk. Max begint zo'n verhouding met de vriendin van zijn beste vriend, die ermee instemt. Het loopt mis als de vrouw in verwachting raakt van Max. Zij kiest dan toch voor haar eerste vriend, trouwt met hem en Max wordt buitengesloten. Met lede ogen ziet hij toe hoe zijn zoon bij het echtpaar opgroeit. Al gauw sterft het kind, een nieuwe catastrofe. Max komt los van zijn verleden en zijn ideeën over polyandrie en treedt in het huwelijk met een net, burgerlijk meisje, wat de roman een nogal conservatieve strekking geeft. Daar komt nog bij dat het een vrij zouteloos en richtingloos boek is. Van alle huwelijken die Paap hier sluit is datgene tussen het thema polyandrie en het autobiografisch materiaal in ieder geval het minst geslaagde, deze echtelieden slapen in aparte kamers. Uit het bewaard gebleven manuscript en voorwerk van die roman blijkt dat Paap moeizaam schreef. Hij werkte met vooraf opgestelde schema's en schreef in korte, zakelijke stukjes. Pas later poetste hij de stijl literair op. Hij werkte vaak naar bestaande modellen, niet alleen levende, ook literaire. Hij liet zich bij het schrijven van *Max Dannenberg* inspireren door citaten van anderen en koos een thema dat het zijne niet was. Het gevolg was een nogal matige roman. Toch had Paap in deze jaren als schrijver veel succes. *Jeanne Collette, Vincent Haman* en *Koningsrecht* werden herdrukt en er was een grote belangstelling - vier drukken - voor zijn nieuwste roman, *De doodsklok van het Damrak* (1908), een goed geslaagde poging tot het schrijven van maatschappelijk geëngageerde literatuur.

Die godvergeten gemeene zwendel

‘Kijk, de maatschappij, dat vind ik een gemeene boel. En al wat ik gemeen vond, dat wou ik aan de kaak stellen (...). Op het oogenblik schrijf ik een roman, die is aangekondigd als *Een roman uit het jaar 1907* en die handelt over het dobbelen aan de beurs gedurende de crisis en over de bedriegerijen der multimuljonairs in Amerika, door een Amerikaans rechter genoemd: “valsche munters en struikroovers”... maar ik maak mij niet de illuzie, dat ik veel dobbelaars zal kunnen genezen door al hun zotheden aan het licht te brengen. Die menschen, meneer, die zijn zoo stapel, dat je er met geen ladder bij kunt...’[56.]

De doodsklok van het Damrak verscheen een jaar na de beurscrisis van 1907, en kan worden gerekend tot het genre dat met de lelijke term *faction* (facts and fiction) wordt aangeduid. In de roman wordt uitgaande van historische feiten uiteengezet wat de oorzaken en gevolgen van de beurscrisis zijn. Het is een aanklacht tegen toenmaals bestaande misstanden en oplichterspraktijken rond de Amsterdamse beurs, verwerkt in een verhaal over de levens van degenen die de schuldigen en de slachtoffers waren. De recensie in de Haagsche Courant was Paap uit het hart gegrepen: ‘Een roman, dien het Nederlandsche volk lezen moet, 't heele volk; een roman, waarvan de regeering een volksuitgaaf moest laten maken van een schelling of 'n kwartje; om haar bij duizenden te verspreiden.’

Nederland maakte sinds het einde van de negentiende eeuw een periode van economische groei door. De winsten stegen, evenals de lonen en de prijzen. Ook op de beurs nam de activiteit toe. Het oude beursgebouw aan de Dam, op de plaats waar tegenwoordig de Bijenkorf staat, was te klein geworden. Het nieuwe, door

Berlage ontworpen beursgebouw, werd een honderdtal meters verder aan het Damrak gesitueerd. Het werd in 1903 in gebruik genomen, Paap heeft het zien bouwen. Anders dan tegenwoordig speelde in Paaps tijd alle effectenhandel zich in dit gebouw af. ‘Als je van de Dam komt, staat het daar op het Damrak voor je, het vreugdeloos rechtlynig speelgoedgebouw, een klomp steenen, langs een paar luttele lynen opgebouwd, voldoende voor een villa, maar die een zoo groot blok het aanzien geven, of het van armoede in zyn hemd loopt. In het front, dat voor je staat, hangt in den toren links in een boogvormige opening de beursklok, die te half twee geluid wordt, “de doodsklok”, gelyk de bewoners van het Damrek haar in het zelfmoordenaars-jaar 1907 noemden.’[57.]

Er werd in deze jaren in Amerika veel gespeculeerd, enorme bedragen werden her en der geleend. Toen Engeland de kredietverlening aan Amerika staakte brak er paniek uit, een stormloop op de banken volgde, Amerikaanse aandelen kelderden in waarde. Ook in Nederland was sprake van een grote speculatiezucht. Veel kleine beleggers speelden met geleend geld, voornamelijk in Amerikaanse fondsen. In totaal was er voor 600 miljoen aan Amerikaanse waardepapieren in Neder-

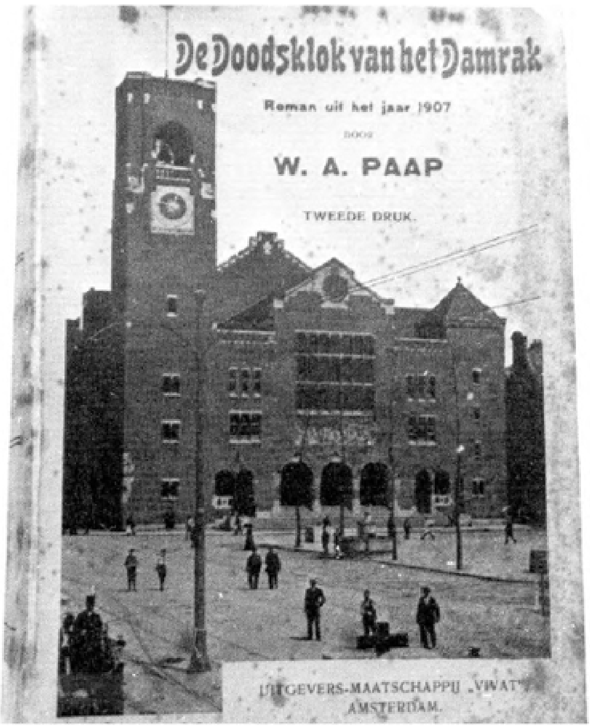
landse handen, een gigantisch bedrag, voor die tijd. Tijdens de eerste inzinking verdween er zo 150 miljoen aan Nederlands kapitaal naar het buitenland, later liep dat op tot 500 miljoen. Dat de beurscrisis zo uit de hand kon lopen en zich afwentelde op kleine beleggers was voor een groot deel te wijten aan het systeem van kopen op prolongatie (sinds 1947 afgeschaft). Dit systeem bood de kleine man, de melkboer, de schoenmaker, gelegenheid tot speculeren. Bracht een winkelier een speculant 200 gulden, dan vulden deze dat aan tot maximaal 2200 gulden. Voor dat bedrag werden aandelen gekocht. Stegen ze in waarde, dan ging de winst over 2200 gulden naar de winkelier, maar bij daling moest de winkelier het verlies over 2200 gulden bijpassen. Deed hij dat niet, dan was hij zijn 200 gulden kwijt.

In Paaps roman komen de kleine beleggers ieder dag naar café Hof van Holland om van speculant Rombouts te horen hoe het er met hun kapitaaltje voorstaat. Ze vertrouwen hem volkomen. Ze trekken zich niets aan van de stugge boer Overdijk die niet meedoet aan die ‘godvergeten gemeene zwendel’. Zijn notaris, een fatsoenlijk man, heeft hem ervoor gewaarschuwd dat bijvoorbeeld Kimberleys aandelen zijn in een mijn die nog gegraven moet worden, maar waarvan ‘deskundigen’ in rapporten hebben bevestigd dat het een florissante onderneming zal worden. De notaris had Overdijk met een eenvoudig voorbeeld, naar draagkracht van zijn geestvermogens, overtuigd. ‘Als jy my 'n koe wilt verkopen, Overdyk, dan kom jy niet by my met 'n fotografie van de koe of met’ rapport over de koe, maar je komt met de koe zelf. Maar aan de beurs (...) daar komen ze niet met de koe, maar met 'n rapport over de koe.[58.] Het mag niet baten, de speculatiekoers is al te hoog gestegen.

Met de meeste kleine beleggers loopt het slecht af, ze raken hun kapitaal kwijt. Eenmaal begonnen is er geen weg terug. Wie in één klap een flink bedrag verliest wil dit graag in één keer terugverdienen. En dat kan alleen door wéér te speculeren. Velen geraken van de ene op de andere dag tot de bedelstaf, enkelen plegen zelfmoord. Stap voor stap volgt Paap de neergang van Dries Corbeleyn, een rentenier die graag wat meer financiële armslag wilde. (Paap is een meester in het laten zien hoe mensen tot beslissingen komen: aarzelend, drogredenen bedenkend, rationaliserend. En dat alles om een in feite al lang gemaakte keuze te rechtvaardigen. Behalve hier zijn er ook in *Jeanne Collette* en *Vincent Haman* fraaie staaltjes van terug te vinden.)

De ‘doodsklok’ van het beursgebouw. Foto: Leo Potma.

Hoewel Corbeleyn een behoedzaam man is laat ook hij zich misleiden door gunstige rapporten en berichten in de beursbladen. Hij verliest zijn hele vermogen. Zijn zenuwen zijn gesloopt, hij krijgt angsten en raakt gestoord. In een uitzichtloos moment vermoordt hij zijn vrouw en drie dochters en schiet hij zichzelf door het hoofd, een schrijnende scène.



Boekomslag 'De Doodsklok van het Damrak'. Foto: Leo Potma.

Het grootste deel van de roman is gewijd aan de familie De Waert. De Waert is bankier en effectenhandelaar, volstrekt immoreel, rijk geworden door speculatie. Bovendien staat hij het huwelijksgeluk van zowel zoon als dochter in de weg. Eén van zijn oneerlijke praktijken bestaat uit het verspreiden van valse beursberichten waardoor de koers van bepaalde aandelen opgedreven wordt, die hij dan met veel winst van de hand kan doen. De goedgelovige beleggers hebben niet het flauwste vermoeden dat de berichtgeving in de beursbladen gemanipuleerd wordt. Paap neemt geen blad voor de mond en spreekt van 'plunder-manipulatie'[59.] en de 'zwarte bende'[60.], 'dobbelwoede'[61.] en noemt het beursgebouw een 'dobbelhuis'[62.], een goktent. (De ironie wil dat het Damrak anno 1985 een Walhalla voor goklustigen is geworden. Tegenover het beursgebouw bevindt zich een reeks gokhallen, volgestouwd met automaten die één ding gemeen hebben: dat er meer geld in verdwijnt dan er uitkomt.) Paap heeft geen hoge pet op van het beursvolk. 'Wie meenen zou, daar in die deftig uitziende huizen aan de Heeren- en Keizersgracht eenige hoogheid te vinden, zou bedrogen uitkomen. Daar heerscht, op uitzonderingen na alweer, de meest platte ordinairheid. Waar zal hoogheid vandaan komen bij menschen, die niets weten, niets kunnen, en wier gevoel, als zy het ooit gehad hebben, is zoek geraakt bij het laagste, wat er is, het stelen en schacheren op de beurs?'[63.] 'Zij lezen niet, verstaan geen wetenschap of kunst, doen niets voor het algemeen.'[64.] Ze zoeken verdoving voor hun nervositeit bij de vrouwen - De Waert houdt er zelfs drie betaalde krachten op na - en in 'het rytuig der gekken', de automobiel. In de liefde zijn ze volstrekt immoreel. De Waert probeerde ooit zijn dochter uit te huwelijken aan een bultenaar die goede zaken deed op de beurs. ('Nou, wat zou dat kleine bultje?'). Vader de Waert betoont zich in liefdeszaken een waar despoot. Hij verhindert het huwelijk van zijn zoon Paul met een meisje van lage komaf. Zijn dochter, die zwanger raakt van een knecht, pakt hij, na een

aanvankelijke woede-uitbarsting, met fluwelen handschoentjes aan. Hij laat de twee trouwen, maar op zeer ongunstige huwelijkse voorwaarden. Als de De Waerts hun dochter en het kindje na het huwelijk

opbergen in hun buitenverblijf in Baarn, en haar intimideren en isoleren, is het meisje totaal van hen afhankelijk, kan de jongen geen enkel recht doen gelden, en het enige dat overblijft is een scheiding.

De doodsklok van het Damrak is zeer duidelijk een tendensroman. Paap verwijt de regering dat er niets gedaan wordt aan het corrupte systeem, dat de Amerikaanse fondsen (met hun enorme onzekerheden en oneerlijke praktijken) toch weer op de beurs worden toegelaten, zodat bij een nieuwe crisis opnieuw al het kapitaal het land uitstroomt, wat inderdaad gebeurde. Alles bleef bij het oude. '(...) de Nederlanders dobbelen voort. Het reuzen-Monte-Carlo op het Damrak werkt met zyn valsch roulettespel, zyn in New York en in Amsterdam vervalschste dobbelsteenen weer met hoogdruk. Een nieuwe catastrophe dreigt. En het snuggere ventje in Den Haag, het aardige slokkertje met het omvangryke waterhoofd speelt voort met zyn speelgoed.'[65.] Het ventje doet er niets aan om 'zulk een misdadig verspillen van het nationaal vermogen in de toekomst te voorkomen(...)'[66.] Over snuggere ventjes gesproken: uit het testament van Paaps weduwe valt op te maken hoezeer in de laatste tien jaar de financiële rek uit hun vermogen was verdwenen. De heer Paap had nogal wat geld verloren, met speculeren, ja.

Over priesters en heiligen

Paaps laatste roman zal in 1910 wel voor enige opschudding hebben gezorgd. *De kapelaan van Liestermonde* beschrijft de uittreding van de twee priesters, Heynsberg en Borret, en geeft een staalkaart van de misstanden en kwalijke praktijken in de toenmalige Rooms-Katholieke kerk: de hypocrisie, de onderdrukking en de volksverlakkerij. Het is een aanval op de huichelarij en de daaraan gekoppelde koopmansgeest waarvan het hele kerkmilieu in die tijd doortrokken was. Deken Vrancken heeft zich bijvoorbeeld toegelegd op het verkopen van dure flessen Lourdeswater ('U weet, heilige voorwerpen verkopen wy niet, dat zou simonie zyn; u betaalt alleen de transportkosten en de douane en de flesch en de verpakking.'[67.]), Benedictusmedailles en andere snuisterijen. Ter voorbereiding bestudeerde Paap drie jaar lang boeken over het katholicisme. De roman is doorspekt met noten, die achterin worden verklaard: relikwie, de mis, de biecht, dogma's, priesterschap en allerlei andere zaken worden serieus en gedegen uitgelegd, wat een schitterend contrast geeft met de praktijk van alledag. De biecht is bijvoorbeeld ontaard in een achteraf-goedpraten. Een boer die een zwendel opbiecht waar hij 250 gulden wijzer van is geworden moet als boetedoening 100 gulden aan de kerk schenken, ten bate van de armen. De gelovigen spelen het spel vol overtuiging mee. Na de carnavalstijd komt een jong meisje een hele waslijst aan zonden opbiechten, alle begaan in Breda, alwaar zij zich maar liefst tien keer 'heeft laten gaan', en dat met twee verschillende manspersonen. Acht dagen heeft ze zondige verlangens en begeerten gehad, zonder ophouden. Daarna heeft ze er nog zeker dertig, veertig keer aan gedacht, met de bijbehorende handelingen. 'En wanneer heeft u daar spyt van gekregen?' 'In de trein pater. Ik zat nog niet in de trein of het speet me al.'[68.]

Ze schenkt zestig gulden aan de kerk en komt er vanaf met het bidden van een rozenhoedje.

Ooit was kapelaan Heynsberg, de hoofdpersoon van de roman, een fanatiek verdediger van de kerk, doch in de loop der jaren is hij zich steeds meer gaan ergeren aan de manier waarop de kerk omspringt met het geloof en de gelovigen domhoudt. Soms houdt hij de gelovigen in een preek voor dat ze zich blindstaren

op relikwieën, en dat die het geloof bespotten. Zo zijn er wel zeven lansen die Jezus doorboord hebben en overal worden overblijfselen van Johannes de Doper gekoesterd, en dat terwijl zijn lichaam verbrand en de as verstrooid is. En van de heilige Andreas werden er 5 lichamen, 6 hoofden en 17 armen, benen en handen vereerd, enzovoorts. Het treft bijzonder ongelukkig dat deken Vrancken, een patriarchaal geestelijke van de oude stempel, juist Heynsberg vraagt een preek voor te bereiden over de Heilige Jeroen te Noordwijk (Jeroen, die het ooit klaarspeelde na te zijn onthoofd door de Noormannen, zelf te komen vertellen waar zijn lichaam gevonden kon worden). Vrancken is bezig een nieuwe, lucratieve bedevaart naar Noordwijk op stapel te zetten, vooral om te kunnen concurreren met de Franciscanen. In een eerder stadium heeft de lepe Vrancken de Franciscanen al het monopolie op de heilige Antonius af weten te snoepen door ook een Antonius-relikwie aan te schaffen en een Antonius-lof te beginnen. Antonius is namelijk een zeer populaire heilige, hij gaat immers over de verloren voorwerpen. ('Heilige Antonius, beste vrind/Zorg dat ik mijn horloge vind.')

De doop, het huwelijk, de eucharistieviering, het priesterschap en het celibaat worden stuk voor stuk kritisch belicht vanuit de ervaringswereld van Heynsberg. Met collega Borret, een jeugdvriend, spreekt hij over de kwelling van het celibaat.

> 'O, dat celibaat!' hernam Borret. 'Heb je gehoord van die pastoor onlangs op een dorp in Limburg?'
> 'Neen.'
> 'De stakker ging dagelyks 's avonds in de schemering met een stoof onder de arm het land in; de hele parochie wist ervan; bestialiteit; ze hebben hem naar een klooster in België gestuurd.'[69.]

Heynsberg had op het seminarie nooit een probleem gezien in het celibaat. Hij dacht dat zoiets, net als bij dieren, ieder jaar een week of twee zou knellen, en dat hij zich daar wel doorheen zou slaan. Borret treedt spoedig uit: hij is verliefd en bovendien door de bisschop ernstig beknot in zijn vrijheden. De hele eerste druk van de roman die hij heeft geschreven is heimelijk door het bisdom opgekocht en het schrijven is hem voortaan verboden. Na enige tijd volgt Heynsberg hem, mede als gevolg van de hernieuwde kennismaking met zijn jeugdvriendin Hansje (door Vrancken aan een impotente man gekoppeld) en het opnieuw opbloeien van hun liefde. Als Heynsberg merkt dat zijn kritische opmerkingen (over bedevaartplaatsenstichter Monseigneur Bottemanne, die het presteerde binnen korte tijd het gebeente van maar liefst vier heiligen terug te vinden) geen gehoor vinden vertrekt hij. Zodra hij een inkomen heeft zal Hansje hem volgen. De terugkeer in de maatschappij valt hem echter zwaar, aangezien hij op het seminarie *niets* heeft geleerd waar je in de burgermaatschappij wat aan hebt. Op de ochtend van zijn vertrek gaat de Jeroen-processie onder zijn raam langs.

Paap keerde zich in deze roman niet tegen het geloof maar tegen de manier waarop de kerk met het geloof omging. De aandacht was verschoven naar uiterlijkheden, het was een winkel geworden die draaiende gehouden moest worden. Nu, 75 jaar later, is er een hoop poespas en bedrog verdwenen, maar niet het monddood maken van priesters, de draaikonterij en de soms schandelijke manier waarop priesters die willen uittreden worden behandeld. Zelfs de relikwieënverering bestaat nog, en niet alleen in Lourdes. Op een enkele wijdlopige passage na is De *kapelaan van Liestermonde* vaak puntig en humoristisch geschreven. Het wezen van het katholicisme is hiermee natuurlijk niet doorgrond, Paap heeft zich gericht op de uitwassen. Het voornaamste bezwaar dat tegen deze roman kan worden ingebracht heeft betrekking op de onevenwichtigheid. De mengeling van satire en ernst pakt niet helemaal goed uit, daarvoor steekt de schrijver te veel de gek met de kwesties die voor zijn hoofdpersoon serieuze aangelegenheden zijn. De lezer

maakt zich te vrolijk om al die ‘roomse malligheid’ om echt geconcentreerd de tragische verhaallijn van het afvallen van het geloof serieus in te voelen. Niettemin heeft Paap een verdienstelijke roman geschreven. De kwesties die erin aan de orde komen zijn nog steeds actueel, al zijn ze dat voor een steeds kleiner wordend deel van de bevolking.[70.]

Integriteit

Nadien schreef Paap nog enkele prozagedichten en werkte aan de roman *Rauwerda*, een in het juristenmilieu spelend verhaal over het onbegrip tussen man en vrouw, met name op seksueel gebied. Paap portretteerde enkele huwelijken, in spanningsloos proza. Er tekent zich geen duidelijke intrige in het romanfragment af, het kabbelt voort. Uit nagelaten aantekeningen over het verdere verloop van de roman blijkt dat het Paap ontbrak aan verhaalstof en aankleding. In zijn werkplan verwees hij telkens naar verwante passages bij andere, meest Engelse auteurs, hij stelde zijn personages samen uit omwerkingen van citaten van anderen. Paap heeft deze aantekeningen nooit uitgewerkt, de geest ontbrak volledig. Aangenomen mag worden dat hij het schrijven heeft opgegeven omdat hij inzag dat zijn creativiteit was opgebrand.

Paaps oeuvre is niet erg uitgebreid en telt daarbij enkele minder geslaagde werken. Als we *Bombono's* beschouwen als een - geslaagd - schot voor de boeg dan kunnen we twee bloeiperioden onderscheiden. De eerste, 1896-1898, omvat *Jeanne Collette* en *Vincent Haman*, de tweede, 1908-1910 *De doodsklok van het Damrak* en *De kapelaan van Liestermonde*. In deze werken is Paap op z'n best, scherp en met soms veel humor. Paap laat zien hoe mensen tot hun daden komen, welke hun beweegredenen zijn, hoe ze schipperen, zichzelf rechtvaardigen en hoe hypocriet ze zijn. Waarbij op te merken valt dat Paap in het werkelijke leven zelf lang niet altijd een toonbeeld van oprechtheid en consequentie was.

Paap maakte zich er niet vanaf met alleen satire schrijven, hij kroop ook in de huid van de personages die hij bekritiseerde en legde de lezer hun overwegingen voor. Niet altijd op een onpartijdige en psychologisch verfijnde manier, maar wel trefzeker. Zijn voornaamste thema werd daarmee de integriteit van de mens in de maatschappij, kunst en religie. Week hij daarvan af, zoals in *Max Dannenberg* en *Rauwerda*, dan werd zijn schriftuur saai en middelmatig, in feite overbodig, en moest hij zijn inspiratie bij andere schrijvers zoeken.

Willem Paap was een beperkt schrijver, zoals ook Van Deyssel dat was. Het is niettemin onjuist om hem te beschouwen als de schrijver van één geslaagd boek, *Vincent Haman.* De satire *Bombono's* is het zeker waard herdrukt te worden, en dat geldt ook voor *De doodsklok van het Damrak, De kapelaan van Liestermonde* is literair duidelijk zwakker, maar qua inhoud zo onthutsend actueel dat het wellicht toch de moeite waard is om het weer voor een breder publiek toegankelijk te maken. Moeilijker ligt dat bij *Jeanne Collette*, waarin Paap af en toe op z'n allerbest is. Het onverteerbare antisemitische vuil op de eerste en de laatste pagina roepen twijfels op aangaande een herdruk. (Daar staat tegenover dat het verdoezelen van in het verleden gedane antisemitische uitingen eveneens zeer kwalijk is.) Paaps boeken verdienen het om weer gelezen te worden. Het beeld van Tachtig is pas compleet mét Paap, de belangrijkste dissident.

Gemenen en dommen

Paap rentenierde, in alle rust. Zijn laatste levensjaar verliep niet gemakkelijk. Zijn lichamelijke conditie was zeer verzwakt als gevolg van een attaque. Hij kon niet meer schrijven, alleen nog maar lezen, en het spreken viel hem zwaar. Toch verhuisde hij nog een paar keer en overleed ten slotte in Zeist, 6 januari 1923. In de roman *Max Dannenberg* wandelt de hoofdpersoon, Paaps alter ego, over een kerkhof, laat zijn blik over de graven gaan en overpeinst een eventueel leven na de dood. ‘Er zyn menschen, vele menschen, die anderen kwaad aandoen. Er zyn heel vervloekt gemeene... neen, neen, hier niet zulke woorden. Laten wy zeggen: zy konden jegens hun medemenschen liefdevoller zyn. En andere zyn er, domkoppen, halzen... neen, neen, laten wy zeggen: zy konden verstandiger zyn. Worden die nu allen, die verstandiger zyn konden en die liefdevoller zyn konden, worden die nu allen tot in eeuwigheid in het heelal bewaard? En moet ik my in het andere leven weer tegen hen met eenzaamheid omgorden, tegen de gemeenen en tegen de dommen? Of zyn zy dan anders?’[71.]

Bibliografie

Ter Braak, Menno - *Het Tweede gezicht.* Folemprise/'s Gravenhage, 1935
Colmjon, Gerben - *De beweging van Tachtig.* Aula-Boeken/Utrecht-Antwerpen, 1963
Erens, Frans - *Vervlogen jaren.* Martinus Nijhoff/'s Gravenhage, 2e druk, 1982
de Goede, Mr. Barend - *Willem Paap.* Het paard van Troje. A.W. Bruna en zoon/Utrecht, 1946
's Gravesande, G.H. - *De geschiedenis van De Nieuwe Gids* + supplement brieven en documenten. Van Loghum Slaterus/Arnhem, 1955 & 1961
Meyer, Dr. J. - *Willem Anthony Paap.* J.M. Meulenhoff/Amsterdam, 1959
Netscher, Frans - *Studies naar het naakt model* gevolgd door: Lodewijk van Deyssel - Over literatuur. Uitgeverij Het Spectrum/Utrecht-Antwerpen, 1982
Paap, Willem - *Bombono's.* een satire. Wilms & Co/Amsterdam, z.j.
Paap, Willem - ‘De studie van het Romeinsche Recht’. De Nieuwe Gids, jaargang 1, blz. 264-293 & blz. 431-466
Paap, W.A. - *Jeanne Collette.* W. Versluys/Amsterdam, tweede druk, 1898
Paap, W.A. - *Vincent Haman.* Em. Querido's Uitgeverij B.V./Amsterdam zevende druk, 1984
Paap, W.A. - *Koningsrecht.* Uitgeversmaatschappij ‘Vivat/Amsterdam, tweede druk, 1908
Paap, W.A. - *Het Dogma der Drankwet.* Rekest aan de Tweede Kamer met Toelichting, z.j.
Paap, W.A. - *Een Gracht-Idylle.* Amsterdamsche Comedie in drie bedrijven, Uitgeversmaatschappij ‘Vivat’/Amsterdam, 1908
Paap, W.A. - *Max Dannenberg.* Uitgeversmaatschappij ‘Vivat’/Amsterdam, 1908
Paap, W.A. - *De Doodsklok van het Damrak.* Roman uit het jaar 1907. Uitgeversmaatschappij ‘Vivat’/Amsterdam, 3e druk, 1908
Paap, W.A. - *De Kapelaan van Liestermonde.* roman uit het priesterleven. C.L.C. Veldt/Amsterdam, z.j.
Stuiveling, G. - *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt.* Arbeiderspers/Amsterdam, derde druk, 1981.[17.32.]

Eindnoten:

1. Met dank aan Jan Verberne
   De Goede, blz. 24
2. Stuiveling, blz. 117
3. Meyer, blz. 111
4. Erens, blz. 222
5. Meyer, blz. 403
6. Meyer, blz. 64
7. 's Gravesande, blz. 6
8. *Bombono's*, blz. 5
9. idem, blz. 11
10. idem, blz. 69/70
11. idem, blz. 22
12. idem, blz. 99
13. idem, blz. 12
14. idem, blz. 56
15. idem, blz. 63
16. idem, blz. 59

18. idem, blz. 89
19. Netscher/Van Deyssel, blz. 219
20. Meyer, blz. 403/404
21. D.N.G. I, blz. 440
22. Meyer, blz. 405
23. Meyer, blz. 406
24. *Jeanne Collette*, blz. 12
25. idem, blz. 12
26. idem, blz. 129
27. idem, blz. 343
28. idem, blz. 0
29. idem, blz. 343
30. Meyer, blz. 242/243
31. idem, blz. 244
33. D.N.G., jaargang 6, deel 2, blz. 465
34. Meyer, blz. 409
35. *Vincent Haman*, blz. 58
    In deze editie is de spelling gemoderniseerd. Ik ben zo vrij alle uit de tekst geschrapte y-grecs (i.p.v. ij) weer op hun plaats te zetten.
36. *Vincent Haman*, blz. 59
37. idem, blz. 59
38. idem, blz. 59
39. idem, blz. 59/60
40. idem, blz. 60
41. idem, blz. 169
42. idem, blz. 169
43. idem, blz. 25
44. idem, blz. 26
45. idem, blz. 37
46. idem, blz. 56
48. idem, blz. 74
49. N.R.C. 18-1-1985
50. *Vincent Haman*, blz. 145
47. idem, blz. 68
51. idem, blz. 157
52. idem, blz. 157
53. *Koningsrecht*, blz. 118
54. *Het Dogma der Drankwet*, blz. 125
55. *Max Dannenberg*, blz. 99/100
56. Meyer, blz. 403
57. *De doodsklok van het Damrak*, blz. 188
58. idem, blz. 21
59. idem, blz. 216
60. idem, blz. 217
61. idem, blz. 135
62. idem, blz. 136
63. idem, blz. 60
64. idem, blz. 60
65. idem, blz. 275
66. idem, blz. 244
67. *De kapelaan van Liestermonde*, blz. 98
68. idem, blz. 36
69. idem, blz. 117
70. Paaps biograaf Meyer bestempelde in 1958 de roman als ‘pornografie’. Zo zal hij alles waarvan hij liever niet wil weten dat het bestaat en dat hij niettemin onder ogen krijgt wel noemen. Meyers boek over Paap, met al z'n vooringenomendheid en kwaadwilligheid is een verschrikking, waarmee hij de schrijver Paap postuum schade heeft toegebracht. Betreurenswaardig, niet in het minst voor Meyer, die zich in al zijn kleinzieligheid vreselijk te kijk heeft gezet.
71. Max Dannenberg, blz. 229.
17. idem, blz. 60
32. idem, blz. 404

Hanneke Eggels
De sluier van Marie Boddaert

Bij haar overlijden zei de criticus en tijdgenoot I. Esser over Marie Boddaert:

> Een baanbreekster is zij niet geweest, niet eens eene wegbereidster, ook niet een scheppend genie. Maar één ding was zij wél, en dat is: een echte dichterlijke natuur.[1.]

Dr. Johanna Snellen was evenals Marie Boddaert lid van de Maatschappij der Nederlandsche letterkunde. Ze kende haar sinds 1895, ze had Marie's gedichten in 1899 vol goede bedoelingen maar tegen haar wens naar Willem Kloos gestuurd. In 1914 schreef ze in een Levensbericht der Afgestorven Medeleden van de Maatschappij:

> Hoezeer ook 'aristocrate naar den geest' in manieren, in opvattingen, - fijnproefster op 't gebied van kunst, heeft zij zich nooit in een hooghartig zoeken van schoonheid alleen, afgewend van de nooden van de maatschappij.[2.]

Ondanks al deze woorden vinden we in het in 1982 verschenen Schrijversprentenboek *De beweging van 80*[3.] een enkele foto, waarbij de niet bepaald vleiende kritiek van Kloos op haar werk als bijschrift is opgenomen.

Wie was deze dichterlijke natuur van wie de poëzie - gewaardeerd in haar tijd - nu nauwelijks of niet meer gelezen wordt, van wie de liedteksten hier en daar nog gezongen worden, maar van wie de literatuur die bestemd was voor de jeugd vaak werd herdrukt?

Jonkvrouwe Marie Agathe Boddaert[4.] (Middelburg 6 februari 1844 - 's Gravenhage 12 april 1914) was de oudste dochter uit het grote gezin van Jonkheer Mr. Jacques Phoenix Boddaert, afkomstig uit een Zeeuws adellijk geslacht.

Marie woonde op het kasteel Westhove[5.]. Het ouderlijk huis, het middeleeuwse kasteel tussen Domburg en Oostkapelle in Zeeland, waarvan het ontstaan nog steeds in nevelen gehuld is - al is bekend dat het in de eerste helft van de twaalfde eeuw een abdij is geweest - werd door haar vader in 1880 verkocht aan zijn zuster en als herstellingsoord bestemd 'voor kinderen van ouders die geen badplaatsen kunnen bezoeken en die er geen buitenplaatsen op na houden'.

In tegenstelling tot wat men mocht verwachten van een geslacht dat al in de achttiende eeuw dichters/literatoren van betekenis kende - Mr. Pieter Boddaert (1694-1760), bijgenaamd 'de vrome Pieter' vanwege zijn *Stichtelijke Gedichten* en Pieter Boddaert Junior, 'de vieze Pieter' vanwege zijn bundels erotische poëzie - werden de dichterlijke aspiraties van Marie al op haar twaalfde jaar door de huisarts en haar grootmoeder bijna in de kiem gesmoord. Haar gezondheid zou door al haar dromerij op het spel hebben gestaan. Ze zegt over deze periode.'

> Op mijn twaalfde jaar kwam ik in een periode van ongeduld: ik wenschte te sterven. De wereld was verrukkelijk schoon - maar ik had er nu toch genoeg van en wilde gaarne weten wat mij op de andere wereldbollen zou wachten. Ik was zoo overtuigd van een hernieuwd bestaan, dat ik, na de dood van een mijner jongere zusjes, beproefde haar in de lucht bij helder weer te zien.[6.]

Ze kreeg van haar gouvernante en op kostschool een aristocratische opvoeding tot huisvrouw.

Op 23 november1870trouwdezij met Rudolph Enno Hillegondus Muntz Gelderman, een luitenant der infanterie (Zuidhorn, 18 januari 1846). Uit dit huwelijk dat vijf jaar zou duren werden twee dochters geboren, Anna Petronella en Elisabeth Johanna Carolina, later respectievelijk met Felix Ortt en de literator Albert Plasschaert getrouwd. Toen de jongste dochter anderhalf jaar was, stierf Muntz Gelderman in Menton, waar de familie met het oog op zijn gezondheid verbleef. In 1881 ging de weduwe met haar kinderen naar Den Haag, waar ze tot haar dood zou blijven wonen. Eerst verzorgde ze haar vader en stiefmoeder. Na hun beider dood in mei 1886 verhuisde ze naar een eigen huis. Haar buurman werd Carel Vosmaer, redacteur van de Spectator. Ze had een cosmopolitische natuur, en dus bleef ze zelden lang achtereen in Den Haag. 's Zomers was ze veel in Domburg, maar meestal reisde ze naar het buitenland, naar Venetië, Parijs, Wenen, Praag, Salzburg en vanwege haar gezondheid naar Tirol, Savoie en Zwitserland.

Marie Boddaert in 1912.

Ondanks tegenwerking was ze blijven schrijven. Tijdens haar huwelijk had ze een komedie in vijf bedrijven geschreven, die ze echter later verscheurde. Ze had een groot creatief vermogen. Haar schrijfproduktie was tijdens het ziekbed van haar vader toegenomen. Vanaf haar eenenveertigste jaar publiceerde ze niet alleen poëzie, maar ook schreef ze libretto's voor twee opera's en andere muziekteksten. Ze bracht een groot aantal kinder- en jeugdboeken op haar naam. Ook was ze zeer belezen, met een voorkeur voor de dichters van haar tijd, de klassieken en geschiedenis. Volgens Johanna Snellen was ze in staat een helder en onpartijdig oordeel te geven door haar intuïtie en brede algemene ontwikkeling. Tijdens haar leven kreeg ze veel blijken van waardering.

Ze werd in 1893 benoemd tot lid van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden en in 1899 bood het Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen haar het lidmaatschap aan, in die tijd een ongebruikelijk aanbod aan een vrouw.

Een familielid van Marie Boddaert, Henriëtte Boddaert-Schuurbeque Boeve is betrokken geweest bij de oprichting van de ‘Vereeniging tot verbetering van den maatschappelijken en den rechtstoestand der vrouwen in Nederland’ en zat onder andere in het organiserend comité van de, voor de vrouwenbeweging belangrijke, Tentoonstelling De Vrouw 1813-1913.

Haar jongere halfzuster, Elisabeth, heeft in 1903 de bekende Boddaert-Tehuizen opgericht, die als doelstelling de opvoeding na schooltijd van het ‘anti-sociale’ kind hadden. Elisabeth schreef in 1915 hierover een artikel in het bekende handboek

over de vrouwenbeweging 'De Vrouw, de Vrouwenbeweging en het Vrouwenvraagstuk.'

Marie Boddaert zelf zou volgens anderen ook geïnteresseerd

zijn in het vrouwenvraagstuk (al blijkt dit m.i. niet direkt uit haar werk).

Johanna Snellen laat zich in dergelijke bewoordingen over haar uit[7.] en ook Ida Heijermans, redactrice van De Vrouw, veertiendaagsch blad gewijd aan de onderlinge opvoeding der vrouwen, stipt dit punt aan in een necrologie in 1914.

Marie zelf beschreef haar levensloop op 28 november 1887 aan de dichter/criticus Pol de Mont, die evenals zij medewerking verleende aan De Gids en die ze inmiddels persoonlijk had leren kennen en waarderen:

> Marie Boddaert is geen geleende naam. Ik heette zoo vóór mijn huwelijk. Gij hebt (...) kennis gemaakt met het oude kasteel Westhoven dat aan den voet der duinen tusschen zijn mans van bosschen wegschuilt, maar door zijn torens ook van den straatweg zichtbaar is. Dáár - op Westhoven, waar mijn ouders toen woonden - heb ik een groot gedeelte van mijn jeugd en, na mijn kort huwelijk, van mijn leven doorgebracht.
> Gij merkt reeds, dat ik, ofschoon jong in de kunst, oud in jaren ben. Maar mijn *liefde* tot de kunst is even oud als ikzelf. *Dat ik eerst zo laat den moed had daaraan toe te geven, komt van de tegenstand bij mijn familie ondervonden. Mijn ouders zagen mij liever als praktische huisvrouw dan als 'bas-bleu', gelijk zij het meenden, opgroeien*, (cursivering HE)
> Na den dood van mijn man keerde ik met mijn beide dochtertjes naar mijn ouders terug. Ik had door het lange ziekbed van mijn man handigheid in het ziekenverplegen gekregen. Ziekenverplegen werd mijn poëzie en kwam dikwijls voor in ons groot gezin. Toen mijn vader in zijn laatste levensjaren alleen overbleef, paste ik hem op. Het zooveel rustiger en eentoniger leven deed in mij met dubbele kracht de behoeften en droomen mijner kinderjaren ontwaken. Ik gaf eindelijk toe aan dien drang en mijn eerstelingen weden in *Nederland* en *Gids* geplaatst.
> Die opneming maakte mij gelukkig en stemde mij blijmoedig. Doch - ik was toen bijna 41 jaar, mijn leven lag achter mij. Ik had mij nooit geoefend, mijn muzikaal gehoor was de eenige regel, de eenige wet bij het schrijven van die vier eerste gedichten (Voor eer en plicht - Schönberg - Stormnacht en In de Smidse) geweest. Wèl had ik als kind reeds verteld, geteekend of beschreven wat mij bezighield of getroffen had, maar het ridiculiseren van mijn familie, hun voorspelling van onmacht, waar het mijn neigingen en aspiratiën gold, had mij terneergedrukt en aan die onmacht geloof doen slaan.[9.]

In bovenstaande brief en vooral in een autobiografische schets voor de criticus Frits Smit Kleine[10.] geeft Marie Boddaert de ontwikkeling in haar late kunstenaarsschap weer. Als oorzaak voor dit laatbloeien noemt ze haar opvoeding tot praktische huisvrouw:

> *Vrouwen mochten niet schrijven, niet denken aan zaken, die niet tot keuken, provisiekamer of linnenkast behoorden.* Ik had mij het koken en braden eigen gemaakt, hield er een kookboek op na, wist vruchten te confijten, kende handwerken van allerlei aard, speelde Beethoven, Schumann, enz., en kon zelfs, wat de verbazing mijner vriendinnen opwekte, hoeden, mantels en japonnen maken. Wat mij geholpen had aan die practische virtuositeit? Ik had een tijdlang in oude perkamenten en boeken gesnuffeld en mijn vader had mij schertsende de opmerking gemaakt:. (30 juli, 1885)

Per kerende post reageert Prins, voor Caze, maar niet minder uit eigenbelang[21]:

> Amice, Deel mij svp omgaand het adres van Strindberg mede. R. Caze vraagt er mij om.

Inmiddels ervan verwittigd dat Strindberg Netscher geantwoord heeft - de bewaard gebleven correspondentie is blijkbaar niet compleet - dringt Prins op 12 aug. vanuit zijn vakantieverblijf te Delden aan met: ‘Wat heeft Strindberg je geschreven?’ Vanuit Den Haag antwoordt Netscher op 13 aug.[22]:

> Het *Weekblad* durft mijne studie over *Strindberg* niet te plaatsen; zij was hem *te kras.* De heer *van Loghem* schreef mij: ‘De zaak is, franchement, dat wij het voor onze lezers, een gemengd publiek, wat kras vinden. Zij zijn nog niet rijp voor een evangelie in zoo ronde woorden.’
> Onschuldige lezers! Maar de *Portefeuille* heeft mijne studie dadelijk aangenomen; de lezers van dit blad zijn zeker niet zoo fatsoenlijk als die van het *Weekblad*!
> Strindberg stuurde mij een antwoord op mijn brief, hoogst voorkomend en beleefd. Hij is in 1849 geboren, schreef reeds verscheiden boeken en veroorzaakte veel opschudding in Zweden.
> Zijn *Les Mariés* zijn vervolgd, maar tenslotte vrijgesproken. Verdere bizonderheden kunt gij in mijn opstel vinden, dat ik u hoop te zenden; houd mij daarom op de hoogte van uw adres.

De poëzie van Marie Boddaert

IK DWAAL VOOR 'T LAATST, WAAR IK NIET WONEN MOCHT.

Ik dwaal voor 't laatst, waar ik niet wonen mocht,
in Levenshof van Kunst. Haar gouden vlag
waait uit in 't blauw... 'k aanzie den godenlach
van hen wier kracht Haar 't levend-eeuw'ge wrocht.

O, 'k heb getemd al mijner wenschen tocht,
àl wat mij dreef waar ik Haar schoonheid zag;
ommuurd mijn ziel die uitging naar Heur dag;
gesmoord den gloed van 't hart dat niets vermocht!

Nu sluit ik zelf de Poort van 's Levens hof,
werp vèr den sleutel tot zijn heerlijkheid —
dof valt hij achter 't poortdicht dat mij scheidt...

De boomen ruischen zacht des Levens lof...
Ik ga waar nimmermeer mij 't Leven beidt...
Mijn eigen uitvaart heb ik me opgeleid.

Uit: Naar lichte hoogten.

Ik dwaal voor 't laatst, waar ik niet wonen mocht.

Ik dwaal voor 't laatst, waar ik niet wonen mocht,
in Levenshof van Kunst. Haar gouden vlag
waait uit in 't blauw... 'k aanzie den godenlach

van hen wier kracht Haar 't levend-eeuw'ge wrocht.

O, 'k heb getemd al mijner wenschen tocht,
àl wat mij dreef waar ik Haar schoonheid zag;
ommuurd mijn ziel die uitging naar Heur dag;
gesmoord den gloed van 't hart dat niets vermocht!

Nu sluit ik zelf de Poort van 's Levens hof,
werp vèr den sleutel tot zijn heerlijkheid -
dof valt hij achter 't poortdicht dat mij scheidt...

De boomen ruischen zacht des Levens lof...
Ik ga waar nimmermeer mij 't Leven beidt...
Mijn eigen uitvaart heb ik me opgeleid.

Uit: Naar lichte hoogten.

BINNEN IN MIJ GLOEIT HET LEED.

Binnen in mij gloeit het leed.
  Het vonkt en vlamt
En rekt met vuurge vingren naar mijn hart.
't Wil niet gebluscht zijn! Aan mijn blik ontnam 't
Zijn zekerheid. Al wat ik wist of weet
Gaat op in dezen fellen brand van smart.

Ik kan het niet ontvluchten! Het is één
Met iedere ademhaling, elk beweeg
Van brein of lichaam. En mijn huis is leeg
Van vreugd. Het welft — een hel van steen —
Over mijn denken en mijn spreken heen.

Uit: Naar lichte hoogten.

Binnen in mij gloeit het leed.

Binnen in mij gloeit het leed.
  Het vonkt en vlamt
En rekt met vuurge vingren naar mijn hart.
't Wil niet gebluscht zijn! Aan mijn blik ontnam 't
Zijn zekerheid. Al wat ik wist of weet
Gaat op in dezen fellen brand van smart.

Ik kan het niet ontvluchten! Het is één
Met iedere ademhaling, elk beweeg
Van brein of lichaam. En mijn huis is leeg
Van vreugd. Het weift - een hel van steen -
Over mijn denken en mijn spreken heen.

Uit: Naar lichte hoogten.

In haar dichtbundel *Naar lichte hoogten* staat een ongedateerd gedicht dat m.i. getemd kunstenaarsschap tot thema heeft. Deze dichtbundel bevat een verzameling gedichten die de dichteres tijdens haar leven niet voor publikatie geschikt vond. We weten daarom dus niet in welke periode van haar leven ze precies geschreven zijn. Het is echter niet aannemelijk dat het om gedichten uit de laatste levensperiode gaat, ook al zou de titel van het gedicht ‘Ik dwaal voor 't laatst, waar ik

niet wonen mocht,/in Levenshof van Kunst.' die suggestie kunnen wekken. In het bovenstaande sonnet deelt de dichteres mee dat dit het laatste zal zijn dat zij zal schrijven. Ze verwoordt dat het dichten voor haar is als dwalen in de Levenshof van Kunst. Deze dwaaltocht is haar drijfveer, waaraan ze niet langer zal toegeven. Ze doet afstand van haar dichterschap in de terzine:

IK BEN GEGAAN DOOR HET DIEP DUISTER WOUD.

Ik ben gegaan door het diep duister woud
waar twijfel woont aan eigen dichterkracht —
Hydra met duizend tronies, duivlenmacht
in zijne slangenoogen, strak en koud.

Uit reuzenpijnen is het woud gebouwd;
hun zwarte kruinen houden streng de wacht,
dat door de stamme-gangen nimmer lacht
het levenwekkend warm vertrouwensgoud.

En doode looden stilte loomde op 't oord.
Stil, als een dief, sloop Twijfel naast mij voort.

'k Ging met verstijfde lippen, schoon 'k naar 't Woord
versmachtte, dat de gouden zon van zang
weer dagen deed, en deinzen wat zoo bang
mijn ziel omnachtte... 't Leek in mij vermoord!

Uit: Naar lichte hoogten.

Ik ben gegaan door het diep duister woud.

Ik ben gegaan door het diep duister woud
waar twijfel woont aan eigen dichterkracht -
Hydra met duizend tronies, duivlenmacht
in zijne slangenoogen, strak en koud.

Uit reuzenpijnen is het woud gebouwd;
hun zwarte kruinen houden streng de wacht,
dat door de stamme-gangen nimmer lacht
het levenwekkend warm vertrouwensgoud.

En doode looden stilte loomde op 't oord.
Stil, als een dief, sloop Twijfel naast mij voort.

'k Ging met verstijfde lippen, schoon 'k naar 't Woord
versmachtte, dat de gouden zon van zang
weer dagen deed, en deinzen wat zoo bang
mijn ziel omnachtte... 't Leek in mij vermoord!

Uit: Naar lichte hoogten.

Nu sluit ik zelf de Poort van 's Levens hof
...
Mijn eigen uitvaart heb ik me opgeleid.

Het zijn niet uitsluitend sonnetten die hier gebundeld zijn. Hieronder staat een interessant gedicht met een afwijkend rijmschema (abcbab/deedd) in gebroken rijm en met mooie alliteraties, bijvoorbeeld in de tweede en derde versregel. De suggestieve werking van het ook typografisch gemarkeerde ‘Het vonkt en vlamt’ is opvallend. Het ritme in de vierde versregel wordt doorbroken waardoor een sterke nadruk komt te liggen op ‘niet gebluscht’. Het thema is de ervaring van een hevig verdriet dat als ‘een hel van steen’ voor de dichteres onontkoombaar wordt.

Marie Boddaert was van haar kunstenaarsschap niet helemaal zeker. Daaraan heeft ze o.a. in het navolgende gedicht uiting gegeven. Onmacht en twijfel heeft het als grondttoon. Er is sprake van sterke plastiek en ook haar beeldspraak is sterk te noemen, bijvoorbeeld in de eerste strofe waar de twijfel wordt gepersonifieerd als een dief in de nacht. Evenals in de twee voorgaande gedichten maakt de dichteres ook hier weer gebruik van mannelijk rijm. Weer treffen we veel alliteratie en assonantie aan. Het gedicht ‘Mijn Tempel’ uit de tweede bundel, *Serena* heeft overigens dezelfde thematiek als dit gedicht uit haar derde bundel. Marie Boddaert deed niet welbewust mee aan de versvoorschriften van haar tijd. Dit komt in het volgende nog ter sprake wanneer haar positie t.o.v. de Nieuwe Gidsers aan de orde komt.

Marie Boddaert en de Jongelui van De Nieuwe Gids

Op 9 februari 1887 schreef Marie Boddaert de al genoemde brief aan Frits Smit Kleine waarin ze fulmineerde tegen De Nieuwe Gidsers:

> Wat zijn ze heftig, verbitterd, haatdragend, die Jongelui, en daardoor onrechtvaardig, ja valsch in het aanvoeren hunner bewijzen, in het geven van uittreksel uit beoordelingen van anderen.

Zelf had ze inmiddels een twaalftal gedichten in verschillende tijdschriften gepubliceerd.

Niemand minder dan Albert Verwey viel haar zo hard. Samen met Pol de Mont en Louis Couperus werd ze over de hekel gehaald in zijn polemische kritiek op het beleid van De Gidsredactie die hij er een van middelmatigheden noemde. Vooral Van Hall moest het in deze februari-aflevering uit 1887 ontgelden. Deze had achtereenvolgens Pol de Mont, Louis Couperus en Marie Boddaert voor de meest-belovende oorspronkelijkste dichters van Nederland gehouden. Verwey stak hierover zijn mening niet onder stoelen of banken. Pol de Mont was volgens hem een dichter zonder enige zelfkritiek, behorende tot de middelmatigen; Louis Couperus was als dichter dood na de verschijning van zijn tweede bundel en Marie Boddaert maakte ‘een heel lief vers maar het zijn verzen, waarvan de schrijfster, op een gelukkigen zomerdag, met een sympathieke vriendin, kon hebben genoten naar hartelust.’[11.]

In zijn bespreking van de eerste poëziebundel van Marie Boddaert, *Aquarellen*, bleek Willem Kloos het oordeel van Verwey min of meer te delen:

GETHSÉMANÉ.

Blank was de hemel met de volle maan
Gehangen aan zijn welven; blanker, diep
Daaronder lag de lieflijke aarde en sliep.
Ik zag in 't zilvrig licht de boomen staan

Van eenen hof. Zacht ruizelden de blaân
Een naam mij toe. Daar knielde een mensch. daar liep
Hem bloedig zweet langs 't voorhoofd. « Vader! » riep
Zijn bleeke mond en huivring voer mij aan.

Toen víelen, dropplen vuurs, mij één voor één
Elk van zijn tranen in dien nacht geschreid,
Zengend op 't hart, tot alle heerlijkheid

En glans der heemlen bleekten en 'k alleen
Den Man der smart zag, in zijn worstelstrijd
Zóó groot, dat naast hem alles glansloos scheen.

Uit: Aquarellen, 1887.

Gethsémané.

Blank was de hemel met de volle maan
Gehangen aan zijn welven; blanker, diep
Daaronder lag de lieflijke aarde en sliep.
Ik zag in 't zilvrig licht de boomen staan

Van eenen hof. Zacht ruizelden de blaân
Een naam mij toe. Daar knielde een mensch daar liep
Hem bloedig zweet langs 't voorhoofd. 'Vader!' riep
Zijn bleeke mond en huivring voer mij aan.

Toen víelen, dropplen vuurs, mij één voor één
Elk van zijn tranen in dien nacht geschreid,
Zengend op 't hart, tot alle heerlijkheid

En glans der heemlen bleekten en 'k alleen
Den Man der smart zag, in zijn worstelstrijd
Zóó groot, dat naast hem alles glansloos scheen.

Uit: Aquarellen, 1887.

Een veel sympathieker figuur (...) is de dame, die nu volgt, Marie Boddaert genaamd. Ik geloof - naar haar bundel te oordelen (*Aquarellen* HE) - dat zij een zeer lieve en aardige vrouw is, met gevoel voor natuur en kunst, voor kinderen en dieren, voor menschelijkheid en moraliteit, voor vriendschap en huwelijks-geluk. Maar dat had Mej. (*sic*! HE) niet moeten zeggen aan de wereld, dat had zij in haar diepste hart moeten opsluiten, of er alleen over spreken met haar liefste vriendin. Want nu komt zij in het koude licht der kritiek te staan, en de kriticus, hoe gaarne hij haar ook, om haar hart, de waarheid over haar kunst zou besparen, is gedwongen om te zeggen, door juist dezelfde reden, die hem tot zwijgen had

> aangespoord: Mejuffrouw, tegen ú kan ik niet liegen, verheven als gij zijt boven galanterie (...)[12.]

Hij vond twee gedichten uit haar eerste bundel wel het vermelden waard: ‘Doodenklacht’ en ‘Gethsémané’.

Bovenstaande citaten verklaren misschien Marie's oordeel over ‘die Jongelui’. Verwey's polemiek schoot haar in ieder geval in het verkeerde keelgat:

> Zij wachten zich zorgvuldig om iets ten voordeele van hun tegenpartij te vermelden; hoe knap en scherpziende zijn zij om anderer tekortkomingen op te disschen, te vergrooten of uit te vinden. Jammer dat op 't gebied der kunst, zelfs verblinde partijgeest heerscht.
> Het is ergerlijk om hen, ‘àtort et à travers’ te hooren schimpen op menschen, die achting en waardering verdienen. Toch zou ik de N. Gidsianen ongaarne willen missen: zij hebben reeds goed tot stand gebracht, zij hebben schoone gedichten gegeven, zij hebben tot zelfkritiek aangespoord, hooger eischen gesteld. (...) Meen S.v.pl. niet na 't lezen van de laatste volzinnen, dat ik hun onbeschoftheid, hun partijzucht en hun overdrijving niet *verfoei*.
> Overdrijving = leugen is een onwaardig wapen.
> Het verheugt mij dat de Hr. Emants U zijn Spanje heeft opgedragen. De N. Gidsianen hebben nog eerbied voor hem en nu geeft hij U een openlijk blijk van waardering! Wellicht zal dit de jongelui een oogenblik tot nadenken stemmen[13.]

Honderd jaar na de oprichting van De Nieuwe Gids weten we dat de Beweging van 80 zich niet alleen in dit tijdschrift manifesteerde, ook al was het volgens Stuiveling een ‘geestelijk brandpunt’. Met name in Den Haag waren auteurs als Emants, Couperus en Frits Smit Kleine actief. Marie Boddaert had voornamelijk met de Haagse auteurs contacten, met Frits Smit Kleine en met Carel Vosmaer van de Spectator. Pol de Mont die ze kende van De Gids, had haar waarschijnlijk een brief geschreven over de verouderde versmetriek die zij volgens hem gebruikte; ze antwoordde hem in ieder geval in 1887 aldus:

> Ik weet niet wat gij bedoelt met ‘verouderde regels der Hollandsche metriek’, waarmede ik moet breken. Ik heb alleen gekeken en geluisterd naar wat *in* en *om* mij voorviel en heb dat weergegeven in de maat, die zich op zulk een oogenblik aan mij voordeed. (...) Er is wel niemand beter overtuigd dan ikzelf, dat mij vele stappen met de reuzemijlslaarzen - gij brengt het mij zoo fijn en geestig onder het oog - scheiden van dat gene wat ik behoorde te geven. (...)[14.]

Dat ze althans sommige Nieuwe Gidsers zeker bewonderde, ondanks hun scherpe kritiek, blijkt bijvoorbeeld uit haar met veel eerbied geschreven brief uit 1899 aan Kloos die via de haar bekende Johanna Snellen een paar van haar gedichten ter beoordeling had ontvangen. Of hij haar ooit heeft teruggeschreven is niet bekend. Ook van Verwey zijn geen brieven aan haar gevonden.[15.]

Het mocht allemaal weinig baten, door de kritieken van Verwey en Kloos werd Marie Boddaert voorlopig haar plaats gewezen in de Nederlandse literatuur met een hoofdletter. De Nieuwe Gidsers voelden zich met haar werk duidelijk niet verwant, zoals dat bijvoorbeeld wel het geval was met dat van Hélène Swarth die door Kloos het ‘zingende hart in onze letterkunde’ werd genoemd. Na Marie's dood in 1914 blijkt haar dichtwerk in het literaire circuit snel vergeten. Aan de bundel nagelaten gedichten die in 1916 verscheen, werd in geen tijdschrift van literair belang (De Beweging, Groot Nederland, De Nieuwe Gids, of zelfs ook maar De Gids, die wel altijd werk van haar had opgenomen) aandacht besteed. We zullen haar naam

vergeefs zoeken in het handboek van Knuvelder; Stuiveling noemt haar nergens en Annie Romein-Verschoor in haar proefschrift *Vrouwenspiegel* evenmin. De conclusie dat haar werk helemaal vergeten is, is echter onjuist. Victor van Vriesland publiceerde een sonnet van haar, ‘Wrok’ in zijn *Spiegel van de Nederlandse poëzie door alle eeuwen*: Komrij nam drie gedichten uit haar tweede bundel *Serena* op in zijn bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten* en Hans Warren schreef in Maatstaf een artikel waarin haar autobiografische brief aan Frits Smit Kleine integraal is opgenomen.[16.]

Volgens de brief debuteerde ze met het gedicht ‘Avondmijmering aan zee’ dat werd afgedrukt in het tijdschrift De Tijdspiegel. In 1885 had ze onder de naam Luctor ‘Voor eer en plicht’ in het tijdschrift Nederland gepubliceerd:

> Ik heb mij onder een pseudoniem bij *Nederland* en *Gids* aangemeld. Laatst genoemde houdt niet van pseudoniemen en drong erop aan dat ik met mijn naam zou optreden. Toen koos ik de middenweg. In mijn nieuwe woonplaats (Den Haag HE) deed mijn vaders naam dienst als pseudoniem[17.]

Marie Boddaert onthulde niet alleen wie er achter het pseudoniem schuilde, ook haar levensloop deed ze uit de doeken voor Smit Kleine. En aan Pol de Mont schreef ze eveneens enige persoonlijke ontboezemingen, waarbij ze opmerkte: ‘Is de sluier voor u gevallen? Laat die voor anderen blijven.’

‘Schönberg’, ‘Stormnacht’ en ‘In de Smidse’ stuurde ze onder een mannenpseudoniem op naar De Gids. De gedichten werden echter toch uiteindelijk onder haar eigen naam gepubliceerd. Het gedicht van 23 bladzijden in rijmloze jambische regels ‘Bij de woningen der sneeuw’ werd geïnspireerd door een studie van Ed. Schuré in de Revue des deux Mondes en was bedoeld als het eerste deel van een trilogie over Boeddha, Pythagoras en Christus. Nadat de dichteres echter Edwin Arnolds' *Light of Asia* had gelezen, vond zij haar werk ‘eene bleeke proef’ en werkte ze er niet meer aan. Het eerste deel is in 1886 in De Gids gepubliceerd, maar is nooit gebundeld. De overige genoemde gedichten zijn opgenomen in haar eerste dichtbundel *Aquarellen* (1887). Vanaf die tijd publiceerden De Gids, Spectator via Vosmaer, Vlaamsche School, Zingende Vogels, Nederland Weekblad voor Muziek, Androcles, gedichten van haar.

Wat tussen 1887 en 1898 is gepubliceerd is in haar tweede bundel *Serena* in 1898 bij H. Honig in Utrecht verschenen.[18.] Geliefde thema's, veelal in sonnetvorm gegoten, zijn: natuur, het kind, de dood en het problematisch kunstenaarsschap. Een enkel gedicht publiceerde ze na *Serena* nog, maar verder heeft ze in het openbaar als dichteres gezwegen. Durfde ze zich niet meer aan de literaire kritiek blootstellen of waren persoonlijke redenen daarvoor de oorzaak? Twijfelde ze bijvoorbeeld aan haar dichtkunst? Toch bleef ze poëzie schrijven. Gedichten uit haar nalatenschap werden door haar jongste dochter afgestaan voor de bundel *Naar lichte hoogten* die na haar dood werd uitgegeven door een zekere E.G. en die werd ingeleid door de al eerder genoemde Johanna Snellen.

De bundel bestaat uit drie delen. Deel I heeft zeer sterke gedichten die een impressie geven van de zoektocht naar het dichterschap. Het zijn een soort wanhoopsverzen die de onmacht van de dichteres gestalte geven. Het sonnet ‘Ik ben gegaan door het diep duister woud’, waarin regels voorkomen als ''k Ging met verstijfde lippen, schoon 'k naar 't Woord/versmachtte, dat de gouden zon van zang/weer dagen deed’ hebben geen nadere uitleg nodig. In het Sonnet ''k Dwaal voor 't laatst’ lijkt het zelfs of ze van het dichterschap afziet. Maar dan volgen toch weer gedichten die wat optimistischer van toon zijn. Deel II draagt dan ook als titel: ‘Dageraad’ en bevat dichtregels als ‘De lichte paden van mijn verlangen’. Het laatste deel heeft een nog opgewekter titel ‘Liedjes’, waarin ‘Naar 't land van lied en zangen’.

Marie Boddaert heeft haar crisis overwonnen. We weten niet wanneer deze in haar leven heeft plaatsgevonden. Hierover blijft de sluier hangen. Ze heeft kennelijk geaarzeld zich aan haar omgeving bloot te geven. Haar depressies en twijfels hield ze voor zich. Een discretie en bescheidenheid die zeker ook zullen zijn voortgekomen uit haar opvoeding, maar misschien ook uit inzicht omtrent haar kunde als dichteres. Ze uitte zich in gedichten die ze, kennelijk in tegenstelling tot haar lyrische natuurgedichten, *niet* gepubliceerd wenste te zien. Ik vermoed echter dat Albert Verwey en vooral Willem Kloos die immers 'Doodenklacht' en 'Gethsémané' goede gedichten had gevonden, juist in dit werk meer van hun gading zouden hebben gevonden.

In de bundel nagelaten gedichten staat een interessant, ongedateerd gedicht, dat hieronder samen met het beroemde gedicht van J.H. Leopold met de gelijkluidende titel is afgedrukt. De overeenkomst in de eerste dichtregel valt direkt in het oog. Ook de thematiek vertoont verwantschap. Van het gedicht van Leopold is bekend, dat hij het in 1895 publiceerde in De Nieuwe Gids 1, II, p. 430.

In de uitvoerige kritische studie van het werk van Leopold door A.L. Sötemann en H.T.M. van Vliet wordt slechts een globale datering van bovengenoemd gedicht vermeld.[19.] Er blijken

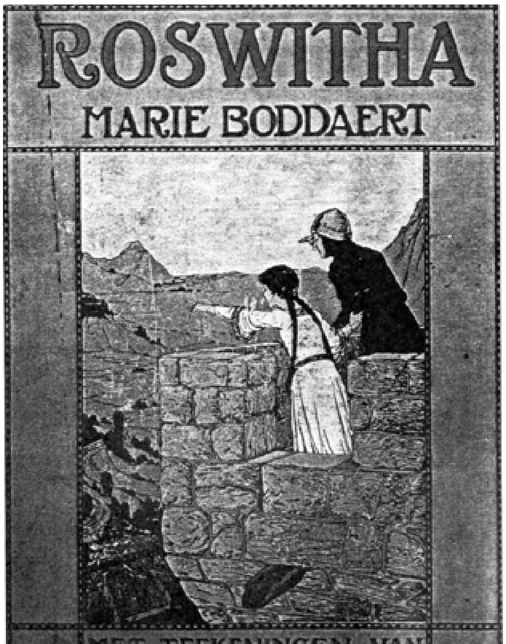
geen varianten of wijzigingen te zijn.

Van Marie Boddaerts gedicht weten we niets. We moeten aannemen dat zij door Leopolds gedicht, dat zij ongetwijfeld zal hebben gelezen in De Nieuwe Gids, is geïnspireerd en de thematiek van een herinnering aan een gestorvene als passend voor haar gemoedsgesteldheid bruikbaar vond, en dus eigenlijk plagiaat pleegde.

Het proza van Marie Boddaert

Behalve de drie dichtbundels schreef ze - vooral op latere leeftijd - haar belangrijkste proza, dat vooral bedoeld was voor de opgroeiende jeugd. Haar eerste roman *Sturmfels* kwam in 1889 uit als extra feuilleton van Het Nieuws van den Dag te Amsterdam en is negen maal herdrukt. Al vóór 1885 had ze prozaverhalen gepubliceerd onder het pseudoniem Luctor in 1881 in het tijdschrift Nederland, namelijk ‘Koba’ (1884), ‘In de Bergen’ en ‘Jan de badman’. Onder het pseudoniem Rudolf Curtius schreef ze vervolgens in 1890 ‘Buiten de wet’.

Bekende jeugdboeken werden *Frans en 't geheim*, geïllustreerd door Louis Landré, *Op Wendehuis*, samen in één band verschenen onder de naam *Jonge kracht* in de serie *Ons genoegen, Bibliotheek voor Jongens en Meisjes. Roswitha, een verhaal uit de dertiende eeuw*, geïllustreerd door B. en J. Midderigh-Bokhorst beleefde acht drukken en wordt nog steeds gelezen.



Verder verschenen *Prins Almanzo's makker*, geïllustreerd door B. en J. Midderigh-Bokhorst in 1911 en *De schipper van de Jacomina*, geïllustreerd door Louis Raemakers in 1913. Van dit boek stuurde ze gratis zestig exemplaren naar scholen in Walcheren, waarna ze schreef:

> Veel lieve brieven van schoolhoofden en scholieren mocht ik ontvangen.

De jeugd roman *Naar het tooverslot van de Witte Vrouw* was al eerder als feuilleton in het blad De Avondpost verschenen en werd in 1913 geïllustreerd door Ella Nieuwenhuis.

Vera Terwolde, een schets naar het leven, is onvoltooid nagelaten.

Het schip voer af. - Zij oogde 't na...
Het zonlicht ging met hem!
Nòg hoorde zij het laatste woord
Dier jonge, diepe stem:

'Tot weerziens, Moeder!' En zijn kus
Die op haar lippen brandt,
Zijn blik, die lang de hare zocht,
En 't wuiven van zijn hand.

Zij bergt het alles in heur hart,
Geen dag, geen nacht gaat om,
Of voor haar ogen rijst zijn beeld:
'Houd moed; ik kom weerom.'

Heur haar is wit; haar wang verbleekt;
Vermagerd is haar leest;
Zijn brieven liggen voor haar neer,
Zij leest de laatste 't meest.

En prest haar lippen op zijn naam
En op zijn jubelkreet:
'Ik kom terug! Mijn laatste brief!
Houd huis en hart gereed!'

Een kille, lichteloze nacht
Was 't leven zonder hem;
Hij keert! De nacht heeft uit! Weldra
Hoort zij zijn lach, zijn stem,

En drukt zij hem in d'arm, en voelt
Zijn kus, en strijkt zijn haar,
Zijn donkre lokken van 't gelaat,
Veranderd, - niet voor haar!

Zij zit en staroogt, uren lang...
Daar staat het, reuzengroot:
'Ik kom weerom!' - 't wordt nimmer waar,
Men zei: 'Uw zoon is dood;

Hij stierf op zee,' en nog veel meer.
Zij heeft het niet verstaan.
'Ik kom weerom,' zo fluistert zij,
En kijkt u lachend aan.

En ied're morgen wacht zij hem,
Dan gaat zij naar de ree,
En doolt de schepen langs, en tuurt
Naar de eindeloze zee.

En ied're middag wacht zij hem,
En zet zijn stoel gereed;
En toeft, een glimlach op 't gelaat,
In feestelijk-Zondagskleed.

En ied'ren avond wacht zij hem,
En strookt zijn peluw glad,
En luistert, - tot het laatst geluid
Gestorven is in stad.

En, als zij 't oog voor altijd sluit,
Dan is 't, schoon bleek en stom,
Als murmelden haar lippen nòg:
'Houd moed; ik kom weerom.'

Ballade.

Ballade.

Het schip voer af. - Zij oogde 't na...
Het zonlicht ging met hem!
Nòg hoorde zij het laatste woord
Dier jonge, diepe stem:

'Tot weerziens, Moeder!' En zijn kus
Die op haar lippen brandt,
Zijn blik, die lang de hare zocht,
En 't wuiven van zijn hand.

Zij bergt het alles in heur hart,
Geen dag, geen nacht gaat om,
Of voor haar ogen rijst zijn beeld:
'Houd moed; ik kom weerom.'

Heur haar is wit; haar wang verbleekt;
Vermagerd is haar leest;
Zijn brieven liggen voor haar neer,
Zij leest de laatste 't meest.

En prest haar lippen op zijn naam
En op zijn jubelkreet:
'Ik kom terug! Mijn laatste brief!
Houd huis en hart gereed!'

Een kille, lichteloze nacht
Was 't leven zonder hem;
Hij keert! De nacht heeft uit! Weldra

Hoort zij zijn lach, zijn stem,

En drukt zij hem in d'arm, en voelt
Zijn kus, en strijkt zijn haar,
Zijn donkre lokken van 't gelaat,
Veranderd, - niet voor haar!

Zij zit en staroogt, uren lang...
Daar staat het, reuzengroot:
‘Ik kom weerom!’ - 't wordt nimmer waar,
Men zei: ‘Uw zoon is dood;

Hij stierf op zee,’ en nog veel meer.
Zij heeft het niet verstaan.
‘Ik kom weerom,’ zo fluistert zij,
En kijkt u lachend aan.

En ied're morgen wacht zij hem,
Dan gaat zij naar de ree,
En doolt de schepen langs, en tuurt
Naar de eindeloze zee.

En ied're middag wacht zij hem,
En zet zijn stoel gereed;
En toeft, een glimlach op 't gelaat.
In feestelijk-Zondagskleed.

En ied'ren avond wacht zij hem,
En strookt zijn peluw glad,
En luistert, - tot het laatst geluid
Gestorven is in stad.

En, als zij 't oog voor altijd sluit,
Dan is 't, schoon bleek en stom,
Als murmelden haar lippen nòg:
‘Houd moed; ik kom weerom.’

In haar proza stelt de schrijfster zich moraliserend en didac-

tisch op. Het goede overheerst altijd het kwade en met deze idealistische literatuuropvatting staat ze nog met beide benen in de midden negentiende-eeuwse romantraditie en ver van het naturalisme of het l'art pour l'art van de Tachtigers.

Ze was een bewonderaarster van historische romans en ook haar eigen romans hebben meestal het verleden als thema. Haar hoofdpersonen komen na veel ontberingen en innerlijke conflicten gelouterd uit de strijd, om daarna het algemeen belang te dienen. Ondanks de overeenkomsten met de historische ideeënroman en de psychologisch-historische roman blijft haar geschiedkundige kader vaag en oncontroleerbaar.

Marie Boddaert en de componisten

Het muzikale in haar gedichten heeft een aantal componisten geïnspireerd tot toonzetting. Enkele van hen zijn G. Mann (‘Jonge liefde’ beleefde een vierde druk), Tetterode, Brandts Buys, Cornélie van Oosterzee, Catharina van Rennes, H. v. Tusschenbroek, Van Nieuwenhoven en Kor Kuiler.

Zeker is het dat haar liedteksten in het begin van deze eeuw populair zijn geweest. Tjaard de Haan annoteerde bij een Ballade van Marie Boddaert in het *Balladenboek* in 1979:

> Jonkvrouwe Marie Boddaert van Walcheren afkomstig, is met enkele gedichten blijven leven: ‘Zingeling’ (de komst van de gepersonifieerde Lente), ‘Kindergedachten’ (‘Nacht is niet boos’) en deze sterke, vrijwel onversierde ‘Ballade’, die in tijdsorde vooraf gaat aan het naar inhoud en toon verwante ‘Flauw flikkert het lampje in de vissershut, Oude vrouwtje zit bij het vuur en dut’ van Hélène Swarth. (...) De beide vissersverzen passen bij de toenmalige schilders, allen vooraan de innige Jozef Israëls, die met voorliefde het vissersleven lieten zien, meer als tragedie dan als een met de natuur verbonden idylle. De hechte band tussen schrijven en schilderen in ons ‘fin de siècle’ blijkt uit de titel *Aquarellen*, in welke bundel de Ballade werd opgenomen, in 1887 uitgegeven door J.C. v.d. Tol te 's-Gravenhage.[20.]

Ouderen reciteerden en zongen o.a. in het radioprogramma van de KRO ‘Beelden uit mijn kinderjaren’ nog vol overgave haar verzen. Tweemaal heeft werk van Marie Boddaert als operatekst gefungeerd. Richard Hol bewerkte een feuilleton uit 1889 ‘Uit de branding’ tot een operatekst die in het Duits werd vertaald door Paul Raché en in verschillende Duitse bladen werd verspreid.

In 1892 schreef zij het libretto voor de opera *Floris V* eveneens van Richard Hol. Het typeerde haar dat ze over deze toch in onze ogen niet geringe opdrachten zo relativerend bleef. Op een briefkaart van 5 maart 1891 schreef ze aan Pol de Mont:

> Ik ben wel in 't hoekje der ongelukken! Gisteren moest ik op bevel van mijn dokter Richard Hol - met wien ik aan een opera bezig bezig (moet zijn: ben - HE) - afschrijven, En vandaag u![21.]

Conclusie

Johanna Snellen schreef:

> Zij was toen (toen zij debuteerde - HE) al een vrouw van meergevorderde leeftijd, lijdend, bleek, zeer tenger en broos. Onvergetelijk wat er lichtte uit de halfgesloten, bijziende oogen, maar die bijwijlen onder 't rechtopgaande, hooge schrandere voorhoofd in ongekende verten schenen te turen. Men voelde dadelijk, te doen te hebben met een zeer bijzondere hoogbegaafde vrouw. Toch had zij niets van het afwezige, droomerige, dat dikwijls als een onafscheidelijke eigenaardigheid van dichterlijke naturen wordt voorgesteld. Integendeel, een levendige belangstelling voor al wat er om haar heen in kleinsten en wijdsten kring voorviel, mag wel een harer meest kenmerkende eigenschappen worden genoemd. (...) Wat onze woordkunst aan haar te danken heeft, verblijve het nageslacht ter beoordeling.[22.]

De laatste regel van Johanna Snellen ‘Wat onze woordkunst aan haar te danken heeft, verblijve het nageslacht ter beoordeling.’ brengt mij tot de conclusie.

In dit artikel heb ik materiaal gepresenteerd om de enkele foto uit het Schrijversprentenboek De Beweging van 80 wat nader te belichten en te omkaderen.

Wat heeft nu onze woordkunst aan haar te danken?

De in haar tijd zo populaire liedteksten zijn al bijna vergeten. Toch lijkt een onderzoek ernaar zeker de moeite waard. Vooral de twee libretto's voor de opera's van Richard Hol zouden voor het onderzoek interessant materiaal kunnen leveren. Haar proza lijkt me nogal gedateerd door zijn didactische en moralistische toon.

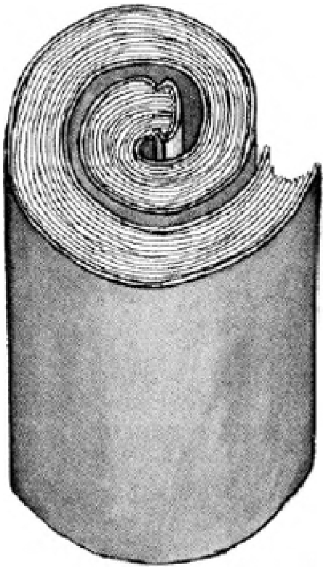
Over haar dichtkunst valt het volgende op te merken.

Al is het vrij duidelijk dat zij de woordkunst van de Tachtigers imiteerde, over beïnvloeding heeft ze zich zelf niet uitgesproken.

> Ik heb alleen gekeken en geluisterd naar wat *in* en *om* mij voorviel en heb dat weergegeven in de maat, die zich op zulk een oogenblik aan mij voordeed.[23.]

Haar dichtbundels zijn ongelijksoortig. In haar debuut *Aquarellen*, een titel die verwijst naar het impressionisme in de schilderkunst van het ‘fin de siècle’ (1887) overheerst nog het huiselijke en idyllisch epische, maar *Serena* uit 1898 is zuiver lyrisch van toon.

Mijns inziens zou haar totale dichtwerk na de postume publikatie van de derde bundel *Naar lichte hoogten* waarin nagelaten werk is opgenomen, aan een herwaardering toe zijn.[8.]



Tekeningen Peter Yvon de Vries

Eindnoten:

1. I. Esser: Marie Boddaert. In: Stemmen voor waarheid en vrede. Evangelisch tijdschrift voor de protestantsche kerken. Onder red. v. A.W. van Bronsveld. Utrecht 1914, p.438.
2. Johanna Snellen: Levensbericht van Mevrouw M.A. Gelderman-Boddaert. 6 Februari 1844-12 April 1914. In: *Levensberichten der Afgestorven Medeleden van de Maatschappij der Nederlandsche letterkunde te Leiden*. Bijdrage tot de Handelingen van 1913-1914. Leiden 1914.
3. *De beweging van Tachtig*. Amsterdam 1982. p.54.
4. In het Schrijversprentenboek staat Marie Agatha. Dit moet zijn Marie Agathe, volgens opgave van Gemeente-Archief Middelburg.
5. In haar handschrift als bijschrift bij de foto staat Westhoven. In de stukken over de ontstaansgeschiedenis uit het Gemeente-Archief Middelburg wordt het kasteel Westhove genoemd.
6. Brief aan recensent F. Smit-Kleine d.d. 13 november 1887. Collectie Letterkundig Museum.
7. Johanna Snellen: ibid.
9. Brief aan Pol de Mont d.d. 28 november 1887.
10. Brief van 13 november 1887 aan F. Smit Kleine. Letterkundig Museum.
21. Briefkaart d.d. 5 maart 1891 aan Pol de Mont. Letterkundig Museum.
22. Johanna Snellen: ibid.,
11. Albert Verwey: De Gids nu hij vijftig jaar is. In: De Nieuwe Gids. Jrg. 2, dl.1. Amsterdam 1887. p.411-431.
12. W. Kloos: *Veertien jaar literatuurgeschiedenis*. Dl.2 Amsterdam 1904.
13. Brief aan F. Smit Kleine d.d. 13 november 1887 Lett. Museum.
14. Brief aan Pol de Mont d.d. 28 november 1887. Collectie Letterkundig Museum.
15. Repertorium Verwey. Universiteitsbibliotheek Amsterdam.
16. Zeelandnummer Maatstaf 1971. p.295-310.
17. Brief d.d. 13 november aan F. Smit Kleine. Letterkundig Museum.
18. G.G. Trimpe-Burger Mekking. De Zeeuwse schrijfster Marie Boddaert (1844-1914). In: Het Zeeuws tijdschrift 4. 1982. p.120-126.
19. A.L. Sötemann en H.T.M. van Vliet: *J.H. Leopold. Gedichten II* Amsterdam 1983.
20. T.W.R. de Haan: *Balladenboek*. Utrecht 1979, p.279.
21. Briefkaart d.d. 5 maart 1891 aan Pol de Mont. Letterkundig Museum.
22. Johanna Snellen: ibid.,
23. Brief aan Pol de Mont: ibid.
8. Ida Heijermans: Marie Boddaert. In: De Vrouw. Veertiendaagsch blad gewijd aan de onderlinge opvoeding der vrouwen. Jrg.21-18, 25 april 1914.

Anneke Reitsma

‘Ik kan niet anders dan mijzelf belijden’ Jacqueline E. van der Waals (1868-1922)

Geen enkele geschiedenis, ook de letterkundige niet, wordt uitsluitend met hoofdletters geschreven. Wanneer op 26 juni 1868 Jacqueline Elisabeth van der Waals geboren wordt, neemt daarmee het leven van een ‘minor poet’ een aanvang, wier dichterschap zich weliswaar moeilijk kan handhaven naast de brede allure van Henriëtte Roland Holst of de experimentele activiteiten van *Tachtig*, maar die binnen onze letterkundige geschiedenis toch een eigen, authentiek bestaansrecht heeft.

Het is een type poëzie dat aan de grote maatschappelijke ontwikkelingen van die tijd volledig voorbij lijkt te zijn gegaan en waarin de persoonlijke reflectie - ‘Ik kan niet anders dan mijzelf belijden’ - tot en met de *Laatste verzen* (1922) centraal heeft gestaan. Deze persoonlijke toonzetting, het uitgesproken religieuze karakter van haar verzen én het feit dat in haar poëzie een grote plaats voor de dood is ingeruimd, hebben tot een stereotiepe beeldvorming geleid, waarin Jacqueline van der Waals - áls men al over haar schrijft - telkens weer gekarakteriseerd wordt als een wat dweepzieke, overgevoelige en kwetsbare natuur, die haar hele leven bij wijze van spreken met één been in het graf heeft gestaan. Deze clichématige voorstelling van zaken is een misvatting, die het zicht op haar poëzie verduisterd heeft.

Incognito

De jeugdjaren van Jacqueline van der Waals voltrokken zich aanvankelijk in het rustige, beschermde klimaat van een religieus gezin uit de middenstand, waar de taken even traditioneel als vanzelfsprekend waren verdeeld. Uit de schaarse aantekeningen wordt duidelijk dat vader Van der Waals meer tijd buitenshuis en op zijn studeerkamer doorbracht - hij wist zich, zelf zoon van een timmerman, van eenvoudig onderwijzer op te werken tot hoogleraar in de wis- en natuurkunde - dan in zijn gezin, waar het vooral de moederfiguur is die voor warmte, aandacht en gezelligheid zorgt.

Deze strenge tweedeling zou zo dramatisch nog niet geweest zijn als de moeder niet aan tuberculose geleden had, een toen nog fatale en slepende ziekte, waaraan zij op vierendertigjarige leeftijd overlijdt. In een van haar *Laatste verzen* zou Jacqueline van der Waals in herinnering aan deze gebeurtenis - die het tegemoetzien van de eigen dood vergemakkelijkte - schrijven:

> Moeder naar wie liefde mijn verlangen
> Sinds mijn kinderjaren heeft geschreid,
> Ach, hoe zult gij mij zostraks ontvangen
> Na den langen scheidenstijd?
> (...)
> Wat zult gij tot mij zeggen,
> Bij het ver gegons van de engelenschaar,
> Als ge uw jonge, blanke hand zult leggen
> Op dit oude grijze haar?

Het is onmiskenbaar dat deze vroegtijdige dood van de moeder een ingrijpende invloed heeft uitgeoefend op de persoonlijkheidsontwikkeling van Jacqueline van der Waals. Niet alleen wordt zij op jonge leeftijd (toen de moeder, na een lange ziekteperiode, uiteindelijk overleed was Jacqueline twaalf jaar) met zorg en

verantwoordelijkheid geconfronteerd, er blijft in het gezin bovendien een lege plek achter, die de vader - met zijn introverte en afstandelijke karakter - op geen enkele wijze op te vullen wist. Hoe moeizaam en gekunsteld het contact tussen vader en kinderen nadien verloopt, blijkt uit een brief van juli 1883 - nog steeds geschreven op speciaal briefpapier met een brede rouwrand - waarin hij schrijft: ‘Nu beste, goede, lieve kinderen! Ik erken dankbaar dat jelui beste kinderen van mij zijt - het spijt mij maar dat ik niet in staat ben het leven zoo aangenaam voor je te maken als ik wel wenschte.’ Nee, aangenaam moet het leven in die jaren zeker niet geweest zijn, getuige de starre en rituele wijze waarop een langdurige rouwperiode in acht genomen werd. Van der Ent en Kramer-Vreugdenhil, de gewetensvolle biografen van Jacqueline van der Waals, schrijven over deze episode: ‘In dit verband is de opmerking van Jo (het jongste zusje), ter verklaring waarom ze niet over het verleden wilde spreken niet zo verbazingwekkend: “Zo leuk was het vroeger bij ons niet”. De schaduw die over het gezin lag, werd ook gesymboliseerd door het feit dat van 1881 tot 1902 de gordijnen van de voorkamer gesloten bleven. Bovendien was daar “dat portret in den leunstoel tegenover de werktafel van van der Waals, hoog opgehoopt met boeken en schrifturen gelijk de vloer en al wat verder in de kamer stond. Maar aan dat portret te raken, of iets te leggen op dien leunstoel, dat was heiligschennis. Ieder voelde het, die in die kamer trad”.’

Het kan haast niet anders of deze sombere, steriele atmosfeer moet een verstoring hebben betekend van een evenwichtige emotionele ontwikkeling en meer dan op enige ander feit kan het doodsverlangen dat Jacqueline van der Waals' poëzie kenmerkt (en de daarmee gepaard gaande neiging tot teruggetrokkenheid) op rekening worden geschoven van deze concrete aanwezigheid van de dood in haar jeugd. Hierbij moeten verschillende aspecten worden onderscheiden, die alle van invloed zijn geweest. De rouwkaart spreekt, in min of meer clichématige bewoordingen, van een ‘zacht en kalm overlijden na een langdurig maar geduldig lijden’. Uit bewaard gebleven correspondentie en latere getuigenverklaringen blijkt inderdaad dat de manier waarop de moeder haar ziekte - én dood - onder ogen heeft gezien van een bewonderenswaardige rust en overgave getuigt. Het sterven *als zodanig* verloor daarmee veel van zijn afschrikwekkend karakter - ‘Ik sprak niet “goede Dood”, ik sprak niet “booze”’, zo zou Jacqueline later schrijven in het beroemde gedicht ‘Annunciatie’ - en heeft eerder als een voorbeeld gefungeerd.

Binnen de leerstellingen van het protestantisme, en aan die religie van haar jeugd is Jacqueline van der Waals haar hele leven trouw gebleven, wordt de dood bovendien niet zozeer als een eindstadium beschouwd, maar veel meer als de ingang tot een nieuw, wedergeboren leven. Inherent aan deze, in onze ogen wellicht wat ál te letterlijk gedachte conceptie van een ‘eeuwig leven’ is de mogelijkheid om via de eigen dood met de gestorvene herenigd te worden. Het is mij een raadsel hoe een kind van amper zestien jaar uit dit gegeven innerlijke troost kan putten, maar het is een feit dat de oudste dochter Annie, precies een jaar na het overlijden van haar moeder, schrijft: ‘Hetgeen mij dezen dag nog al troost is de gedachte, dat we nu een jaar dichter bij de hereeniging met maatje zijn, niet waar lieve pa, en ik ben blij dat er tenminste een jaar verlopen is, dat we het zonder haar doen moeten’. En het kost geen moeite om uit de slotstrofen van een der vroegste gedichten van Jacqueline van der Waals - mits men tussen ‘stilte’ en ‘dood’ een synonieme relatie veronderstelt - een soortgelijke gedachte te reconstrueren:

Ik zat te wachten en het was
Me als wist ik, wat er kwam.
Alsof ik, luistrend, in het gras
Een stillen tred vernam.

Een ruisen, vreemd en zacht,
Heeft mijn onrustig hart vervuld

Met bang verlangend ongeduld,
Naar 't geen de stilte bracht.

Voeg daar nog bij dat de feitelijke jeugd- en puberteitsjaren tot weinig vreugde en veel eenzelvigheid aanleiding hebben gegeven, en het wordt - vanuit een samenspel van psychologische en biografische factoren - duidelijk dat de doodsthematiek in de poëzie van Jacqueline van der Waals op diepe wortels terug te voeren is. Ik ben ervan overtuigd dat het deze *geworteldheid* is die haar poëzie die toon van ‘zuiverheid’ verleent, waarover de meeste letterkundigen - naast allerlei bezwaren - het wel eens zijn en die ook Nijhoff, naar aanleiding van *Laatste verzen*, memoreert: ‘Zij had in onze letterkunde een zuivere naam. Zuiver moet men haar gedichten noemen; al was de toon ook wat zwak, het bleef altijd zuiver (...). Zij vertoonde een neiging tot, wat men in het algemeen zou kunnen noemen, het religieuze. Nog niet zozeer in haar werk en onderwerpen zelf, als veeleer in een zekere ondertoon, die daarin hoorbaar was. Een geest die zichzelf niet verhief, zich misschien te passief stelde, te weerloos. Een poëtische dictie eerder melodieus dan ritmisch’.

Scherp geformuleerd: een dichter kiést zijn thema's niet, maar daalt af in de afgronden van zijn ziel om aldaar - en niet zelden zonder angst en verwarring - te ontdekken wat het bepalende Leitmotiv van zijn leven is. In het leven van Jacqueline van der Waals is dat motief in de paradoxale manifestatie van de dood gelegen, een aan- en afwezigheid die in nauwe relatie tot haar godsopvatting staat:

> Gij zult mijn dagen vullen
> Met uw zeer zoet gemis
> En mijne nachten hullen
> in Uwe duisternis.

Nog anders, en aan de hand van een voorbeeld gezegd: nooit heb ik kunnen geloven dat aan de beroemde regels van Willem Kloos, hóe poëtisch en welluidend ook - ‘Ik ween om bloemen in den knop gebroken’ - een wezenlijke bewogenheid ten grondslag heeft gelegen en dan heb ik uiteraard geen empirische, maar een psychische realiteit op het oog. Dit verandert niet, en daar stuurt het vervolg van het gedicht in concreto op aan, wanneer we de jonge, gebroken bloem opvatten als metafoor voor een ‘liefde die niet is ontloken’ of ‘mijn harte dat niet werd verstaan’. Het is *bedacht* verdriet, in de schone vorm van een sonnet met bijbehorend rijmschema gestoken.

Leg daar nu eens het volgende, volstrekt pretentieloze gedicht ‘Winterstilte’ naast (waarvan ik altijd denk dat het, naast invloeden van de rijpe dichter Leopold, meeresoneert in Nijhoffs ‘Sneeuwliedje’):

> De grond is wit, de nevel wit,
> De wolken, waar nog sneeuw in zit,
> Zijn wit, dat zacht vergrijzelt.
> Het fijngetakt geboomte zit
> Met witten rijp beijzeld.
>
> De wind houdt zich behoedzaam stil,
> Dat niet het minste takgetril
> 't Kristallen kunstwerk breke,
> De klank zelfs van mijn schreden wil
> Zich in de sneeuw versteken.
>
> De grond is wit, de nevel wit,
> Wat zwijgend toverland is dit?
> Wat hemel loop ik onder?
> Ik vouw de handen en aanbid
> Dit grootse, stille wonder.

Op zo'n vers is wel heel in het bijzonder de karakteristiek van Nijhoff van toepassing: ‘Een poëtische dictie eerder melodieus dan ritmisch’, want de jambe is van korte adem en schrikt niet terug voor een grammaticale verschuiving (in de derde regel van de slotstrofe is niet alleen van inversie sprake, maar tevens van de ongebruikelijke combinatie ‘wat’/‘hemel’) die een antimetrie teweegbrengt. In zulke kleine kunstgrepen, hier bedoeld als ondersteuning van de gewaarwording der *verwondering*, herkent men - meer dan adjectieven hadden kunnen doen - de persoonlijke toon en ook het vakmanschap van de dichteres.

Toch krijgt Jacqueline van der Waals de kous op de kop wanneer zij, langs een omweg en onder pseudoniem - ‘E.V.’, schrijft zij onder haar gedichten, de initialen van de hoofdfiguur uit haar latere, sterk autobiografische roman *Noortje* (= Eleonora) *Velt*, waarin zij onder andere de moeizame verhouding met de vader gestalte geeft - Albert Verwey om een oordeel vraagt. In een tijd die nog duidelijke stromingen en vooraanstaande literaire leiders kende, was zo'n daad gebruikelijker dan nu. Henriëtte Roland Holst deed, zoals wij zagen, hetzelfde en niet zonder succes. Ik geloof trouwens - men leze er Vestdijkss *Gestalten tegenover mij* maar op na - dat men toentertijd het literaire mentoraat, de aandachtsvolle begeleiding door een meester (en dan heb ik nadrukkelijk niet de kruiwagenmentaliteit op het oog, die zich op de eerst vrijkomende mogelijkheid van publikatie richt), hoger achtte dan vandaag. En dat zal dan wel weer te maken hebben met de algemene geestesgesteldheid van onze eeuw, die - zoals Annie Romein het ooit eens formuleerde - gekenmerkt wordt door ‘een tulpenhandel in oorspronkelijkheid’. Niemand wil zich in zo'n situatie nog beïnvloed weten door de ander, - een wonderlijk paradigma waarin men zijn eigen wortels afsnijdt.

Hoe het ook zij, de afwijzing van Verwey is kort maar krachtig. De hem toegezonden gedichten gaan, met een korte notitie, afgekeurd retour. Er is ook, zoals bij Henriëtte Roland Holst het geval was, niet van een persoonlijk contact of een gericht studie-advies sprake. Nee, de dichter en artistiek leider van het Tweemaandelijksch Tijdschrift ziet in deze poëzie eenvoudig geen brood. In hoeverre dit oordeel Jacqueline van der Waals werkelijk ontmoedigd heeft, weten we niet. Wel is uit die tijd de volgende notitie bekend, gedateerd op 31 januari 1899, waarin zij schrijft: ‘Mijn zwaarmoedigheid of ijdelheid of eerzucht of ik weet niet welke dwaze eigenschap heeft mij toegefluisterd, dat ik niet naar waarde gekend werd, dat ik “miskend” werd. Dat is nu ten eenemale onwaar. Ik zou niet miskend willen zijn. Mocht het al waar zijn, dat men mij niet geheel-en-al kent voor wat ik ben, dan ben ik “incognito” en niet “miskend”.’

Dit incognito-begrip keert op verschillende plaatsen in het werk van Jacqueline van der Waals terug en is ook in levensbeschouwelijk en poëticaal opzicht van belang. Zo zegt Noortje Velt, de hoofdfiguur uit de gelijknamige roman, in een van haar overwegingen: ‘Wie incognito is, is veilig voor miskenning’ en een fragment uit *Iris* (1918) luidt:

> Zoude ik vragen om gekend te zijn, wier stage
> Zorg bestond in 't veilig dragen
> Van 't incognito?

Toch behoort het tot de paradoxale behoefte van de kunstenaar om zich, in weliswaar verhulde vorm, uit te spreken en - zoals Jacqueline van der Waals het formuleert - ‘vorm aan zijn ontroeringen’ te geven. Het wordt tijd dat de dichteres - gedeeltelijk - uit haar incognito te voorschijn treedt:

> Ik kan niet anders dan mijzelf belijden;
> Wanneer ik spreek, spreek ik mij zelve uit,
> Dan zoek ik soms, zo heimlijk mijn verblijden
> En smart te zingen, dat de oningewijden

Niets horen dan een liefelijk geluid...
Ik kan niet anders dan mijzelf belijden,
Ik spreek mijzelf in al mijn liedren uit.

Levensmoed en stervenslust

In de jaren die aan haar officiële debuut voorafgaan, leidt Jacqueline van der Waals een buitengewoon actief leven, zowel op studiegebied als op het terrein van de sport. Haar opleiding verloopt volgens het, voor een begaafde vrouw van die dagen, gangbare patroon: na de H.B.S. gaat ze studeren voor de 'hulpacte voor onderwijzeres', door Carry van Bruggen later zo treffend 'een kweekplaats van minderwaardigheid' genoemd. In het lager onderwijs is ze echter nooit werkzaam geweest, want na de 'kweekschool' gaat ze verder voor de M.O.-akte geschiedenis, terwijl ze zich tevens verdiept in de studie van het Noors, het Deens en het Italiaans. Via de Scandinavische talen maakt ze kennis met de voor haar zo belangrijke figuren van Ibsen en vooral Kierkegaard, wiens filosofie omtrent het 'esthetische' en het 'ethische' stadium van grote invloed is geweest op haar levenbeschouwing en poëtica. In het esthetische stadium overheerst de vrijblijvendheid van de *vorm*, waarbij de mens in feite ontkent een historisch wezen te zijn en in zekere zin *toeschouwer* van het leven blijft. In het ethische stadium treedt een beslissend andere categorie naar voren: de categorie van de *keuze* voor wie men bedoeld is te zijn. 'Ook

de mens met de rijkste persoonlijkheid,' zo zegt Kierkegaard, 'is niets, voordat hij zichzelf gekozen heeft (...). Want het grote is niet: dit of dat zijn, maar zichzelf zijn; en dit kan iedere mens als hij wil.'

Door deze doelgerichte keuze wordt de ban van het esthetische verbroken en zinvol opgenomen in de beweging van de geest, gericht op een synthese van eeuwigheid en tijdelijkheid. Men kan het met deze keuze niet op een akkoordje gooien, het is òf-òf, een middenweg is er niet. En toch is de enige menselijke vrijheid in de bewuste keuze gelegen om zichzelf volgens Gods bedoelingen te willen verstaan. In haar essay over Kierkegaard noemt Jacqueline van der Waals dit: het jezelf kiezen als *plicht*. En in het gedicht 'Vrij' heeft zij deze thematiek van 'vrijheid-in-gebondenheid' onder het incognito van de poëtische vorm als volgt gestalte gegeven:

Dus ik ben vrij, Uw bestaan te aanvaarden
Of te verwerpen voor andere waarden,
Vrij, Uw bedoeling met mij te verstaan
Of mijn eigene wegen te gaan
(...)
Ach, wat vroeg ik naar zegel of teken?
Wat ik sprak, dat *moest* ik spreken,
Schrijven *moest* ik, als ik schreef,
Gaan, waarheen Uw geest mij dreef.

Het is duidelijk dat een dergelijke gedachtengang levensbeschouwelijke én poëticale gevolgen heeft: de Tachtiger verheerlijking van de vorm ('Schoonheid, o gij, wier naam geheiligd zij,/Uw wil geschiede; kóme uw heerschappij;/Naast u aanbidde de aard geen andren god!' - zo dichtte Jacques Perk in) móest Jacqueline van der Waals wel terzijde schuiven, vanwege de innerlijke vrijblijvendheid. Henriëtte Roland Holst deed dat trouwens - en niet eens op zulke heel afwijkende gronden - eveneens. Toch heeft Jacqueline van der Waals zich in deze negentiger jaren bepaald niet uitsluitend met intellectuele activiteiten bezig gehouden. Kierkegaard mocht dan gezegd hebben: 'Arbeid is de navelstreng, waarmee de mens een vitale betrekking met de wereld onderhoudt', zijzelf heet - naast de 'stilte', dat contemplatieve Leitmotiv in haar poëzie - ook een *fysiek* tegenwicht nodig. In een dagboekaantekening van 3 februari 1899 lezen we: 'De wereld is bezig zich te overwerken, omdat men te ernstig geworden is om zich te kunnen ontspannen. Terwijl men vroeger moe van den arbeid voor zijn genoegen ging wandelen of spelen, of praten of rusten, verricht men nu al deze bezigheden plichtmatig voor zijn gezondheid. Rusten is tegenwoordig geen ontspanning maar plicht.' Het lijkt een zuivere karakteristiek van ons huidige 'trimtijdperk', waarin 'jogging' - na en naast het vegetarisch eten - tot de vaste uitrusting van de gezondheidsmens behoort.

En Jacqueline van der Waals? Die broze natuur, over wie het register van *Het liedboek voor de kerken* (waarin een viertal door haar bewerkte gezangen opgenomen is) nog steeds - bij wijze van mythe - schrijft: 'zeer begaafd maar gehandicapt door zwakke gezondheid'? Deze gehandicapte vrouw wandelt graag en veel, speelt tennis, schaatst, fietst en zwemt, en is - gedurende de vele vakanties naar Oostenrijk en Zwitserland - een fervent bergbeklimster. Zo deinst ze er, in de zomer van 1896 - ze is dan achtentwintig jaar - niet voor terug om in Tirol een berg te beklimmen van zo'n kleine 3300 meter hoogte. En het is, ook in literair-historisch opzicht, aardig om haar in tenniskleding, het racket in de hand, op die foto te zien staan, vlak voor Herman Gorter, die van dezelfde vereniging lid was - al blijft het onwaarschijnlijk dat ze met hem ooit meer dan een oppervlakkige sportconversatie

heeft gevoerd. Zulke foto's brengen een schokeffect teweeg, omdat ze ons - veel meer dan de geschiedkundige verslaggeving naderhand, die immers overwegend op het registreren van hoogtepunten is gericht - de geschiedenis als een *dwarsdoorsnede* tonen. Geen lezer zou, het volstrekt 'nieuwe geluid' van Gorters poëzie in zich opnemend, op het idee komen dat hier een tijdgenoot van Jacqueline van der Waals aan het woord is, die in haar verzen nog volledig aansluit bij de besloten en behoudende atmosfeer van de negentiende eeuw. En toch zijn het dergelijke feiten waaruit langzamerhand een min of meer compleet en kaleidoscopisch tijdsbeeld zichtbaar wordt: geen mozaïek van vernieuwingsbewegingen (die nooit meer dan het topje van de ijsberg vertegenwoordigen), maar een brede schakering van meer en vooral ook minder vooruitstrevende uitingen. Het is goed om te bedenken dat anno 1880, wanneer de generatie van De Nieuwe Gids aan haar revolutionair elan gestalte probeert te geven, een groot deel van lezend Nederland nog steeds geniet van de verzen van Ten Kate of de liedjes van Jan Pieter Heije, wiens 'karretje dat op den zandweg reed' wel een blijvende bestseller zal zijn.

Dan, in 1900, treedt Jacqueline van der Waals (die we nu toch echt als een gewone, gezonde en vitale persoonlijkheid kunnen beschouwen) gedeeltelijk uit haar 'incognito' te voorschijn. Het is een verhúlde manifestatie, want haar onder de neutrale titel *Verzen* verschenen debuut ondertekent zij met het pseudoniem U.E.V. ('Una ex Vocibus'). In de inleiding geeft zij voor dit wonderlijke, en later ook tot enige hilariteit aanleiding gevende pseudoniem (op de redactie van Onze Eeuw sprak men van 'Uwe Eenige Vriendin') de volgende, relativerende verklaring: 'Want ik wil niets zijn dan een stem, één van die vele stemmen, die luid of stil uit menschenharten omhoog klinken. Moge mijn geluid dan lieflijk zijn en, zij het ook slechts aan enkelen, vreugde geven.'

Het is een veelzeggende verklaring. Niet alleen dat Jacqueline van der Waals in deze regels het eigen dichterschap in feite tot iets 'ondergeschikte' verklaart (niet de meest gunstige voedingsbodem voor het ontstaan van een krachtige en vitaal gestileerde poëzie), maar vooral omdat zij hierin de discrepantie tussen *vorm* en *inhoud* - zo kenmerkend voor haar poëzieuitsluitend benadert vanuit de notie van een 'lieflijk geluid'. Want de ónderwerpen waarover Jacqueline van der Waals in deze bundel schrijft - het gewond zijn door een vroeger verdriet, doodsverlangen, bedreiging en eenzaamheid - zijn zo 'lieflijk' niet:

> Ik zal niet droevig klagen,
> Dat niemand mij troost in mijn leed;
> Juist daarom kan ik het dragen,
> Omdat geen mens het weet (...).
>
> Want iedere blik zou schrijnen,
> Wat toch reeds zo moeilijk geneest.
> Alleen door rustig te schijnen
> Ben ik ook rustig geweest

En toch worden zulke evidente gevoelens van verlatenheid - opstandigheid ook, hier en daar, en moeizame overgave - getoonzet in een buitengewoon welluidend, kabbelend ritme bijna, en vrijwel altijd ondersteund door een aan de natuur ontleend, harmonisch decor ('Berkenbosje', 'Voor den regen', 'Alpenbloemen'). Ik geloof dat we hier meteen onbewuste, *formeel* geuite tegenstroom te doen hebben, die de ernst van de thematiek (en het mogelijk 'onchristelijke' karakter ervan, want een goed 'christen' verlangt niet naar de dood op gronden van opstandigheid) getracht heeft te verzachten. Jacqueline van der Waals heeft deze tweespalt, die de meeste gedichten in *Verzen* iets onevenwichtigs verleent, heel goed beseft: het is het dilemma van een aan vaste dogma's nog niet ontgroeide geest. Zo schrijft zij in een

aantekening, en het lijkt een onbedoelde apologie: ‘Mijn verzen zouden licht de verkeerde gedachte kunnen opwekken, dat ik niet gelukkig ben. Om mijzelve (!) en anderen dus gerust te stellen wil ik hier even verklaren, dat ik beide voorwaarden voor een gelukkig leven bezit n.l. “levenslust en stervensmoed”. Misschien ware het nog juister uitgedrukt indien ik zeide “Levensmoed en stervenslust”. Doch dit is slechts een quantitatief verschil. Heb ik iets minder van de eerste eigenschap dan bezig ik ook weer zooveel te meer van de tweede’.

In deze omkering van het adagium van De Génestet (die binnen het kader van zijn dogma's ‘Levenslust’ wel een acceptabeler formule moest vinden dan ‘levensmoed’) heeft Jacqueline van der Waals haar wezenlijke signatuur gezet: het leven vergt moed en de dood draagt, als voltooiing van het vervreemde, een element van verlangen in zich. De dichter J.C. Bloem, de grote vertolker van het ‘verlangen’ (dat hij nader karakteriseerde als ‘de goddelijke onvervuldheid, die wel verre van ons het leven tot een last te maken, ons juist den anders onduldbaren last des levens doet dragen niet alleen,

maar zelfs bovenal beminnen'), liet op zijn grafsteen beitelen: 'Voorbij, voorbij o en voorgoed voorbij'. Jacqueline van der Waals schrijft, aan het slot van het gedicht 'De Lethe':

> En geuren nog immer de rode,
> De vurige rozen zo zoet?
> Maar dood zijn mijn dromen: een dode
> Verlangt van het dode geen groet.
>
> Maar geef mij één dronk uit de Lethe,
> Den stillen vergetelheidsstroom,
> Opdat ik de geuren vergete,
> de kleur en den klank van mijn droom.

Het is dezelfde spanningsverhouding tussen 'droom en werkelijkheid' die, in een bepaalde fase van haar dichterschap, ook de poëzie van Henriëtte Roland Holst kenmerkte en die hier - onbeschroomd - tot het uitspreken van een doodsverlangen leidt. Voeg daar nog bij dat in sommige verzen openlijk van geloofstwijfel gesproken wordt ('Soms scheen het geloof niets te weezen/Dan dwaasheid en hoop zonder grond'), en men kan vermoeden voor welke moeilijkheden de literaire critici uit protestants-christelijke kring zich bij het bespreken van deze poëzie geplaatst zagen. Hier ligt dan ook de feitelijke en banale oorsprong van de mythevorming rond Jacqueline van der Waals: om de doodsthematiek in haar poëzie via een psychologische omweg alsnog aanvaardbaar te maken, werd een beroep op haar zwakke, ziekelijke gezondheid gedaan. Zo houdt ene Dr. Tazelaar in 1930 een lezing over Jacqueline van der Waals, waarin hij zegt: 'In haar leven is eerst de periode van zwaarmoedigheid (...). Er is gevraagd: *is die zwaarmoedigheid wel christelijk?* Begrijpelijk. Maar wij moeten haar leren kennen, dan vallen wij haar niet hard. Immers, die zielestemming hangt samen met haar lijden. Een kwijnend, kommervol leven heeft ze gehad. Van de jeugd af heeft ze gehoopt te mogen werken, maar altijd weer werd die hoop verijdeld (...). En daardoor is er in haar jonge jaren heftige opstand in haar geweest. En gedurende heel haar leven heeft er een zware schaduw op haar gerust. Wie in haar verzen boeken leest zonder hiermede rekening te houden, verwondert zich dat onze dichteres Christin is'. Een beschamend staaltje van verdraaiing der feiten (Jacqueline van der Waals heeft verschillende werkkringen in het onderwijs vervuld) en van een oneigenlijke literaire kritiek. Het valt moeilijk uit te maken of Jacqueline van der Waals zich door dit soort van reacties op haar werk heeft laten beïnvloeden, maar het is een feit dat ze in haar volgende bundel, *Nieuwe Verzen* (1909), een veel lichtere toon aanslaat. Met name op deze bundel - die we in het geheel van haar oeuvre toch als een intermezzo moeten beschouwen - is de karakteristiek van Garmt Stuiveling van toepassing, die in *Een eeuw Nederlandse letteren* spreekt over 'de zangerige, zachtgestemde poëzie van de blijmoedig-vrome Jacqueline van der Waals, die in haar argeloze levens- en doodsaanvaarding een noordelijke, vrouwelijke, protestantse en... minderbegaafde Gezelle gelijkt'.

Achter het masker van het ogenblik

Inderdaad is *Nieuwe Verzen* een bundel die in zijn zangerige natuur-registratie aan Gezelle doet denken. Gedichten als 'Sneeuwval', 'Het geitenweitje', 'De pereboom'

en ‘Avondster’ doen immers méér dan registreren; zij houden tevens - zoals dat ook bij Gezelle voortdurend het geval is - een ode aan de schepping in.

Anders dan in *Verzen*, waar de natuur veelal een psychisch décor vormde om de gemoedsgesteldheid van de ik-figuur beter te doen uitkomen, hebben we hier met zuivere natuurlyriek te doen, waarin onderdelen uit het natuurlijk gebeuren autonoom en om-zich-zelfs-wil worden beschreven. Nu is het met de kwalificatie ‘natuurlyriek’ altijd wat wonderlijk gesteld geweest. Niet alleen kleeft er een zekere negatieve nevenwaarde aan (variërend van ‘zoet’ en ‘dweperig’ tot een te enkelvoudig en te weinig gelaagd type van poëzie), maar bovendien overheerst de opvatting dat Nederland op dit gebied nog nooit iets behoorlijks tot stand heeft gebracht. Zo schrijft D.A.M. Binnendijk, de toonaangevende criticus van de jaren dertig (en enthousiast pleitbezorger van de ‘*vorm*’ boven de ‘*vent*’), in *Gewikt, Gewogen*: ‘De natuurlyriek het stiefkind der Nederlandsche litteratuur te noemen, lijkt mij geen onjuiste karakteristiek. Tusschen moeder en dochter heeft het nooit recht willen boteren!’ - En wàt er in dit genre al gepresteerd werd, ‘zal men (voor) het meerendeel gevoeglijk kunnen rangschikken in de categorie der perfecte strophentechniek en rijmvirtuositeit, om ze dan in die hoedanigheid als staaltjes van speelsch vernuft en prosodische kundigheid te waardeeren, terwijl wat er aan gloed en bezieling, visioen en verrukking ontbreekt veelal wordt verrekend in een ware weelde van bloemennamen, gevoelig gearrangeerd en in gemakkelijke loopjes en lieflijke rhytmen gevangen.’

Ik geef toe dat sommige - en niet de beste - natuurgedichten van Jacqueline van der Waals onder deze beschrijving vallen (in *Nieuwe Verzen* bijvoorbeeld vind ik ‘Silhouetten’ en ‘Meimorgen’ te gemakzuchtig en inhoudsloos), maar in haar algemeenheid lijkt me de uitspraak van Binnendijk onjuist. Heeft Gorter geen grootse natuurlyriek geschreven? En Leopold, Marsman, Gerhardt en Vasalis?

Wel geloof ik dat het genre van de natuurlyriek - en dat besefte de grootmeester op dit gebied, Gorter, wellicht nog het meest - een geváárlijk genre is: men richt zich ófwel op een zo zuiver mogelijke, ‘sensitivistische’ registratie (en dan is het gevaar vooral in muzikale vrijblijvendheid gelegen), óf men vat het natuurlijk gebeuren als metafoor voor een andere wereld (en loopt het risico van voorspelbare leerstelligheid). Merkwaardigerwijs komt in de poëzie van Jacqueline van der Waals eigenlijk alleen de eerste valkuil voor en zij is nergens bezweken, ook niet binnen het vaste idioom van het sonnet, voor de verleidelijke verhouding van een ‘aards’ beeld en een ‘hemels’ object, of vice versa.

Een enkele maal slaagt zij erin ook het eerste type natuurpoëzie adequaat gestalte te geven. Ik denk aan het korte gedicht ‘De beuken’, waarvan men - ook zonder de literair-historische achtergronden te kennen - wel vermoeden kan dat de ‘oude beukebomen’ getuigen van iets schrikwekkends zijn geweest:

> Ik keek naar het huis, naar het oude huis,
> Dat stil in het licht lag te dromen,
> Ik hoorde het fluisterend bladergeruis
> Der oude beukebomen.
> Die bevend wakker staan geschrikt
> En nieuwe jammer vrezen...
> Ik heb de bomen toegeknikt,
> Ze met een glimlach toegeknikt,
> Opdat ze niet bang zouden wezen.

Het huis waar hier op gedoeld wordt (ook in de bundel *Verzen* kwam het gedicht ‘Het oude huis’ voor), is de Ewijkshoeve, een buitenverblijf in de buurt van Bilthoven, dat de familie Van der Waals van de familie Witsen gehuurd had om de vakanties door te brengen. In dit huis heeft Anna Witsen (zus van de schilder Willem Witsen, die veel contacten met de Tachtigers had) op 5 maart 1889 zelfmoord gepleegd. Naar aanleiding van deze gebeurtenis schreef Gorter het beroemde gedicht: ‘In de

zwarte nacht is een mensch aangetreden', waarvan de laatste strofe luidt: 'en 't dreef nog even, het water zwart/vonkte van diamant,/in die groote schipbreuk brak ook het hart,/alles zonk, het laatst de hand.' Ook Jacqueline van der Waals heeft Anna Witsen gekend en beschrijft, jaren later, de plek van waaruit zij het water inliep. Het oorspronkelijke van het gedicht 'De beuken' is nu dat niet de ik-figuur getroost en gerustgesteld wordt, maar de bómen die dit alles hebben meegemaakt en geen 'nieuwe jammer' hoeven te vrezen. Van wie anders dan de ik-figuur zou deze nieuwe doodsmanifestatie afkomstig kunnen zijn, een ik-figuur die elders in deze bundel overweegt:

> Als nu spelenderwijs
> Mij de Man met de Zeis
> Had gemaaid, als het gras,
> Dat dit hooi eenmaal was,
>
> Ik behoefde niet op
> Meer te staan, niet rechtop
> Meer door 't leven te gaan...
> - En dat lachte mij aan?

Dát is de belangrijke kentering die zich in *Nieuwe Verzen* voltrekt: het doodsverlangen wordt, via een lichte toonzetting, gekanaliseerd en binnen proporties gebracht. Het gaat in deze gedichten uiteindelijk dan ook meer om een '*leven*saanvaarding', gegrondvest op de pijlers van het christelijke geloof, dan om een moeizaam accepteren van de dood, het gedicht waarin deze wending, met een motto van Rossetti, het mooist is neergelegd en naar aanleiding waarvan alle vragen omtrent 'christelijke poëzie' verstommen, is het volgende sonnet:

Wearied of sinning, wearied of repentance

Ik ben mijn zonden moe en mijn berouw,
Ik ben mij zelve moede en ik ben
Het zoeken moe naar God, dien ik niet ken,
En dien ik toch zo gaarne kennen zou.

Ik ben mijn zwakheid moe en mijn verdriet,
Mijn arbeid en mijn hoop en mijn genot,
Maar bovenal het zoeken naar mijn God! -
Ik ben het zoeken moede - maar God niet.

Hij ziet en kent mijn zonde en vergeeft
Ze zeventig maal zeven maal en meer.
Hij wil niet, dat mijn ziele sterft maar leeft.
O, wonderbare goedheid van den Heer,
Die naar zo moedeloos een ziel nog vraagt,
Die alle dingen, en ook mij verdraagt.

De kwestie of 'christelijke lyriek' een eigen bestaansrecht heeft, hield de gemoederen toen nogal bezig. Zo zag Geerten Gossaert als dè eigenschap van christelijke poëzie dat de ziel in een directe relatie treedt tot God, zonder tussenstadium, zonder tussenweg, zonder aanwezige derde. Als voorbeeld van een der weinigen die in onze eeuw daartoe in staat waren, noemt hij Jacqueline van der Waals: 'Ik heb haar eens gezegd, dat ik om dit vers zelf te hebben geschreven (bedoeld is het gedicht "Die mijns harten vrede zijt") mijn hele verdere werk graag zou opofferen, en dat meen ik nog. Dit is christelijke pure poëzie in de puurste intentie: alleen God, tegenover de ziel'.

Van een veel grotere scepsis getuigt later Marsman, die zich in een beschouwing over 'Protestantse lyriek' afvraagt: 'is het protestantisme als *levenssfeer* een inspirerend klimaat voor het ontstaan van poëzie? (...) Hoe verhoudt zich, in het kort, het Protestantisme tot de kunst, tot de artistieke cultuur?' - Het antwoord is weinig bemoedigend, maar in grote trekken niet onjuist: 'Een eeuwenoude traditie in ons land, die den hedendaagschen orthodoxen Protestant nog diep in het bloed zit, heeft zich steeds uiterst onverzoenlijk betoond tegenover de kunst. Men herinnere zich slechts den beeldenstorm, men denke aan de kale en strenge ruimte ener Protestantse kerk, aan den afkeer van het toneel. Het is *het puritanisme*, dat - hoewel het theoretisch wellicht niet noodzakelijk voorvloeit uit de orthodoxe beginselen - een onverwoestbaar bestanddeel van ons volkskarakter blijkt te zijn en dat men nergens strenger, bevreesder, jaloerser en fanatieker aantreft dan bij den orthodoxen Protestant. Hij heeft altijd zeer duidelijk en bovendien ook zeer juist beseft, dat de kunst in het merendeel harer uitingen en zelfs in essentie een zaak is van deze wereld; en hoewel men theoretisch alweer kan verdedigen, dat ook deze wereld een zaak is van God, de rechtzinnige Protestant ondergaat haar, vooral zolang zij zich voordoet als vlees, als een hinderlaag van den Duivel'.

Hoewel Jacqueline van der Waals gelukkig niet in alle opzichten beantwoordt aan het beeld van de ‘orthodoxe protestant’, zoals Marsman dat hier schetst (en waaruit - tussen de regelsdiens eigen voorkeur voor de meer barokke religie van het katholicisme blijkt), valt het niet te ontkennen dat haar poëticale opvattingen rechtstreeks onder invloed van haar levensbeschouwing staan. Dat komt het duidelijkst tot uitdrukking in de bundel *Iris* (1918), waarin Jacqueline van der Waals zich - meer dan vroeger - met poëticale vragen bezighoudt. In het openingsgedicht van de bundel, ‘Het zonnespectrum’, wordt het poëtisch scheppingsproces vergeleken met de werking van een prisma, dat - hoewel zelf kleurloos, of beter: transparant - alle kleuren van de regenboog te voorschijn brengen kan:

Het licht, dat door dit prisma viel,
Werd mij het beeld van mijne ziel,
Die eveneens een prisma vond,
Waardoor zij hare stralen zond (...)
Edoch, omdat het klare glas
Der kunst volkomen kleurloos was,
Vermoed ik, dat haar eigen aard
Dit kleurenspectrum heeft gebaard,
Dat steeds in 't klaar en nuchter wit
Van mijne ziel verborgen zit.

De consequenties van deze gedachtengang zijn tweeërlei: het gedicht komt tot stand dank zij een kracht van buitenaf en het onthult wat reeds in de ziel aanwezig is. De dichter wordt daarmee een instrument en de belangrijkste opdracht van dit instrumentarium is om reeds aanwezige, maar verborgen samenhangen aan het licht te brengen. Het aan Boutens ontleende motto dat Jacqueline van der Waals aan *Iris* meegegeven heeft, ondersteunt deze gedachtengang: ‘Zoo beeldt zich eindeloos dezelfde ziel,/omdat zij haar gelaat onbeeldbaar weet,/achter het masker van het ogenblik’. Het ‘masker van het ogenblik’ is een van die factoren waardoor de diepere samenhangen aan het oog kunnen worden onttrokken. Dan verbergt de mens zich achter de tijdelijke gedaante van het actuele moment, zonder zich rekenschap van zijn oorsprong en toekomst te geven. Hij verbergt - in de terminologie van Kierkegaard - ‘wie hij bedoeld is te zijn’.

Van hieruit wordt het begrijpelijk dat Jacqueline van der Waals de poëtische kunstvorm een ‘in zijn wezen tendensloze alleenspraak’ noemt, een vorm van zelfopenbaring die zelfs de áfwezige God als nabijheid doet ervaren. Via de kunstgreep van de paradox wordt deze schijnbare tegenstrijdigheid opgeheven: ‘Gij zult mijn dagen vullen/Met Uw zeer zoet gemis/En mijne nachten hullen/In Uwe duisternis’. Hij die krachtens Zijn wezen zélf ‘onbeeldbaar’ is, fungeert daarbij als muze en hoogste opdrachtgever.

Het is opvallend dat Jacqueline van der Waals in haar karakteristiek van de dichtkunst het element ‘tendensloos’ opneemt, hetgeen in concreto betekent (en in dít opzicht nadert zij het l'art-pour-l'art-principe van Tachtig!) dat de dichter geen predikant of politicus is, die bepaalde idealen wil uitdragen, maar een *kunstenaar*, die met behulp van een geraffineerde verbale rangschikking ‘schoonheid’ manifest maakt. Dit verklaart waarom zij (o.a. in het gedicht ‘Roeping’) de poëzie een ‘spel’ noemt, dat ‘ernst’ geworden is. Het spelelement duidt op het vreugdescheppende vermogen van het vers, de ernst op de toewijding die de dichter zich voor de vormgeving hiervan getroosten moet. Men kan weliswaar geen harmonie te voorschijn roepen die er niet is (in die zin staat Jacqueline van der Waals vijandig ten opzichte van de ‘magie van het woord’), maar in zijn uiterlijk aanzicht dient het gedicht een schoonheidservaring op te roepen. En inderdaad, nooit is er lieflijker over ‘dood’ en ‘eenzaamheid’ gedicht dan in regels als deze: ‘Wanneer ik uit het

duister opwaarts zag/En tot U riep, zo zijt Gij niet gekomen./Maar met Uw bijzijn vulde ik mijn dromen/En met Uw afzijn vulde ik mijn dag'.

De esthetische norm is voor Jacqueline van der Waals de meest geëigende weg tot 'zelfverwerkelijking', of - in de metaforiek rond het prisma: de dichter houdt het glas in de hand en zoekt net zo lang naar de juiste lichtval totdat een hernieuwd evenwicht van kleuren zichtbaar en 'gebrandmerkt' wordt. Toch kan er in dit herscheppingsproces een beeldvorming optreden, die het zicht op de oorspronkelijke idee - de authentieke schakering ónder het glas en 'achter het ogenblik' - vervalsen en verduisteren kan. Zo gauw als het 'beeld' eigenmachtig in de plaats van het 'verbeelde' treedt en een eigen leven gaat leiden, is er - bijbels gesproken - sprake van een áfgods-religie en komt men ertoe te knielen voor een 'gouden kalf'.

Dit dilemma - geen dichter immers kan het stellen zonder de visionaire en overschrijdende kracht van het 'beeld' - vertegenwoordigt naar mijn mening het meest dwingende uitgangspunt van de religieuze kunstenaar, en ligt ook overigens - met aftrek van de specifiek 'christelijke' dogma's - aan iedere artistieke uiting ten grondslag. 'Wat niet goed is, is niet ge-

schreven', zo formuleerde Achterberg - wellicht de meest 'gedoemde' onder onze dichters - deze eeuwige veldslag tussen 'taal' en 'werkelijkheid': 'Ik hoop te mogen hopen op het vers'. In een op Rilke geïnspireerd gedicht heeft Jacqueline van der Waals deze oudtestamentische problematiek naar het heden, en - als ik mij niet vergis - naar alle tijden toe vertaald. Wonderlijk genoeg is dit gedicht (dat ik naast 'Annunciatie' als het mooiste in haar oeuvre beschouw) over het hoofd gezien en in geen enkele bloemlezing terecht gekomen. Mede om die reden citeer ik het hier in zijn geheel:

Doodsnadering

(Naar R.M. Rilke)

Wij mogen U niet eigenmachtig beelden,
Gij Scheemrende, waaraan de dag ontsteeg.
We ontleenen aan dezelfde kleurenweelde,
Waarmede men Uw beeld vanouds penseelde,
Den glans, waarmee de heilige U verzweeg.

Wij bouwen beelden van U op als wanden,
Zoodat reeds duizend muren om U staan,
Want U verhullen onze vrome handen,
Zoodra U onze harten opengaan.

Zo'n vers heeft geen enkele toelichting nodig: het stelt zichzelf, in een dwingende eenvoud, aanwezig.

Met dit citaat ben ik als vanzelf in de postuum verschenen *Laatste verzen* terecht gekomen, de bundel waaraan Jacqueline van der Waals (nog in het jaar van haar dood, 1922, verschenen) haar grootste bekendheid ontleent. Juist wanneer zij besluit een zelfstandig leven te gaan leiden en het huis van haar vader te verlaten, krijgt zij - in de loop van 1920 - last van haar maag. Medisch onderzoek wijst al vrij snel uit dat het hier een te ver voortgeschreden vorm van kanker betreft en een operatieve ingreep wordt zinloos geacht. In deze laatste jaren bereikt Jacqueline van der Waals het hoogtepunt van haar zeggingsvermogen; in haar weigering om pijnstillende middelen te nemen, klinkt dit besef door. Een van haar laatste gedichten, gedicteerd vanaf het ziekbed luidt (en alle eerdere lijnen komen hier, geactualiseerd, te zamen):

Kom nu met uw donker, diep erbarmen,
Eindelijke Dood.
Laat dit pijnlijk lichaam in uw armen
Rusten als het kind op moeders schoot.
Laat mij veilig door de schaduw uwer groote
Vleugelen gedekt
Slapen gaan, het moede oog gesloten
En het lichaam pijnloos uitgestrekt.

Zulke regels mogen dan niet voldoende zijn om de canonieke beweging der literatuurgeschiedenis te onderschrijven, in haar 'onderstroom' is de poëzie van Jacqueline van der Waals een van eenvoud doordrenkte 'tegenbeweging'. Zonder het traditionele erfgoed van het verleden is geen innovatie denkbaar. Nijhoff schrijft aan het slot van zijn beschouwing (de opbouw en uitkomst van 'Annunciatie' memorerend): 'De eenvoud van deze resignatie behoeft geen woord van uitleg. In zuiver water ziet men de bodem'.

Het doodsmoment, dat in haar poëzie al lang was voorzien, komt op 29 april 1922: ‘Ik sprak niet “goede Dood”, ik sprak niet “booze”,/Maar 't dennenboschje geurde, en de rozen,/En 'k had het leven nooit zoo lief gehad’.

Literatuur

Naast de oorspronkelijke dichtbundels van Jacqueline van der Waals (*Verzen, Nieuwe verzen, Iris* en *Laatste verzen*) werden in het voorgaande geraadpleegd:

WIEBE ANDRINGA (Samensteller), *Silhouetten - Bloemlezing uit de gedichten van Jacqueline van der Waals*. Nijkerk, z.j.

D.A.M. BINNENDIJK, *Gewikt, gewogen - Beschouwingen en critieken over moderne Nederlandsche poëzie*. Amsterdam, 1942.

C. GERRETSON, ‘Christelik dichterschap?’ In: *Verzamelde Werken* I, p.648 e.v. Baarn, 1973.

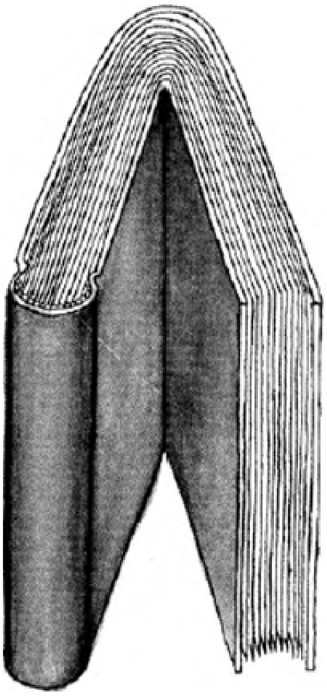
ROEL HOUWINK, *Gebroken kleuren - Bloemlezing uit de gedichten van Jacqueline E. van der Waals*. Nijkerk, z.j.

DRS. H. VAN DER ENT/DRS. J. KRAMER-VREUGDENHIL, *Jacqueline E. van der Waals - Haar leven en haar werk*. Nijkerk, 1982.

H. MARSMAN, ‘Protestantse lyriek’. In: *Verzameld Werk*, p.833-834. Amsterdam, 1963.

M. NIJHOFF, ‘Jacqueline van der Waals - Laatste Verzen’. In: *Verzameld Werk 2 - Kritisch, verhalend en nagelaten proza*, p.156-158. Den Haag/Amsterdam, 1961.

GARMT STUIVELING, *Een eeuw Nederlandse letteren*, p.172/173. Amsterdam, 1971.



Tekeningen van Peter Yvon de Vries

[Nummer 130]

Feico Houweling
De psychologie van de klassenstrijd

Het fundament van de twintigste-eeuwse literatuur in Noorwegen is gelegd door schrijvers als Henrik Ibsen, Knut Hamsun en Sigrid Undset. Kenmerkend voor de literaire traditie die zij opbouwden zijn de realistische vormgeving, het psychologisch inzicht en de voor hun tijd vooruitstrevende sociale opvattingen.

De Tweede Wereldoorlog veroorzaakte in Noorwegen, in tegenstelling tot in veel andere landen, geen diepgaandesociale of culturele veranderingen. Voor de literatuur betekende dit dat de bestaande traditie werd voortgezet, nu door schrijvers als Johan Borgen, Aksel Sandemose, Tarjei Vesaas en Jens Bjørneboe. Hoewel elk van deze schrijvers, enkelen al voor de oorlog, individueel een interessant oeuvre opbouwde waarbij duidelijke invloeden van de moderne Europese literatuur zijn aan te wijzen, ontstond er destijds in Noorwegen géén modernistische stroming als bijvoorbeeld in het Zweden van de jaren veertig.

Een ingrijpende literaire vernieuwing liet op zich wachten tot de generatie van de jaren zestig het heft in handen nam. Door uiteenlopende gunstige omstandigheden kon deze generatie binnen korte tijd vaste voet aan grond krijgen in het Noorse literaire leven. Het was tijd voor een vernieuwing, de produktie van de oudere kopstukken liep terug. De boekenverkoop steeg dank zij de opbloeiende economie. Bovendien stelde de Noorse staat de nog steeds bestaande ‘inkoopregeling’ in, die inhoudt dat van elk literair werk, ook poëzie, duizend exemplaren worden aangekocht voor de openbare bibliotheken. Ten slotte ontstond er door de verbeterde scholing een groter lezerspubliek.

In Noorwegen begon de literaire revolutie bij het Universitaire tijdschrift Profil, dat eerder onder de naam De Filoloog een slaperig bestaan had geleid. Een groep jonge, bevlogen auteurs als Dag Solstad, Espen Haavardsholm en Tor Obrestad en dito dichters als Jan Erik Vold, Paal-Helge Haugen en Einar Økland nam de redactie over. Oorspronkelijk wilden zij experimentele literatuur schrijven, maar al snel kreeg de groep een marxistisch-leninistisch karakter en veranderde de samenstelling ervan. De genoemde dichters stapten op en zetten individueel hun experimentele werk voort, anderen kwamen erbij. Het marxisme-leninisme schoot in Noorwegen veel diepere wortels dan in Nederland of in de andere Scandinavische landen. Een van de oorzaken hiervan is waarschijnlijk dat deze ideologie inspeelde op de sterke nationalistische gevoelens in de jonge staat (die pas in 1905 onafhankelijk is geworden) en de gehechtheid van grote delen van de bevolking aan de eigen streek en cultuur. Op zich gaf dat een romantisch kleurtje aan deze literatuur die met vrij veel succes streefde naar sociaalrealisme en zelfs naar documentarisme.

Op den duur eiste de psychologie, die in Noorwegen al een eeuw lang sterk had gestaan, haar tol ten koste van het revolutionaire élan. Al in 1975 begon zich een reactie af te tekenen tegen de ideologische bepaaldheid van de links-radicale literatuur en deze werd met de jaren sterker. Zelfs de centrale figuren in de Profilgroep kwamen met romans waarin niet zozeer de klassenstrijd alswel de persoonlijke beweegredenen om zich achter die strijd te scharen centraal stonden, overigens vaak zonder afstand te nemen van de ideologie van de partij.

Naast en gedeeltelijk binnen de links-radicale stroming bloeide ook de vrouwenliteratuur op. Er ontstond een stroming van strijdbare feministes waartoe

onder meer Tove Nilsøn en de lesbienne Gerd Brantenberg behoren. Daarnaast schreven bijvoorbeeld Bjørg Vik, Karin Sveen en Cecilie Løveid over situaties van onderdrukking en culturele en emotionele armoede. De veelzijdige Noorse vrouwenliteratuur staat internationaal sterk in de belangstelling.

Maar door de jaren heen was er ook een groot aantal individualisten werkzaam in de Noorse literatuur, zoals Jens Børneboe die tot zijn zelfverkozen dood in 1976 schreef over vraagstukken als menselijke wreedheid en persoonlijke vrijheid. Van hem zijn vele boeken in het Nederlands vertaald, evenals van Knut Faldbakken, de specialist op het gebied van psychoanalytische en maatschappijkritische romans. Andere belangrijke namen zijn bijvoorbeeld de door de mystiek beïnvloede Axel Jensen en de experimentalist Finn Alnaess.

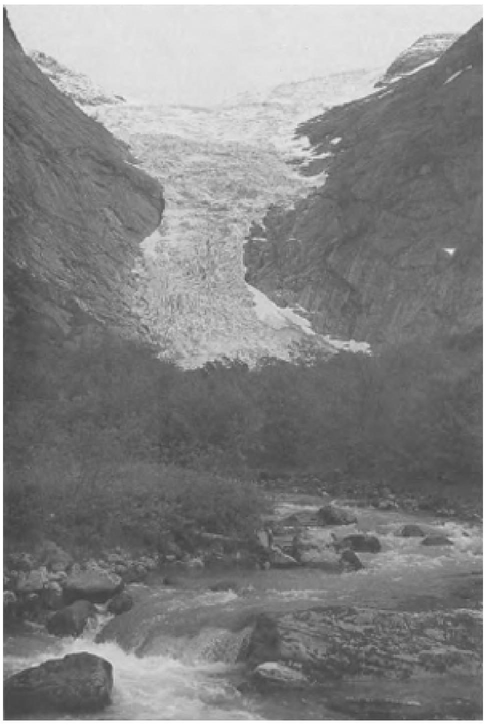


Foto: Phil Muysson.

De jongste romanliteratuur in Noorwegen is boeiend en veelzijdig. Vele nieuwe namen zijn op het toneel verschenen, maar deze generatie heeft het een stuk moeilijker om zich duidelijk te profileren dan de voorgaande. Er heerst geen luwte in de literatuur, de wind zit economisch gezien niet mee en men schrijft nú voor een ontwikkeld publiek dat op de hoogte is van het allermodernste in de wereldliteratuur en dat juist een vernieuwingsgolf achter de rug heeft.

Een poging werd gewaagd door een nieuwkomer als Kaj Skagen die zich in een roman fel afzette tegen de schrijvers van de jaren zestig en zeventig. Jan Kjaerstad imponeerde zijn lezerspubliek met een omvangrijke, intelligent geschreven historisch-psychologische roman. Hoewel de heterogeniteit vooralsnog ontbreekt, heeft Noorwegen op dit ogenblik een enorm potentieel aan literair talent dat in de komende jaren zeker nog zijn vruchten zal gaan afwerpen.

Poëzie

Noorwegen heeft een groot aantal goede dichters gekend, maar de poëzie van dit land is nooit zo in de internationale

belangstelling gekomen als het proza en het drama. Ook in de huidige tijd is slechts een handjevol Noorse dichters buiten de landsgrenzen bekend, zoals de experimentalist Jan Erik Vold en de surrealist Kjell Erik Vindtorn, die onder meer te gast zijn geweest op Poetry International in Rotterdam.

Een van de oorzaken van deze beperkte internationale belangstelling is mogelijk het sterke traditionalistische karakter dat de Noorse poëzie tot in de jaren zestig kenmerkte. Niet dat de poëzie op zich slecht was, integendeel, maar de contacten met de eigentijdse Europese en Amerikaanse poëzie waren gebrekkig en de weerzin tegen vernieuwingen groot. Zo bestond de belangrijkste Noorse dichter van de jaren veertig en vijftig, Arnulf Øverland, het om in 1953 de modernistische poëzie te bestempelen als ‘spreken in tongen’ en als ‘vormloos en onbegrijpelijk’. Voor een dichter als Rolf Jacobsen, die al in 1933 alle tradities had losgelaten, betekende dit dat hij tot in de jaren zestig in eigen land niet serieus zou worden genomen, terwijl hij wél werd vertaald, onder andere in het Nederlands. Voor Paal Brekke, die tijdens de Tweede Wereldoorlog diepgaande invloeden onderging van de Zweedse ‘fyrtiotalister’, had deze weerstand tot gevolg dat zijn pogingen om de moderne poëzie in Noorwegen te introduceren een werk van zeer lange adem zou worden.

Maar met de doorbraak van de generatie van de jaren zestig kwam in Noorwegen definitief de tijd van het modernisme in de poëzie. Er ontstond een brede belangstelling voor de buitenlandse moderne dichtkunst en voor poëzie uit het Verre Oosten. Het resultaat was een zeer veelzijdige poëtische produktie waarin allerlei stromingen terug te vinden waren, van symbolisme tot concretisme. Hoewel de natuur zich bij deze en gene handhaafde als een belangrijk uitdrukkingsmiddel, ging de aandacht van de dichters vooral uit naar de manier waarop de mens zijn bestaan in de moderne samenleving beleefde, en naar sociale verhoudingen. Typerend voor veel Noorse poëzie is een opvallend positieve levensinstelling ondanks de veelvuldige en felle maatschappijkritiek. Het lezerspubliek van poëzie is in Noorwegen verhoudingsgewijs groot; de dichtkunst is er allesbehalve elitair.

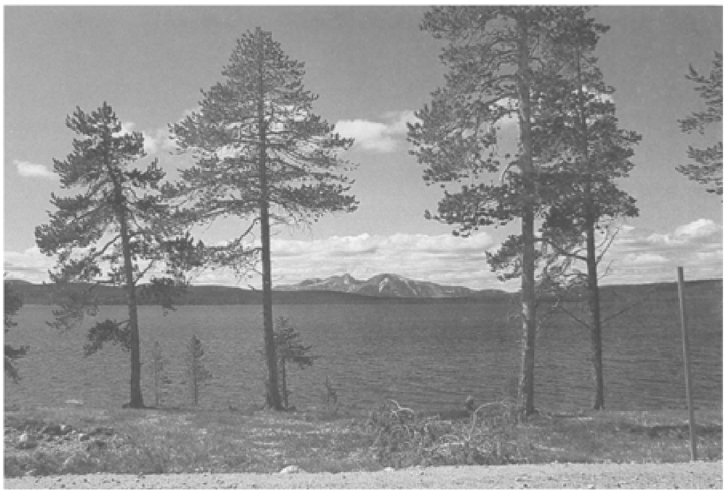


Foto: Phil Muysson.

Drama

Rond 1965 kwam er een nieuwe, zij het bescheiden bloeiperiode van het Noorse drama, dat sinds de grote tijd van Henrik Ibsen en Bjørnstjerne Bjørnson overwegend

had voortgebouwd op een hechte klassieke, realistische traditie en weinig of niet was beïnvloed door moderne theatervormen als symbolisme en absurdisme.

Oorzaken van de nieuwe bloei waren onder meer de intrede van de tv, het feit dat veel theaters kleine bijzaaltjes openden waar kon worden geëxperimenteerd en de opgaande conjunctuur. Vele schrijvers kregen nu de gelegenheid zich bekend te maken met de eisen van het theater. Namen uit deze periode zijn onder meer Sverre Udnaess met zijn fijnzinnige psychologie; Peder W. Cappelen die veel elementen uit de geschiedenis en de volksliteratuur opneemt; Finn Havrevold die met zijn hoorspelen ook in het buitenland succes oogst; Edvard Hoem, de marxist-leninist die zich richt op arbeidersgeschiedenis en Klaus Hagerup, eveneens een politiek geïnspireerd schrijver. Op Sverre Udnaess na, die in 1982 overleed, zijn zij allen nog produktief.

Terwijl het Noorse drama momenteel in een nieuwe crisis lijkt te verkeren, boekt Cecilie Løveid met haar poëtisch getinte werk zowel nationaal als internationaal groot succes. In 1983 won zij de Prix Italia met haar hoorspel *Måkespisere* ('meeuweneters'). Een flink aantal andere jonge auteurs heeft zich zeer recent op het gebied van het drama gewaagd, zoals Kolbein Falkeid, en het is lang niet uitgesloten dat zij in de komende jaren het Noorse theaterleven uit het moeras zullen tillen.

Deze bloemlezing uit de Noorse literatuur van 1960 tot 1985 is samengesteld onder leiding van dr. Gryte van der Toorn-Piebenga en student-assistent Feico Houweling. De vertalingen zijn, behalve door hen, gemaakt door Allie Berends, Maria Hofman, Albertien Klunder-Hof, Greetje Koops, Grietje Menger, Jo Verdenius, Neeltje Wiersma, Saskia Horjus en Jannie Wieringa-van Zanden, allen studerend aan het Scandinavisch Instituut van de Rijksuniversiteit te Groningen; de twee laatstgenoemde studenten hebben ook de kopij persklaar gemaakt. Een woord van dank komt toe aan de heer J.K. Stiksma voor zijn vertalingen en kritische bijdragen.

Arild Nyquist
De Koningsstraat

Het is lang, veel te lang geleden dat ik onze Koning in de Koningsstraat gezien heb. De Koningzou eens wat vaker door zijn straat moeten lopen, liefst elke dag, maar in ieder geval op zondag. Dan zouden de mensen blijven staan en zeggen: Kijk, onze Koning loopt door zijn straat! Ziet hij er niet prachtig uit! Op een dag ging ik naar het paleis en klopte aan.

Dag Koning, zei ik. Ik zou vandaag graag eens over een kleinigheid met je van gedachten willen wisselen.

Kom d'rin, kom d'rin, Arild, zei de Koning. Je bent altijd welkom in mijn huis!

Via vele trappen, belegd met dikke lopers, liepen we naar boven en gingen één van 's Konings kamers binnen. De Koning nam plaats in zijn diepe leunstoel en ik ging op het voetenbankje vlak voor hem zitten.

Ik kom eens met je praten over die straat van je, zei ik.

Welke straat?

Nou, jouw straat - de Koningsstraat.

Oooh, zei de Koning en glimlachte. Die was ik al bijna vergeten.

Dat dacht ik al, ja. Daarom ben ik vandaag dan ook hier naar toe gekomen, Koning - ik zou je namelijk willen voorstellen je straat wat serieuzer te nemen. Niet alleen je straat trouwens - maar ook jezelf. Want je weet toch wel, Koning - als je dan toch koning bent moet je het ook goed doen, bedoel ik dan is het ook menens, dag en nacht. Je moet je fluwelen mantel omdoen, je kroon op je hoofd zetten en je scepter in je hand nemen - en niet rondlopen in een grijs pak met een slappe vilthoed op, zodat je er net zo uitziet als alle anderen.

Je bent nogal frivool vandaag, Arild, zei de Koning.

Ja, misschien ben ik dat ook wel een beetje, Koning, zei ik - dat geef ik toe, zeker doe ik dat - maar ik waag het er toch maar op. Het is namelijk noodzaak dat iedereen, niet alleen koningen dus - maar dat een ieder zijn taak heel serieus opvat. Wat jou betreft, aangezien je nu eenmaal zoiets voornaams als een koning bent, moet je je er ook naar gedragen. De Koning hoort niet op anderen te lijken, hij moet alleen zichzelf gelijken en zijn als de koning in de sprookjes.

Neem nou de Kroonprins, bijvoorbeeld - ging ik door - ik heb hem een paar keer op het vliegveld van Bodo gezien, maar als ik niet eerder foto's van hem had gezien, zou ik vast en zeker geloofd hebben dat het zo maar iemand was, dat daar een doodgewone vliegtuigpassagier zat. Dat gaat niet, Koning. Wat ik mis is een kroonprins in ordentelijke kroonprinsekleren, met een echte kroon op, die zich kroonprinselijk gedraagt. Hij heeft immers ook zijn eigen mooie straat, de Kroonprinsstraat - maar ik heb hem er nog nooit gezien, net zomin als ik jou ooit in jouw straat zie, Koning. Daarom zou ik graag willen dat je je vandaag eens uitdost, als het ware om aan te geven dat je ernst maakt met een nieuwe stijl: trek je keurige, ouderwetse koningskleren aan, je koninklijke kuitbroek en je fluwelen mantel, en zet een echte kroon op je hoofd.

Betekent dat zo veel voor je, Arild?

Ontzettend veel.

Vooruit dan maar, zei de Koning. Dan doen we wat je zegt. En de Koning hulde zich in een koninklijke kuitbroek en een keurige koningsmantel van fluweel, nam de scepter in zijn hand en zette de kroon op zijn hoofd - en zo gingen we de stad in, de Koning en dichter Arild - dichter Arild een paar passen achter de Koning, hij was maar een dichter - de Koning een paar passen voor dichter Arild, hij was namelijk de Koning - we wandelden op ons gemak door de hele stad, zoals we dat ontelbare

malen eerder gedaan hadden - we wezen naar vogels, huizen en mooie vrouwen en zeiden: kijk daar eens, dichter Arild! Ja, moet je daar eens kijken, Koning! Kijk daar, en daar, en daar!

En de Koning knikte, glimlachte en zwaaide, en Arild wees, boog en lachte.

Toen kwamen we bij de Koningsstraat. Er liepen daar veel mensen - oude en jonge, dikke en dunne - maar ik rende meteen de straat in en riep: Weg, weg uit de Koningsstraat! Nu wil de Koning er zelf lopen!

Tekening: Henrik Sørensen.

Vervolgens liepen de Koning en ik de lege Koningsstraat in. Het was een mooie straat, wel een beetje nauw - maar mooi, dat wel. We liepen de Koningsstraat zes keer op en neer - de Koning voorop, ik een stukje achter de Koning.

Mooie straat, zei ik.

Fraai, zei de Koning, bijzonder fraai.

Je kroon zit een tikkeltje scheef, zei ik.

Daar zullen we dan even wat aan doen, zei de Koning.

Een sigaartje, Koning?

Dank je, ik rook niet, zei de Koning.

En de Koning en Arild liepen drieëntwintig keer de Koningsstraat op en neer, het was prachtig om mee te maken, er vlogen veel duiven en de zon scheen die dag extra mooi.

De Koningsstraat, zei ik en blies de grijze sigarenrook in ijle kringen uit - is een mooie straat, Koning - het is de koning der straten. Maar er zijn nog meer mooie straten in deze stad, de Rosenkrantzstraat bijvoorbeeld, of de Henrik Ibsenstraat. Maar ook deze straten worden niet serieus genoeg genomen, Koning - ik zie Rosentkrantz namelijk nooit rondlopen in zijn straat, Henrik Ibsen trouwens ook niet - ook al heb ik wekenlang op de hoek van deze twee straten staan spioneren.

Die leven allebei niet meer, zei de Koning en schreed rustig verder een halve meter voor mij uit.

Ach, zijn ze al dood? Ja natuurlijk, dat is waar ook. Maar wacht eens Koning, zei ik en bleef staan. Kan een ander die dan niet erven? Die straten bedoel ik? Kunnen anderen die dan niet krijgen en ze onder hun hoede nemen? Zoals het nu is raken immers bijna alle straten in verval, er is niemand meer die nog echt verantwoordelijk is voor zijn straat.

Daar zeg je iets, Arild, zei de Koning. Daar zal ik eens ernstig over nadenken. Zou het jou trouwens iets lijken om een straat met alles erop en eraan te erven? Dichter Arildstraat?

Ha, ha, dat zou best leuk zijn, Koning, zei ik. Maar als zo'n erfenis mij ten deel zou vallen, geloof ik dat ik liever een plein zou erven, het Holbergplein bijvoorbeeld. Maar dan zou ik het niet dichter Arildplein willen noemen - ik zou het liever een andere naam hebben gegeven - bijvoorbeeld reparateur Arildplein. Maar waarom dat, Arild?

Dat staat wat mooier, zei ik. Er valt ook zo veel te repareren, Koning.

Maar er is toch ook veel waarover te dichten valt, Arild? zei de Koning.

Tja, dat is wel waar, zei ik ernstig. Maar reparateur staat toch iets mooier... toch wel.

Zo je wilt, zei de Koning. Zo je wilt.

Vervolgens liepen de Koning en dichter Arild veertien keer de Koningsstraat op en neer - de Koning nog steeds een halve meter voor dichter Arild en dichter Arild nog steeds een halve meter achter de Koning - en de hele tijd draaide de zon mee in z'n allerhoogste baan, terwijl de duiven die boven de stad vlogen mooier waren dan ooit te voren.

vertaling: Albertien Klunder, Jo Verdenius, Jannie Wieringa

ARILD NYQUIST,
Geboren 1937, debuteerde in 1963.
Schrijft korte verhalen en gedichten in een zeer leesbare en buitengewoon fantasievolle stijl. Ook kinderboeken.

Kåre Holt
De lange skitocht

Van de oude oma werd verteld dat ze nooit een stoomboot had gezien. Ze was geboren in Nygrenda, een heel eind de bergen in, waar koren bevroor en waar jonge mensen door het zware werk oud werden, voor de baard op hun kinnen grijs werd. Van Nygrenda was het ruim vier uur lopen naar Nuten, en van daaruit kon men de zee zien. Als jong meisje liep oma daar vaak heen, - ze stond in Nuten te kijken naar de machtige zee, waar schepen zich een weg baanden door zware golven en zeilen deinden onder wolken. Later groeide oma op. Er kwam een man, er kwamen kinderen en er kwam werk - het eeuwige werk dat iedere vreugde verstikte. In die jaren werd de weg naar Nuten te lang. Maar juist in die periode veroverden de stoomboten de grote zeeën.

Een enkele keer in al die jaren dat ze getrouwd was, kreeg ze haar man mee naar Nuten. Hij heette Edvard. Hij was onwillig en ging met tegenzin mee, maar ze lokte hem met wafels - die ze zou bakken als ze terugkwamen, en met een borrel die ze naar ze zei ergens verstopt had, maar dat had ze niet. Naar Nuten? Wat wilde ze daar? Het was mooi weer toen ze gingen. Maar het werd mistig voor ze Nuten bereikten, en toen stonden ze daar, op de rand van de steile rots, met beneden een afgrond en een grijze, ontzaglijke wereld van in een machtige drift voorbijtrekkende mist. Ze riep in die grijze wereld. Toen antwoordde van verre een stoomboot - met een zwaar en droefgeestig huilen vanuit de zee - maar ze zag hem niet.

Konden ze niet nog wat blijven? vroeg ze Edvard. Want het kan immers best zijn dat het gauw opklaart, en dan... We hebben nu zo'n eind gelopen.

- Kom nou, Matea!

- Maar, we hebben immers zo ver gelopen. En het is vijftien jaar geleden sinds de laatste keer, en wanneer...

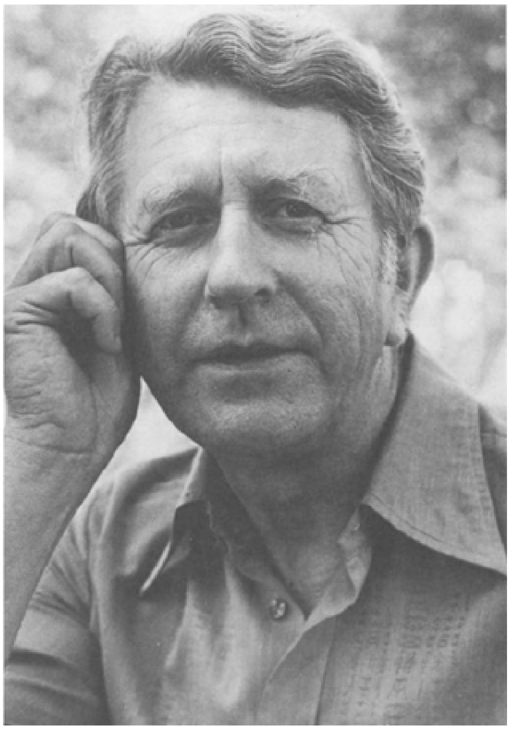
- Kom nou. Moet ik de volgende week misschien niet naar Havna, dan krijg ik wel genoeg stoomboten te zien. Toen gingen ze terug.

Maar dan op een dag was hij dood, haar man, en toen ging ze. Het was een winterse dag en koud. Ze had het gevoel dat een grote zonde haar in de macht had gekregen toen ze het plan opvatte op ski's naar Nuten te gaan om een stoomboot te zien. Zou ze op een werkdag gaan? Als mensen behoorden te werken en dat ook zouden doen - zou zij dan iets nutteloos doen, haar brei- en maaswerk laten liggen, en er tussenuit trekken? Ze begreep onmiddellijk dat niemand haar mocht zien. Ze kon niet de weg door het dorp nemen. Dan zouden ze haar aanhouden en uitvragen en wroeten en niet begrijpen, de kinderen zouden lachen en de volwassenen grijnzen, - maar toch haalde ze de ski's van Edvard voor de dag en bond ze onder.

Het was goed weer toen ze ging. Er waaide een zachte wind uit het zuiden waar ze tegen in moest en die met vlugge vlaagjes over de sneeuw streek en een muts van witte rook deed opdwarrelen. Kleine berijpte berken stonden te blinken alsof alle zilver in de wereld hen toebehoorde en twee witte vogels stegen op en zeilden met geluidloze vleugelslagen boven naar. Zo ging ze weg.

Ze kwam op haar ski's gemakkelijker vooruit dan ze gedacht had. Er waren van kinderen afkomstige sporen in de glooiing, die volgde ze. De randen van haar lange jurk streken nu en dan door de sneeuw en de laarzen waren aan de bovenkant te wijd, die raakten vol sneeuw. Het moest zeker dertig jaar geleden zijn dat ze voor het laatst ski's onder had gehad, of misschien wel veertig. Ze zag het dorp beneden zich, de huizen werden klein. Ze kwam flink vooruit, want als iemand haar eens zou zien, als de mensen eens argwaan kregen? De vrouwen waren nu in de stal, de

kinderen naar school, de mannen aan het werk. Niemand, niemand mocht dit aan de weet komen. Maar een stoomboot wilde ze zien.



Kåre Holt, 1977. Fōto: Bjørn Roggenbihl.

Hier, in dit dal, had ze die keer Even ontmoet toen hij en zij jong waren en alles anders was dan nu. Misschien had ze erop gehoopt toen ze die middag de deur uit gegaan was, En hij was gekomen - maar het was onmogelijk hem te doen praten zoals een jongen tegen meisjes moet praten. Hij lachte maar wat, maar hij zei niet waar ze op wachtte. Zij was die dag voorop gegaan - het was een zondag, ze had twee uur tot melkenstijd, tot haar moeder haar binnen zou roepen. En voor dat gebeurde moest Even zich uitspreken. Maar dat deed hij niet. Hij was achter haar aan gekomen, ze voelde dat zijn ogen aan haar rokzoom hingen en elke keer als haar ski's naar achteren gleden grijnsde hij zonder medelijden met haar te hebben. Het enige dat hij zei was: - Wie zich te pletter rijdt op ski's van lijsterbessehout, wordt niet in gewijde aarde begraven...

- Wat? Op ski's van lijsterbessehout?

- Jij hebt ski's van lijsterbessehout. Die zijn zo glad. En de ouderen zeggen dat...

Met dergelijke onzin kon hij overweg, met zoiets verspilde hij de tijd. Maar om het juiste woord te vinden - nooit ofte nimmer zei Even iets zinnigs.

Ineens had ze gewenst dat Even haar een duw zou geven zodat zij zou vallen. En toen hij op een helling haar voorbijging, gaf ze hem een zet.

Hij kwam ten val, eerst op zijn hoofd, gleed de helling af en toen hij weer op zijn ski's stond, had hij een verstuikte voet.

Ze was een beetje verbluft. En ze werd angstig ook - en hij kwaad, maar het ergste was dat ze Even niet recht kon geloven. Hield hij haar niet voor de gek? Had hij zijn voet werkelijk verstuikt? Hij zei een beetje uit zijn humeur dat hij maar twee voeten had, maar als zij het nodig vond om een ervan kapot te

maken, kon ze daarvoor toestemming krijgen. Hij was geen kwaaie kerel.

- Maar ook geen vlugge, antwoordde zij. Ben jij nou een vent, Even!

Toen was hij van haar weggegaan. Hij hinkte wat.

Kwaad en teleurgesteld, met de behoefte om zich op Even te wreken ging ze die avond op weg naar het danslokaal zonder dat ze haar vader om toestemming had gevraagd. Daar ontmoette ze Edvard. Hij bracht haar naar huis.

Later - het was op een zondag - kwam Even haar midden op de dag thuis opzoeken. Hij riep haar naar buiten. En ze ging - ze stonden een paar minuten bij de muur van de stal. Binnen konden ze niets van hen zien. Dat ergerde hen wel. Even haalde iets uit zijn zak en gaf het haar. Dat krijg jij, zei hij. - Het spijt me dat ik mijn voet verstuikte...

Het was een mondharmonica. Ze nam hem aan. Maar ze ontweek zijn ogen en zei: - Het is nu te laat...

- Te laat - nu?

- Ja, Evard zit binnen.

Wat een prachtige dag was het in de bergen...! Hoewel ze geen jong meisje meer was, bewoog ze zich op haar ski's voort, alsof ze nooit anders had gedaan. De skistokken lagen in haar handen als kleine harkstelen, haar huid was daar zo dik als schoenleer. Ze voelde wat steken in haar benen. Ze gebruikte nu andere spieren dan wanneer ze over de beijsde weg water uit de bron naar huis droeg. Maar haar rug hield zich goed en haar longen vonden de juiste manier van ademhalen, - het was jaren geleden dat ze zo gemakkelijk lucht naar binnen gezogen had. Ze kon kilometers ver uitzien over de hoogvlakten. En daarginds lag Nuten, en als ze daar kwam...

Daar beneden lag het schoolhuis... Dat was niet veel groter dan de andere huizen hier in de schoolbuurt. Jaren geleden was zeer schoonmaakster. Iedere dag liep ze de zeven kilometer heen en terug. Opeen keer kwam ze daar en hadden de jongens haar dochter in de schuur opgesloten. Ze speelden een spelletje, - Marie stond binnen te huilen en de jongens stonden buiten voor de deur te schreeuwen en te lachen. Ze hadden haar woorden toegevoegd die niet hardop gezegd mochten worden. Toen werd ze zo kwaad dat ze naar de dichtstbijzijnde jongen sloeg, hem bij zijn schouders pakte en hem omhooggeslingerd had, zijn laarzen raakten de mond van een andere jongen, het bloed kwam te voorschijn, twee jongens sloegen op de vlucht, een derde gleed uiten viel terwijl hij wegrende. Meteen was ze bij hem. En zo gaf ze de jongens die ze direct te pakken kreeg of die ze inhaalde een pak slaag, daarna bevrijdde ze Marie. Welbeschouwd had zij ook een afstraffing moeten hebben. Maar die bleef haar bespaard.

Het was in het schooldorp vaak gezellig geweest voor dit gebeurde. Soms was ze gauw door haar werk heen en legde ze een bezoekje af. Dan maakte ze een praatje met andere vrouwen. Ze breiden kousen en sommigen haakten, ze dronken koffie en kregen er wafels bij. Haar man mocht dit niet te weten komen. Hij hield er niet van dat zij in het dorp zat t fuiven zoals hij zei, terwijl hij op de fabriek was. Een keer hadden ze kaart gespeeld! Een van de jongere dames had een spel kaarten bij zich, en voor ze het in de gaten hadden - maar ze speelden niet om geld. Dat hadden ze ook niet. Dat van dat spel kaarten mocht Edvard nooit van zijn leven aan de weet komen.

Nadat ze de jongens een pak slaag had gegeven omdat ze Marie in het schuurtje hadden opgesloten en haar vuile woorden hadden toegeschreeuwd was het afgelopen met de gezellige avondjes. De jongens hadden thuis gekletst. En ze werd niet meer uitgenodigd.

Er gebeurde ook nog wat anders - toen het jaar om was, raakte ze haar schoonmaakbaan op school kwijt. En Edvard kreeg er lucht van dat ze 's avonds het dorp afgelopen had, en toen kwam hij dronken thuis, sloeg met de vuist op tafel en schreeuwde: - Je had je mondharmonica zeker bij je...?

- Mijn mondharmonica?

- Ja, je mondharmonica. Dacht je dat ik niet wist dat jij zo'n ding hebt?

Ze gaat maar steeds door. Ze komt niemand tegen, de ski's glijden lekker, hier en daar zit een vogel op een bevroren tak te kwinkeleren. Nu is ze bijna bij de winkel. Daar ontmoet ze mensen, maar ze is nu zo ver van huis dat het er weinig toe doet als ze gezien wordt. Laten de mensen zich maar omdraaien en om haar lachen zoals ze daar op ski's over de weg glijdt met haar donkere, lange rokken. Daar beneden ligt de houtzagerij...

Daar had Torvald, haar oudste zoon, werk. Iedere zaterdag als ze hierheen kwam om boodschappen te halen, was hij van achter een paar struiken op haar afgekomen en had om geld gebedeld. Hij werkte af en toe, dronk op wat hij verdiende, werd ontslagen, ging schooien en werd weer op de zagerij aangenomen. Heb je een paar dubbeltjes voor een flesje bier? vroeg hij.

- Dat heb ik niet Torvald. Je weet dat we nodig hebben wat vader verdient, je bent nu zo groot dat...

- Zo groot. Je denkt zeker dat ik nog een kind ben! Heb je een paar dubbeltjes voor een flesje bier? Hoor je wat ik zeg?

Het gebeurde wel dat ze van hem wegliep. Maar hij kwam haar achterna - ongeschoren en met bloeddoorlopen ogen. Hij bleef buiten voor de winkel staan terwijl zij binnen was, de mensen stonden te kijken. En als zij naar buiten kwam liep hij recht op haar af en zei: - Heb je een paar dubbeltjes voor een flesje bier...?

Dan kreeg hij die. - Een paar dubbeltjes maar, Torvald, smeekte ze, maar hij graaide in haar portemonnee en haalde eruit wat er in zat. Zij ging naar huis. En ze hoorde hem achter haar tegen een paar kameraden zeggen die klaar stonden om te delen: - Mijn oudje had geld voor bier.

Foto: Phil Muysson.

Het had haar vaak verwonderd: op wie leek Torvald eigenlijk? Edvard zei altijd dat hij op haar leek. Zij had tot vandaag de dag het niet gewaagd deze gedachte te doordenken - maar was het toch niet Edvard waar Torvald het meest op leek? In elk geval op zúlke momenten, op de ergste dagen - in elk geval dan. En toch had ze van hem gehouden.

Ze hadden hem op een morgen in februari gevonden, doodgevroren, hij was buiten in slaap gevallen. Iemand zei dat als hij maar genoeg bier had gehad, hij het die nacht ook wel overleefd had.

Steeds verder gaat ze. De ski's glijden licht, ze voelt dat de ene laars een beetje langs haar hiel schuurt, het doet pijn als ze stilstaat, maar juist daarom moet ze doorgaan. Haar haar is nat van het zweet geworden en hangt langs het voorhoofd naar beneden, maar de wind droogt het weer en tilt het dapper naar boven over de rand van haar hoofddoek. Hier takt de weg naar het huis van Even af...

Ten slotte kreeg hij een vrouw, Even, maar toen was hij al een oudere man. En toen mocht hij haar maar een jaar behouden. Ze stierf heel plotseling. Sommigen zeiden dat Even haar dood gewenst had en daarom had ze zich in de waterput verdronken, maar anderen beweerden dat dat onzin was en dat de vrouw in de put gevallen was omdat haar hart stil bleef staan net toen ze zich vooroverboog om water te putten. Niemand die iets zeker wist.

Ze stond even stil en keek over de steile hellingen richting Even. De sneeuw schitterde in de maartse zon, - dan ging ze weer verder.

Zo ver als hier was ze niet meer geweest sinds de keer dat zij en Edvard in de mist naar Nuten gingen. Ja - nog één keer - toen Marie de deur uitging. Marie had een betrekking gekregen in het zuiden. De jongste zoon, Hans Jakob, lag toen met long-

ontsteking in bed. Ze had gevraagd of Marie niet een paar dagen kon wachten, maar het was afgesproken en het waren deftige mensen waar ze heenging, dus dat ging niet. Ze vertrok. Ze was van plan geweest om Marie naar Havna te brengen, naar de stoomboot waarmee ze zou reizen. Maar dat was onmogelijk nu Hans Jakob ziek lag. Ze was meegegaan tot hier, had haastig afscheid genomen en was snel teruggelopen. Marie was in het zuiden getrouwd. Ze schreef altijd dat ze zou proberen met de kerst thuis te komen.

Toen stierf Edvard. En Hans Jakob groeide open hij werd een boom van een kerel. Hij werkte op de houtzagerij, maar dronk niet, en toen kwam hij op een avond thuis en zei dat hij schipper wilde worden. Daar was flink te verdienen en wie weet bracht hij het zo ver, dat hij het beheer over een eigen stoomboot kreeg? Dan neem ik jou mee! lachte hij. Hij ging op weg om aan te monsteren, en al gauw kwam de dag waarop hij zou vertrekken. Zij had zijn spulletjes ingepakt.

- Misschien zou je een Nieuw Testament mee willen hebben? vroeg ze. Maar we hebben er geen.

- Oh, een Nieuw Testament? Zo gevaarlijk is het toch niet?

- Maar ik heb een mondharmonica, Hans Jakob, wil je die hebben?

- Een mondharmonica! Dat kun je begrijpen dat ik die graag wil hebben.

Toen kwam de dag waarop hij wegging. Hij wilde niet dat ze mee zou gaan naar Havna, want daar waren zoveel mensen, en je weet dat... het is niet zeker dat je je goed kunt houden, moeder. Maar zij begreep het wel: hij was bang dat hij zichzelf niet goed zou kunnen houden. Toen ging hij weg en hij wuifde naar haar.

Wat schrijven betreft een knappe jongen, haar Hans Jakob! Geld stuurde hij ook. Hij zei dat het voor haar was. Want ik verdien nu zó goed dat ik voor mijzelf nog genoeg opzij kan leggen voor de zeevaartschool. Maar zij stopte ieder bankbiljet dat hij stuurde weg, want scholen zijn duur en als hij thuis kwam, zou ze hem ermee verrassen dat niet van het geld gebruikt was.

Dáár stond ze in Nuten. Ze was zo diep in gedachten geweest dat het toch nog onverwacht was. De wind ontving haar, die grote wind, die zo'n verre reis had gemaakt. En plotseling zag ze de zee - die geweldige zee, die zonder grenzen is. Die zich uitstrekte tot aan de hemelrand, zwart als een spiegel, maar blinkend in de zon, die het zwarte nog zwarter maakte. Boven de zee lagen duizend vogels op scheve vleugels, de wind tilde hen op, ze dreven in de zon. En daar beneden bewogen kleine schepen zich stampend voorwaarts, gedragen door de golven, als kurken boven diepten die niemand had gemeten. En daar kwam de stoomboot.

Ze hield haar adem in. Zo groot had ze nooit durven denken dat een boot kon zijn. Hij ging tegen de wind in, hij baande zich een weg tegen stroom en storm in. En die het konden weten zeiden dat de zee vol van zulke boten was, ze laten zich niet door wat ook stoppen, slechts één was machtiger dan de stoomboot: de man die hem de haven binnendwong! Op elk van hen stond een man en dwong hem de haven in! Was het schip sterker dan de storm, de man was sterker dan het schip. Niemand, niemand was zo sterk als Hans Jakob zou worden... Ze draaide zich om en ging huiswaarts.

Toen kwam ze de postbode tegen. En waarlijk, hij had een brief van Hans Jakob bij zich, en hij schreef dat hij al aardig mondharmonica had leren spelen. Zelfs de schipper zegt dat ik het goed doe en ik kom gauw thuis.

Ze stak de brief bij haar kleren in. Ze stond even stil en keek over de steile hellingen naar waar Even woonde, want daar was ze de postbode tegengekomen.

- Hee, riep ze hem achterna. Hij kwam terug.

- Denk je dat er lijsterbessehout in deze ski's zit? vroeg ze.

- Lijsterbessehout? Hij boog zich voorover en inspecteerde ze, toen spuwde hij in de sneeuw en zei: - dat is toch zeker berkehout!

Toen ging ze vol vertrouwen de steile hellingen af, waarbij de sneeuw bij haar rok omhoogstoof.

vertaling: Jinne Stiksma, Gryte van der Toorn-Piebenga

KÅRE HOLT,
geboren 1917, debuteerde in 1939.
Eén van de beste verteltalenten van zijn generatie. Uitgebreid oeuvre met o.m. vele historische romans die het onderwerp kritisch benaderen.

Georg Johannesen
De slempers

Wij zwijgen om elkaar op te vreten
We hebben twee ruggen wanneer we liefhebben
Vier gebalde vuisten wanneer we vechten

De vrouwen mijden ons overdag
en 's avonds als er wordt gedanst
maar 's nachts niet altijd

Het is niet gemakkelijk te kussen
wanneer je hoofd op een andere tafel ligt
met een tomaat in de mond

vertaling: Grietje Menger

GEORG JOHANNESEN,
geboren 1931, debuteerde in 1957.
Essayist, schrijver en dichter. Bezit grote kennis van zaken en toont in zijn werk een sterk maatschappelijk bewustzijn. Hij werd naar aanleiding van zijn komedie *Kassandra* in 1967 bij de rechtbank aangeklaagd wegens godslastering.

Tor Obrestad
Twee fragmenten

Blisen

Een groepje jongens achter een stenen muurtje; de wind is noord. De jongens laten hun broodzakjes ritselen en trekken de stop uit hun melkflessen.

- Geef mij een boterham. Vlug een beetje -
- Geef mij er een. Hoor je niet wat ik zeg? -
- Heb je zelf dan niets? -

Ze weten allebei wel dat Mink nooit brood bij zich heeft. Maar het is zaak tijd te winnen. Waarom, daar denkt hij niet aan. Het gaat erom het onvermijdelijke uit te stellen, weg te werken. Al weet je dat dat niet lukt.

- Komt er nog wat van of wil je een pak op je falie? -

Hij houdt zich moedig vandaag, kijkt de andere kant uit en doet alsof hij niet merkt dat Mink gaat staan. Kauwt dapper. De anderen schuiven een eindje opzij, keren hun weerbarstig nekhaar naar hen toe en zwijgen:

Vandaag moet Blisen het ontgelden.

Het is gauw gebeurd. Een paar harde klappen, een schop en het brood verwisselt van eigenaar. Blisen ligt opgerold op de heuvel.

- O, alweer kaas vandaag. Zeg maar tegen je moeder dat ze gauw eens wat anders op je brood moet doen. -

Mink gaat bij Ols zitten en een paar anderen lopen direct over; ze komen erbij zitten en vormen een kring. Blisen ligt in elkaar gerold op de heuvel.

Hij voelt de tranen omhoogkomen, maar hij heeft zijn hoofd afgewend zodat niemand *dat* tenminste hoeft te zien. De schande is al groot genoeg. Hij had beter quasi kunnen lachen zoals hij dat voorheen ook wel gedaan heeft, en Mink een van zijn boterhammen geven, ja hij had de helft wel kunnen afstaan. Dan zou hij misschien nog goede vrienden met Mink geworden zijn ook. Dan zou die iemand anders tot mikpunt genomen hebben, een andere moeder bespot hebben. De laatste tijd was hij voortdurend het slachtoffer. Altijd moest Mink hem hebben als hij zo'n humeur had.

- Kijk die griener 'es, hij huilt om zijn brood! - Nu lachen ze allemaal, Kijk hem 'es!

Mink laat het papier wegwapperen. Dat doet hij altijd.

‘Stop het papier tussen de stenen van het muurtje, neem het mee naar huis, maar laat het niet op de grond liggen als in een zwijnenhok,’ preekt Støa, de leraar, iedere ochtend opnieuw.

- Pak het papier en stop het tussen de stenen, Blisen. -

- Maak er een prop van -

Een hoopje zwijgende koppigheid op de heuvel, het geluid verstomt, waait weg, zijn nekharen gaan omhoog staan. Nog meer?

- Moet ik soms overeind komen? -

De stenen muur is een majestueus orgel voor windmuziek en het is guur op het veld.

In de verte klinkt een fluitje.

- Dat tref je, - zegt Mink.

Dat tref je, knikken de nekken, de ruggen langs hem heen, dat tref je.

- Maar dit is toch geen rechte hoek! -

Støa pakt de plank, houdt die tegen het licht zodat Blisen de scheur kan zien waarvan hij het bestaan heel goed weet. Waarom moet hij dat zo nadrukkelijk doen?

- Dit is toch geen rechte hoek. Kun je niet zelf meten en wat minder haastig zijn? Neem de rechthoek en controleer zelf maar. Doe je best! -

Hij krijgt het stuk hout terug, prutst een hele tijd voor het eindelijk weer vast zit in de bankschroef, neemt automatisch een zaag, schaaft en schaaft. Zijn hoofd brandt, kookt. Hoek. Hoek. Broodpapier. Niet huilen, niet huilen, schaven, Mink - Arne en Ols staan met hun rug naar hem toe te fluisteren, kijken achterom en lachen stiekem. Hij schaaft maar door.

Hij kijkt naar Jens. Jens? Maar Jens heeft nu geen oog voor hem. Geen hulp van die kanten als hij aan deze plank een rechte hoek heeft gemaakt, is er nog een plank, nog een plank om urenlang aan te schaven. Hij maakt een ommetje door de klas.

- En Blisen, hoe gaat het? -

Støa kijkt op van zijn draaibank. Hij duikt in elkaar en loopt met gebogen rug langs Ols terug naar zijn bank. Ols grijnst spottend:

- En Blisen, heb je een rechte hoek? -

Een vuist graait in het zaagsel, een handvol komt recht in Ols' zijn ogen. Ols duikt in elkaar met de handen voor zijn ogen, grijpt blindelings een hamer en zwaait wild om zich heen.

- Wat is dat daar, - klinkt het nijdig van achter de draaibank. Ols staat met de rug naar hem toe en wrijft met zijn handpalmen in zijn ogen. Blisen loopt snel naar zijn plaats. Mink komt erbij. Olav komt erbij. Ze vloeken zachtjes, geven Ols een grauwe zakdoek - steun enerzijds, vervloeking anderzijds.

- Wat voeren jullie daar uit, - klinkt het van de draaibank.

De leraar staat op het punt naar hen toe te komen, maar als het groepje snel uit elkaar gaat, vraagt hij: - Wat is er, Ols? -

- Niets, - zegt Ols.

Støa buigt zich weer over zijn draaibank.

- Dat had je niet moeten doen. - Olav loopt om de bank heen naar Blisen. Even later komt Mink:

- Dat zullen we je betaald zetten, jongetje, wacht maar -

Ze zijn het roerend met elkaar eens.

- Het spijt me Ols, zo had ik het niet bedoeld, - denkt Blisen geschrokken, hij merkt wel dat de anderen nu één partij gaan vormen, hij ziet Ols zaagsel en tranen wegvegen met rode, gezwollen oogleden knipperen. Hij keert zich half om naar Blisen en fluistert:

- Jij stuk ongeluk, wacht maar -

Ols fluistert bijna nooit. Hij pakt zijn hameren tilt die dreigend omhoog.

Het is te laat, te laat, zegt een stem in Blisen, maar zo duidelijk denkt hij niet, hij voelt alleen maar hoe hij daar met zijn hand aan de lessenaar dieper en dieper wegzakt. Hij pakt de plank en begint weer te schaven, nu in het wilde weg. Ziet hoe ze als toevallig allemaal langs de bank van Ols lopen, een paar woorden zeggen, elkaar onopvallend toeknikken, teruglopen naar hun plaats en erg ijverig zijn. Daar is Mink weer, hij bijt hem toe:

- Er staat je wat te wachten. Na schooltijd, geloof me, na schooltijd, dan -

Hij verdwijnt weer. Zegt een paar woorden tegen Ols. Ze lachen fijntjes.

Of Blisen het begrijpt. Hij weet niet meer of hij schaaft of niet. Hij pakt zijn plank en loopt naar Støa.

- Zal ik de einden rechtschaven? -

- Ja, die doe je het laatst. -

Blisen blijft zwijgend staan met de schaaf in zijn handen. -

- Nog wat te vragen? -

- Nee... niets. - Hij loopt onzeker terug naar zijn bank. Kijkt niet meer naar de anderen. Hoeveel tijd zou er nog over zijn? Wanneer moet hij eruit, uit het warme, veilige handenarbeidlokaal? De tijd schiet niet op.

- Jens, hoe laat is het? -

- Moet je dat beslist weten? -

- Kun je niet zeggen hoe laat het is? -

- Half twee. -

Half twee, nog een kwartier. Zijn mond wordt droog, zijn maag leeg, hij prutst aan de schaaf, slaat erop en maakt het schaafmes los, stelt het opnieuw in en maakt het weer vast, half twee, wat gaan ze doen, wat hangt me boven het hoofd, waar hebben ze het over, wat voor plannen maken Mink en Ols daarginds?

Hij schuifelt weer naar Støa.
- Mag ik er even uit? -
- Nu? De les is bijna om. Nee, je moet nog maar even geduld hebben. -
Even later: - Arne en Jens moeten vandaag opruimen, samen de boel schoonmaken.
- Ha, nu zullen we het hebben - sist Mink tussen zijn tanden, terwijl hij hem met het gereedschap voorbijloopt.
- Nu zingen we ‘Met Jezus wil ik leven’, Ieder bij zijn eigen bank, Ols! -
Het gaat als altijd. Støa voorop met luide stem. Dan twee, drie zachte, nauwelijks hoorbare stemmen van de anderen. De rest, en dat zijn de meesten, doet zijn mond nooit open tijdens het zingen. Blisen probeert even - ‘Het is mijn hoogste eer’ - maar stopt ook meteen.
- En nu naar buiten. -
Hij blijft zo lang mogelijk treuzelen. Zet langzaam de schaaf op zijn plaats, veegt en poetst op zijn bank, legt het materiaal precies waar het hoort, drentelt naar de kast met een vergeten vijl en rommelt in zijn tas. De schoonmakers hebben de spaanders op een hoopje geveegd en grijpen naar hun mutsen.
- Haast je, Blisen. - Støa rammelt ongeduldig met zijn sleutels en steekt er een in het slot.
Het is een grauwheldere dag met noordenwind. Blisen loopt als een veroordeelde de heuvel af naar de poort. De leraar loopt de andere kant uit over het weiland. Zijn fiets staat op de plaats waar hij hem heeft neergezet, niemand heeft er iets mee uitgevoerd. Geen lucht uit de banden. Merkwaardig. Blisen maakt het hek open. Daar hangen ze over het stuur van hun fiets, achter de wilgeboom. Staan hem aan te kijken zonder een woord te zeggen. Wachten tot hij dichterbij komt. Hij blijft op een paar meter afstand in bange afwachting staan. Ze nemen hem honend op en grijnzen. Ols heeft roodomrande ogen.
- Denk je dat je maar kunt doen wat je wilt omdat je nu eenmaal Blisen bent? -
Hij geeft geen antwoord.
- Wat zullen we met hem doen, Ols. Jij moet het zeggen. -
Ze hebben inwendig pret. Ze hebben het natuurlijk al lang afgesproken en ze grijnzen.
- En, Ols? -
- Blisen - zegt Ols.
- Ha, ha - lacht de groep.
- We zouden je hier op je falie kunnen geven. - Mink houdt het niet meer uit. Het gelach zakt weg.
- Dat zouden we kunnen doen. Maar ja, krijgt een kans, - Mink lacht - niet waar, Ols? -
- Ja - knikt Ols.
- Olav en de anderen nemen de Stationsweg, jij fietst over de Moerasweg. Jullie starten gelijktijdig. Ols en ik wachten anderhalve minuut en dan komen we je achterna op de Moerasweg. Ga je d'rmee akkoord? Je kunt het krijgen zoals je wilt. Wil je soms liever direct maar je straf ondergaan? -
Nee, Blisen wil een kans wagen. Met de moed in zijn schoenen klemt hij zijn handen om de handvatten van zijn fiets.
- Mag ik je horloge lenen, Jens? -
Mink krijgt het horloge.
De Stationsweg loopt in een grote u-vormige bocht. Ze staan helemaal boven aan de linker poot van de u en de Moerasweg loopt dwars van de ene poot naar de andere. De Stationsweg is veel langer, maar heeft geen hekken. De Moerasweg is

vroeger een karrepad geweest en heeft twee hekken. Gewoonlijk kost het minder moeite deze kortste weg te fietsen. Je fietst eerst langs vier boerderijen en dan kom je bij een hek. Tot zo lang is de weg goed. Dan kom je op het karrepad. Dat loopt door een stuk onontgonnen land. Daarna moet je over een kleine heuvel voor je bij het andere hek weer op de hoofdweg komt.

- Het is veel korter, - denkt Blisen. - Ik kan het wel halen. Ik moet het halen. Olav fietst zo hard - schiet het door hem heen, - ik haal het nooit, maar hier mijn straf afwachten, nee - -

- Klaar? - Mink kijkt op zijn horloge.

- Weg! -

Hij hoort een geknars van snel wegrijdende fietswielen in de kiezelstenen achter zich, zijn voeten glijden van de trappers en hij zoekt steun op de grond. Dit komt nooit goed. Hij kan bij Sievert het erf oprijden. Dat is hij al voorbij. Hij trapt en trapt. Snakt naar adem. Het gaat niet snel, het gaat veel te langzaam. Hij weet heel goed wat snel fietsen is. Zijn dijen worden al stijf. Hij móet sneller. Mink en Ols komen achter hem aan en Olav en de anderen zullen nu wel ongeveer in de bocht zijn. In zijn keel voelt hij een dikke brok. Waar kan hij redding zoeken? Op het erf van Perse. Ga naar Perse! Maar wat moet hij zeggen? Kan hij zeggen - ze zitten achter me aan omdat ik zaagsel in Ols zijn ogen heb gegooid? Perse zal alleen maar lachen. Er is vast ook niemand thuis. Hij ziet tenminste niemand. En bij Sverre hebben ze een hond voor het vee, waar hij bang voor is en bij Andersen is hij nooit geweest. Daar durft hij beslist niet naar binnen te gaan. Maar het is de laatste boerderij voor het lange stuk zonder huizen of mensen.

Hij draait zijn hoofd om en probeert achterom te kijken: Nu is het zover, nu moeten Ols en Mink wel komen, zijn ze er nog niet?

Hij trapt en trapt, maar heeft het gevoel dat hij niet vooruitkomt. Het is als in een droom, hij komt niet verder en zijn voeten worden steeds kouder en stijver. Hij voelt niet meer dat ze op de trappers staan, hij kan niet op het zadel gaan zitten, want dan gaat het nog langzamer. Waarom heb ik geen fiets met een stang zoals Olav. Had ik maar een fiets met een stang gehad. Zijn om het stuur geklemde handen worden blauw, hij heeft de wind tegen, hij ziet de boerderij van Andersen op zich afkomen, wat zal ik doen, hij zwenkt naar het hek, probeert dat staande op zijn fiets te openen, maar verliest zijn evenwicht en de fiets valt om. Hij moet opzij en sleept de fiets mee, frommelt aan de stalen draad en opent het hek, dan zet hij de fiets tegen het stenen muurtje aan de andere kant en sluit het hek, zijn hoofd bonst - ik verlies tijd, dit gaat veel te langzaam, hoe ver is Olav nu, waar zijn de anderen? Hij kijkt achterom, maar er is nog niemand te zien. Hij stapt weer op zijn fiets, tranen en snot lopen over zijn gezicht.

Op de vlakte heeft hij nog meer tegenwind, hij komt niet vooruit. - Ik moet verder, ik zal Ols nooit meer wat doen - Als hij het laatste stenen muurtje voorbij is, kan hij de hele weg voor zich overzien, hij verstijft.

Hij heeft geen enkele kans. Ver voor de anderen uit komt Olav, nog maar een klein stukje van het hek dat hij al lang door had moeten zijn. Ver achter Olav komen de anderen in een lange rij.

Er gaat een schok door hem heen - terug naar Andersen, waarom ben ik niet bij Perse het erf op gefietst? Nu is het te laat. Ols en Mink kunnen er ieder ogenblik aankomen. Over het moeras! Nee, daar zullen ze hem ook inhalen. Hij sleept zijn fiets van het pad af, staat een poosje naar de boerderijen en huizen te kijken zonder te merken dat ze er van beide kanten aankomen.

Daar gaat hij op de grond liggen en trekt zijn knieën op tot zijn kin.

vertaling: Gryte van der Toorn-Piebenga

Een stille zondag

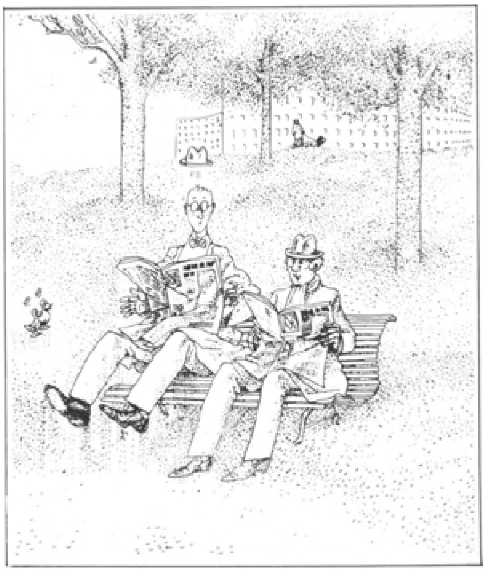
De ploegjongen slentert langs een witte weg. De namiddagzon steekt. Hij bukt, raapt een paar steentjes op en probeert al lopend de dichtstbijzijnde telefoonpaal te raken. Als hij die in het midden treft, klinkt er een dof geluid en valt de steen recht naar beneden. Sommige ketsen af tegen het ronde hout en belanden in het land aan de andere kant van de stenen omheining. De ploegjongen opent het hek van het weiland en loopt over de graspollen. Als hij dichterbij komt, lichten de koeien hun kop op en schudden hun nek.

De ploegjongen loopt tot vlakbij de dichtstbijzijnde koeien, Vliegen zoemen om de dikke lijven. Krekels sjirpen. Een leeuwerik kwinkeleert hoog in de lucht, onzichtbaar. Dan zwijgt hij plotseling.

- Ko-om! Hee! Niemand reageert. De dichtstbijzijnden gaan voor hem opzij. Het is zondag, roept hij, we hebben vrij. Alleen maar om geluid te maken op deze dag die geen geluiden heeft. Alleen maar zon, insekten, koeien die grazen.

Plotseling bukt de ploegjongen zich. Zet zijn handen op de

grond en begint te kruipen, weg van de kudde koeien. Onmiddellijk houden ze op met kauwen, daarachter hem. De koppen worden hoog opgelicht van het gras, een paar dieren snuiven onheilspellend. De ploegjongen stopt. Een stuk of wat koeien komen dichterbij. Beginnen achter dat vreemde wezen dat zo plotseling op kwam dagen, aan te lopen, het wil vluchten, zij erachteraan, ze zwiepen met hun staarten, sommige zetten ze recht overeind, de ploegjongen huppelt op handen en voeten over het gras en hoort het geblaas achter zich, de koeien die het verst weg waren, komen aanrennen, de hele kudde komt nu snel dichterbij met wijdopen ogen, ze loeien luid, de hoeven maken scheuren in het grastapijt, de brede voorhoofden hangen laag boven de grond, de dichtstbijzijnde koe is twee, drie meter weg, hij blaast vervaarlijk door zijn neus en stoot een vreemde, opgewonden kreet uit, de ploegjongen wil snel opstaan, hij stapt mis, struikelt over een graspol en blijft liggen. Vlak daarop staat de koe bij hem en duwt met een hoorn in zijn zij. Een andere met een laag voorhoofd komt erbij en geeft het lichaam een por. De ploegjongen schreeuwt en probeert overeind te komen, maar hij krijgt een stomp in zijn rug en valt opnieuw. De brede voorhoofden stoten hem tegen de grond, de hoeven trappen op het lichaam en rollen het om totdat het onbeweeglijk en bloederig in het gras ligt.



Tekening: Finn Graff.

De veeverzorger maakt de machines gereed, giet de desinfecterende vloeistof uit de tepelbekers, bevestigt de slangen aan het deksel van de tank, vult een emmer met lauw water, doet er een dweil in, maakt de koelmachine in orde en sluit het water aan, opent de staldeur, gaat voor het washok op de bank zitten en steekt een sigaret op.

Er komt geen koe. Het is stil en warm. Het ruikt overal naar zondag.

Ten slotte pakt hij zijn fiets en rijdt noordwaarts naar het weiland. In de verte ziet hij de koeien. Ze lopen rustig te grazen. Het hek van het weiland staat open. Geen ploegdrijver te zien. De veeverzorger zet zijn fiets tegen het hek en loopt over de pollen.

vertaling: Gryte van der Toorn-Piebenga

TOR OBRESTAD,
geboren 1938, debuteerde in 1966.

Marxistisch-leninistisch schrijver die erkenning verwierf met een roman over een staking in een elektrometallurgisch bedrijf (*Sauda! Streik!*, 1972). Treedt de laatste jaren minder op de voorgrond en schrijft meer persoonlijk getint werk.

Marie Takvam
Gedichten

1980

Terwijl miljoenen mensen liggen te sterven van de honger
ga ik naar een kapster in een badplaats en verf m'n haar.
Terwijl miljoenen mensen liggen te sterven van de honger
heb ik het druk met m'n nagels, rode of blanke lak?
Terwijl miljoenen mensen sterven van de honger
dooi ik het brood van gisteren weg.
Terwijl miljoenen mensen sterven bij de grenzen
neem ik het vliegtuig over zee voor een beetje zon.
Terwijl miljoenen mensen uitgeteerd worden door ziektes
ga ik naar de dokter om iets tegen verkoudheid en lichte hoest.
Terwijl miljoenen kinderen sterven van de honger
discussiëren de priesters tegelijkertijd over abortus en
   onbevlekte ontvangenis.
De stervenden zijn zover weg
ik ruik de lijkstank niet, zie geen ribbekasten
als oude wasborden.
Terwijl miljoenen mensen zwijgen de dood nabij,
roerloos liggen bij de laatste grens
praat ik over het maken van iets moois.

De aardse liefde

De liefde maakt onze ledematen zwaar
alsof we net opstegen uit zee.

De liefde maakt onze ledematen licht
zodat we ons verwant met de vogels voelen.

De liefde werpt ons opgebruikt van zich af
zodat wij vermoeden wat de dood is.

De liefde leert ons te geloven
dat we het binnenste licht in het leven zien.

Vernietigend en levenschenkend is de liefde:
Eén met een hoge zon!

vertaling: Neeltje Wiersma

MARIE TAKVAM,
geboren 1926, debuteerde in 1952.
Studeerde psychologie. Schrijft gedichten met liefde als onderwerp en de verschillende fasen in het leven van de vrouw als thema. Ontwikkelt een maatschappijkritische houding.

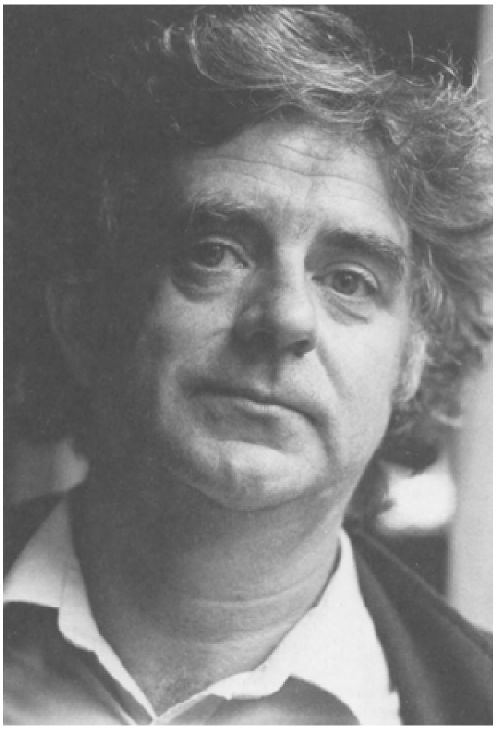
Jan Erik Vold
Gedichten

Mijn nieuwe gedicht

Mijn nieuwe gedicht
begint zo.
Daarna gaat het verder
met een paar regels erbij
en wanneer ik vind
dat het lang genoeg is
zeg ik STOP.
Zo wordt dan
mijn nieuwe gedicht.

Weekgedicht

er vallen geen bommen vandaag
er vallen geen bommen morgen
er vallen geen bommen overmorgen
er vallen geen bommen donderdag
er vallen geen bommen vrijdag
er vallen geen bommen zaterdag
er vallen geen bommen zondag



Jan Erik Vold, 1984. Foto: Inge Ove Tysnes.

Dat wij allen willen leven

Samik uit het noorden
zei: Als jij iets wist van de
honger
die wij soms

doormaken, zou jij begrijpen
onze liefde
voor eten, zingen en dansen. Slecht weer geeft slechte
vangst, strenge kou

betekent dat het ademgat
van de zeehonden
dichtvriest. Ik zag een schrandere oude man
zich

ophangen, om niet de hongerdood
te sterven. Hij vulde
z'n mond met zeehondenbot zodat hij zeker van
veel eten was

in het rijk
der doden. Een winter toen wij allen
honger leden, baarde een vrouw een kind. Moeders borsten
waren verdroogd. Zij wurgde

het kind en hield
het lichaam als voedsel
voor zichzelf. Op 't laatst lukte het iemand een zeehond
te vangen, maar de vrouw

werd nooit
als vroeger. Zoiets raakt de mensen. Wij weten
dat. Wij veroordelen
niemand. Degene die eet

elke dag
- hoe zal hij kunnen beseffen wat
honger
is?

vertaling: Neeltje Wiersma

JAN ERIK VOLD,
geboren 1939, debuteerde in 1965.
De bekendste Noorse dichter in het buitenland (Poetry International 1985).
Enthousiast essayist, modernistisch dichter. Creatief taalgebruik, veel
aandacht voor poëtische vormgeving en een voorliefde voor declameren
van poëzie met muzikale begeleiding.

Margaret Johansen
Het personeelsfeest

Zoals gewoonlijk werd het personeelsfeest een week voor Kerstmis gehouden en als altijd fluisterde de directeur de feestcommissie in het oor dat hij toch vooral niet naast juffrouw Mikkelsen wilde zitten, al was ze dan ook de oudste dame in het bedrijf. Er viel vast wel iets hm... jongs en moois voor hem te versieren. Een beetje plezier was hem verdorie toch ook wel gegund, nietwaar?

Op school had juffrouw Mikkelsen twee klassen lager gezeten dan hij. Nu was hij een man in de bloei van zijn leven. En hij zag er natuurlijk nog goed uit, zoals dat met mannen vaak het geval is. De meisjes van de typekamer liepen op zo'n personeelsfeest de hele avond achter hem aan met 'zeg Jacob'... Maar een dag later zeiden ze natuurlijk weer meneer, want anders zou het me een mooie boel worden.

Ach ja. Aan die personeelsfeesten zaten trouwens ook minder leuke kanten. Boekhouder Smith zou zich wel weer te veel laten gaan en hem eens de waarheid zeggen. De volgende dag zat hij dan weer wat angstig diep over zijn rekenmachine gebogen. Nou ja, Smith was een harde werker, dus dat moest hij dan maar door de vingers zien. Met Harmsen, zijn topverkoper, had hij meer moeite. Die mocht graag een beetje flirten met de dames. Als ze hem, de directeur, ronduit naar zijn mening over Harmsen zouden vragen, dan vond hij hem een praatjesmaker. Maar allemachtig wat een verkoper. Jazeker. Op het personeelsfeest van vorig jaar had hij de jurk van de kleine juffrouw Sparr aan flarden gescheurd en een cocktail in het décolleté van juffrouw Mikkelsen gegoten. Maar zoiets kan de beste overkomen. Een man moet zo nu en dan eens uit de band springen en de dagelijkse beslommeringen met al zijn verantwoordelijkheden en verplichtingen terzijde schuiven. Zelf herinnerde hij zich eerlijk gezegd niet al te veel van dat feest.

Hij grinnikte even om zijn vermakelijk slechte geheugen. Ze hadden de bloemetjes wel flink buiten gezet toen ze daarna het feest bij hem thuis hadden voortgezet.

Dit jaar moest het maar niet zo laat worden.

Om niet te zeggen 'zo vroeg'... hrm... hrm.

De directeur begroette de gasten bij de deur naar de rode zaal van het hotel, die meestal voor feestelijke gebeurtenissen werd afgehuurd.

De directeur was een forse kerel. Wat corpulent misschien, maar dat paste bij zijn leeftijd. Hij trok zijn buik in toen juffrouw Mikkelsen verscheen. Wel een aantrekkelijke vrouw trouwens, maar veel te oud voor hem natuurlijk. Vrouwen waren veel eerder oud dan mannen. Waar dat toch aan lag...

- Dag juffrouw Mikkelsen, goedenavond, welkom, welkom... Hij nam haar hand tussen zijn beide handen, dan had hij meteen voor de hele avond genoeg aandacht aan haar besteed. Juffrouw Mikkelsen nam een cocktail van het dienblad en nipte eraan, terwijl ze aandachtig rondkeek wie er deze keer een rol speelden in de jaarlijkse komedie van de firma, want zo'n feest had veel weg van een toneelvoorstelling. Achttien jaar werkte ze hier nu. Het was een goede baan, maar er zat weinig perspectief in. Ze had vergeefs geprobeerd om Jacob, die ze nog van school kende, ook al was hij ouder dan zij, aan het verstand te brengen dat ze recht had op bevordering. Maar Jacob had op zijn charmante wijze de boot afgehouden en haar valse beloften gedaan.

Juist vandaag echter waren de papieren getekend waarin zwart op wit stond dat ze baas over een eigen zaak was geworden. Dat gaf haar een heerlijk gevoel, dat moest gevierd worden. En juffrouw Mikkelsen wist wel hoe.

Ze leegde haar glas en liep in de richting van de jonge afdelingschef Bøye, die omdat hij een man was al snel bevorderd was. Ze zoog haar wangen naar binnen en bekeek hem met een schuine blik vanonder haar mascarawimpers.

- Proost, zei Bøye een tikkeltje nerveus en vroeg zich af wat er met juffrouw Mikkelsen gebeurd was. Eigenlijk wel een knappe vrouw. Hoe oud zou ze zijn? Ze mocht er nog best wezen.

Wel Bøye, zei juffrouw Mikkelsen vragend - wat vindt u ervan?

- Hm..., u ziet er vandaag geweldig uit, juffrouw Mikkelsen.

- Dank u, zei juffrouw Mikkelsen en ging nog een drankje halen.

Vanuit de deuropening had de directeur het korte intermezzo gadegeslagen. Wat had Mona vandaag in 's hemelsnaam? Ze liep heupwiegend rond en probeerde Bøye te versieren, die op z'n minst tien jaar jonger was.

Hij boog beleefd, verwelkomde de achttienjarige telefoniste Evensen - een verrukkelijk meisje - en kuste haar hand. Ondertussen hield hij Mona Mikkelsen bezorgd in het oog. Ze zou toch niet voor ze hierheen kwam al gedronken hebben? Dat was niets voor haar, maar je kon nooit weten wat een vrouw van die leeftijd in haar hoofd haalde...

Zoals gebruikelijk hield de directeur tijdens het diner een verheven toespraak, waarin hij ‘de situatie waarin het rijk verkeerde’, zoals hij het zo vergenoegd noemde, uiteenzette. Deze uiteenzetting duurde zo lang dat steak en saus koud werden, maar per slot van rekening was er maar éénmaal per jaar een personeelsfeest en met het dessert kon niet zo heel veel misgaan. Hij eindigde zijn speech ook dit jaar met het uitbrengen van een toast op de vrouw... ‘onze bron van inspiratie, ons geweten, onze schoonheid, de moeder van onze kinderen...’ Aangedaan ging hij weer zitten en kuste vaderlijk de daarvoor als geschapen hand van de kleine juffrouw Evensen. De hand die over haar dij gleed was voor haar gevoel verre van vaderlijk en rustig, maar ze werkte hier pas twee maanden, dus liet ze hem maar begaan. Haar vorige baan had ze na een half jaar vaarwel gezegd. Als je zo vaak van baan veranderde kreeg je al gauw een slechte naam. Men moest van twee kwaden het minste kiezen. De ouwe viezerik, dacht ze en glimlachte koket naar hem over haar sherryglas.

Mooi zo, dacht de directeur zwijmelend. Dat kleintje en oude Adam kunnen straks wel even rollebollen.

Maar lieve hemel, nu stond Mona Mikkelsen op.

Bevallig als een godin hield ze haar ene hand op haar heup, in de andere had ze haar glas.

- Proost, riep ze, - proost voor de Man, onze beschermer, onze bron van inspiratie, de vader van onze kinderen, onze twijfelachtige minnaar en tirannieke werkgever...

Haar glimlach was stralend en schaafde op merkwaardige wijze de scherpe kantjes van de woorden. Mona Mikkelsen ging weer zitten en kuste haar buurman - wie het ook mocht zijn - liefjes de hand.

Was ze soms gek geworden...?

De gekuste keek haar nogal verbaasd aan.

- Gelijkwaardigheid, knikte juffrouw Mikkelsen. - Proost!

Als dat mens nu maar niet het hele feest voor mij bederft, dacht de directeur. Ik moet nu meteen maar even met haar dansen en haar waarschuwen.

- Nee maar, Jacob, zei Mona Mikkelsen, - is het nu al tijd voor je verplichte dans...?

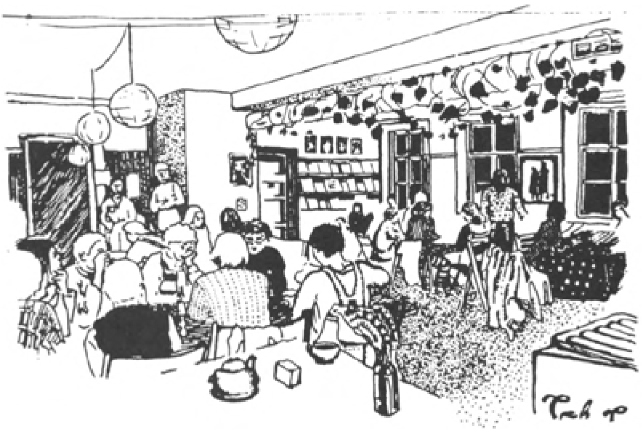
Ze spreidde haar armen en vleide zich zacht tegen hem aan toen ze op de dansvloer waren. De directeur verstijfde en voelde zich opgelaten. Nu begon ze opzien te wekken. Goeie genade.

- Je tilt er toch niet zo zwaar aan dat ik me vandaag wat laat gaan, beste Jacobus, zei ze. (Hij haatte die naam uit zijn schooltijd.) - Maar je moet weten dat dit mijn laatste feest met jullie is.

- Laatste...? Hoe bedoel je...?

- Ik neem ontslag, zei ze liefjes. - Eindelijk neem ik ontslag.

- Dat meen je niet, zei de directeur, hij berekende koel en nuchter wat een verlies dat voor de zaak zou zijn. En voor het eerst werd hem verontrustend duidelijk over hoeveel kennis en goede eigenschappen zij beschikte.



Tekening: Ruth Aanestad.

- Hm... Juffrouw... Mona, bedoel ik... Dit kun je niet menen. Zullen wij hier samen tijdens een dineetje eens over praten...?

- Dineetje? Ik geloof dat je niet weet wat je zegt. Wat dacht je dat de anderen zouden zeggen, wanneer je een dame op leeftijd zoals ik zou trakteren op een etentje. Wat wou je me aanbieden om me te laten blijven?

- Hm. Tja, daar zouden we over kunnen praten.

- Daar kunnen we nu meteen wel over praten. Ik kan misschien adjunct worden?

- Adj...? Ik geloof dat je knettergek bent!

- Ben ik soms niet goed genoeg...?

- Hm... jawel... maar -

- Is mijn opleiding niet goed genoeg? Versta ik het vak niet? Heb ik geen doorzettingsvermogen?

- Jawel, maar luister nu eens Mona. Je moet toch kunnen begrijpen dat daar geen sprake van kan zijn. Je bent de veertig al gepasseerd en bovendien ben je...

- ... ben ik...?

- Nou ja, je bent een vrouw. Misschien in de overgang, een moeilijke leeftijd. En...

- En jij zelf dan, Jacobus...? Ga jij al gauw met pensioen?

- Ik? Nee...

- En je bent nog ouder dan ik, of niet...?

- Dat is iets heel anders, Mona, dat weet jij ook wel. Een man als ik is in de bloei van zijn leven. Op de top van zijn carrière, - ...en midden in de gevarenzône voor hartinfarct en stress, las ik pas in de krant. Vooral mannen worden daardoor getroffen. Misschien wordt het tijd dat wij vrouwen, die daar niet zo'n last van hebben, het roer overnemen? Hoe denk je dat Indira Gandhi haar zaakjes regelt, Jacobus, of Golda Meir...? Maar je hebt natuurlijk gelijk. Jij en ik houden ons met heel andere belangrijke dingen bezig. Papier en gros...

- Als je me wilt verontschuldigen, beste Mona, ik moet met mijn tafeldame dansen. Uit beleefdheid, weet je wel...We moeten morgen toch eens met elkaar praten. Neem niet zo snel een besluit wil je...

Ze glimlachte toen hij wegliep en wendde zich toen met een uitnodigende beweging tot verkoper Harmsen. Ze hield haar hoofd een beetje schuin en vroeg:

- Zullen we dansen...

- Graag, zei Harmsen stijfjes. Wat een mens. Een dame vroeg toch zeker geen heer ten dans...?

- Een dame hoort geen heer ten dans te vragen, Harmsen, dat dacht u toch net...? U hebt het zo vaak over emancipatie en zo, dat ik dacht, kom... En u bent nog zo jong.

Harmsen schaapte z'n keel.
- Ik mag dat ook wel, juffrouw Mikkelsen, dan hoef ik ook niet op mijn beurt te wachten.
- Dat is lief gezegd, Harmsen, u hebt al die jaren al zo vaak op mij moeten wachten. Maar hier ben ik dan!
Mona Mikkelsen goot heel wat drankjes naar binnen gedurende de avond en vermaakte zich kostelijk. Dat gold niet voor iedereen.
Toen de directeur bijvoorbeeld zijn altijd succesvolle mop vertelde dat hij er serieus over dacht zijn veertigjarige vrouw in te ruilen voor twee twintigjarige meisjes was Mona Mikkelsen er meteen bij om hem te vragen hoe hij dat dacht klaar te spelen?
- Volgens de statistieken lukt het een man van jouw leeftijd nauwelijks om één vrouw van z'n eigen leeftijd te bevredigen, zei ze beminnelijk.
- Hoe zou het dan gaan met twee van twintig? Denk toch om je hart, Jacobus, denk om je hart!
De situatie was hoogst onaangenaam. Maar hij had geen zin om haar met een sneer de mond te snoeren. Bovendien had hij al aardig wat gedronken, zodat hij zijn tong niet meer helemaal onder controle had en op zijn schoot zat juffrouw Evensen. Hij voelde zich een beetje voor schut gezet en ook voelde hij zich ineens oud en dom. Dat was Mona's schuld. Dat vervloekte vrouwmens. Bøye een paar drankjes in de nek gegoten, de jonge Harmsen op schoot getrokken en zich totaal onmogelijk gemaakt.
Tegen middernacht nam hij haar apart en zei zo streng als in zijn toestand mogelijk was:
- Vind je niet dat jenu vergenoeg bent gegaan, Mona. - Wordt het geen tijd dat we een taxi voor je bellen. Ik geloof dat de overgang je nu al parten speelt.
- Een taxi? Voor mij? zei Mona. - Nee hoor, ik ga nog een afzakkertje halen bij Bøye. Ik ben echt niet zo dronken als je denkt. Ik wilde gewoon eens voelen hoe het is om je als een man te gedragen. Vandaag ben ik namelijk zelf directeur geworden. Ik begin een eigen zaak, beste Jacob, en dan wordt het tijd dat ik me ernaar ga gedragen. Vind je niet?
De directeur draaide zich iets te snel om en zocht houvast aan de barkruk waar de kleine juffrouw Evensen op zat. Hij achtte Mona geen antwoord waardig.
- Verdomme, die vrouwen ook!
De volgende dag voelde de onervaren juffrouw Mikkelsen zich verre van geweldig. Ze bestudeerde zichzelf in de spiegel en zei toen:
- Ja ja, Mona, je bent niet zo maar een kerel!

vertaling: Albertien Klunder, Jo Verdenius, Jannie Wieringa

MARGARET JOHANSEN,
geboren 1923.
Romans en korte verhalen over rolpatronen van de seksen en de positie van de vrouwen in de maatschappij

Tove Nilsen
Leg het hoofd niet in de schoot!

We zitten in de bus.

Jonge huismoeders, de kinderwagens mee, in de laatste mode en met een bungelende 'closed-for-ever'-armband om. Voor ze hun tas over de schouder hingen en de lift naar beneden namen, hebben ze in de hal voor de spiegel gestaan om de lippenstift van hun voortanden te vegen en hun vingers met de up-to-date parelmoergetinte glanzende Cutexnagels door hun kroonprinses Sonja-kapsel te halen.

Dames van middelbare leeftijd die uit alle macht proberen mee te doen, in op elkaar afgestemd bruin en beige van suède en velours chiffon, gekocht bij 'Voor Haar' en 'Evamode', winkels waar ze op aandringen van hun dochters naar binnen gestapt zijn. Ze hebben nog een uur of vijf de tijd voor ze moeten koken. Er is niemand meer die ze nog eens kunnen bellen en alle kruiswoordpuzzles hebben ze al opgelost. Met de in glacés gestoken handen keurig in de schoot gevouwen proberen ze er - zo goed ze kunnen - uit te zien alsof ze ergens heen moeten.

Wat oudere dames, kroezig gepermanent, met merkwaardig uitgestulpte, en aan de onderkant met strikjes versierde hoeden. Sommige met linten waarvan je - pas als je beter kijkt - ziet dat het geen halleluja-hoeden zijn. Dames in blauwe popeline regenjassen met kleine geëmailleerde broches op de kraag en een dun zijden sjaaltje om hun hals. Met glimmende plastic boodschappennetjes en lage, degelijke schoenen.

En uitgerangeerde gepensioneerden die hun ochtenden nooit zullen doorbrengen in de sluimerende witte stadjes aan de zuidkust waar je van de kade kunt spuwen en weemoedig schertsend praten over de dagen van weleer, toen... Nee, zíj hebben niets anders dan hun eigen kleine 'Weet je nog wel, oudje?'.

> Want wie anders dan huisvrouwen, werklozen, zieken, gepensioneerden - en schrijvers - hebben tijd om op een gewone woensdagmorgen om twaalf uur in de bus te zitten?

Altijd hetzelfde onproduktieve stelletje op dit uur van de dag, bij iedere halte tussen de flats van de nieuwbouwwijken stappen er een paar in, dat gaat zo door tot we op de ringweg zijn. We zitten met onze buskaartjes in de hand, verfrommelen ze gedachteloos en strijken ze snel weer glad voor het geval iemand ze komt controleren. Kijken uit het raam naar het roerloze oktoberlandschap dat voorbijglijdt: Sommigen vinden misschien dat de door de herfst vergeelde bermen met verdorde distels en grashalmen doen denken aan een plaats in Hadeland of Troms waar ze eens gewoond hebben, maar waar ze later noodgedwongen vandaan moesten. Omdat er nooit geld voor de aanleg van een weg beschikbaar werd gesteld, omdat de winkel en het postkantoor werden gesloten, omdat er geen werk meer was. Misschien moeten ze even slikken - of krijgen ze de rillingen van hun eigen sentimentaliteit: Omdat plotselinge beelden van huizen en mensen waar ze niets meer mee te maken hebben zich aan hen opdringen, herinneringen aan gezichten en stemmen die hen eens zo vertrouwd waren, maar waar ze van gescheiden zijn.

Terwijl anderen door hún gedachten in beslag genomen worden: Of ze er wel aan gedacht hebben het gas uit te doen en de kraan goed dicht te draaien. Aan die rare droom van vannacht en het geruzie van gisteren. Aan de wasmachine die gerepareerd moet worden en het geld waar je nooit mee uitkomt. Of het restje vlees in de koelkast genoeg is voor hun drieën of dat er nog wat bijgehaald moet worden.

Bij Lorentzen in de Grensstraat is alle diepvriesvis van Findus in de reclame, en die groene jas met de knoopceintuur in de uitverkoop was misschien toch zo gek nog niet?

Naast me zit een jonge moeder met geblondeerd haar en zwarte, door klonters mascara aan elkaar klevende wimpers. Ze houdt haar voet op de rem van de kinderwagen en bladert in een damesblad:

> Jack Nicholson privé: Als mijn vrouw ook maar naar een ander kijkt, is het uit tussen ons!
> Koningin Margrethe draagt haar hoed zoals zij dat wil - en haar kleren liefst meer dan één keer.
> Doe wat je hart je ingeeft!
> Doe meer met kaas! Ik dwong mijn man om te kiezen: òf z'n moeder en de boerderij, òf de kinderen en mij.
> Je huwelijk als nieuw in een ouderwets hemelbed!
> De prins viel voor twee mooie, viooltjesblauwe ogen.
> Waarom verpietert mijn bolbegonia?

Steels kijk ik naar de foto's: banken van velours, waar je in wegzakt, antiek, en gracieuze siamese katten. Een paar duizend kilometer hier vandaan krabbelt een roodharige actrice misschien haar crèmekleurige en blauwgrijze raskatten met een keurig gemanicuurde hand achter de oortjes - op net zo'n bank als waar een jonge moeder uit een van de nieuwste voorsteden van Oslo nu naar zit te kijken.

En wij zitten hier.

Ongemerkt schuif ik een paar centimeter naar haar toe, om de grove stof van haar tweedjas te voelen en haar rustige ademhaling en langzame bewegingen in me op te nemen. Om haar heen hangt de té zoete geur van lelietjes-van-dalen, en midden in oktober ruikt haar haar als tien groene mei-bossen samen. Terwijl ze zit te lezen, schommelt ze de wagen automatisch op en neer - misschien is ze nog niet helemaal los van het vrouwenwereldje op de kraamafdeling. Misschien denkt ze daaraan terug als aan een cocon van wit beddegoed, wit licht, witte jassen, witte melk, een warme huid, zacht gepraat en voorzichtig aangeraakt worden. Van rode pijn, die langzaam minder werd. Terwijl de tijd traag en stil voorbij ging zonder dat ze het merkten, afgeschermd als ze waren van de buitenwereld. Van alle problemen en moeilijkheden. Terwijl de rozen en de freesia's en de orchideeën in de hoge glimmende bokalen, die 's nachts in de koele vensterbanken werden gezet, langzaam en geurend opengingen. Voor ze hun kopjes lieten hangen en in de vuilnisbak terechtkwamen - om door nieuwe te worden vervangen.

Ik schuif zo ver mogelijk naar haar toe om iets mee te pikken van wat ik me voorstel als haar veilige, behaaglijke leventje van alledag.

> Maar dat wordt dan waarschijnlijk beheerst door het veel te korte zwangerschapsverlof, de te hoge huur, de veel te grote lening - door gesleep met plastic tassen naar en van winkels met koopjes, bus in, bus uit, omhoog langs voetpaden, de lift in, met de kinderwagen op sleeptouw. Door veel te veel geruzie met een veel te vermoeide echtgenoot - vanwege het geploeter, elke dag weer, vanwege alle rekeningen, de zorgen - ruzie ook over de avonden, die ze - nog niet eens vijfendertig jaar oud - zitten te versuffen voor de televisie, zonder dat ze dat nou eigenlijk willen.

Want misschien heeft ze een man uit Tynset die chauffeur is, die altijd de beste keeper van de club was, die helpt met afwassen en iedere zaterdag de

boodschappen doet, maar die na een lange dag te moe is om nog iets te willen en die ook nog geregeld moet overwerken.

Misschien weet ze niet wanneer ze weer kan gaan werken omdat het zo moeilijk is een plaats te krijgen in de crèches. Ze vraagt zich misschien elke ochtend voor de spiegel een beetje angstig af hoe de jonge meisjes op zijn werk er uit zien, terwijl ze haar buik intrekt en zich in een wolk van goedkope parfum hult. Misschien drukt ze haar gegronde angst dat hij vreemd zal gaan wel ver weg, terwijl ze vol jaloezie leest over de rijkeluisdochters op het bal van de Militaire Academie:

> Het is niet zo verwonderlijk dat de jongedames maar wat graag hun mooiste baljurk aantrokken om een ingewik-

> kelde quadrille te dansen met deze jongemannen - ze hebben wat bijzonders, die kadetten! Op de eerste rij zien we landheer Løwenskjold met zijn lieftallige tafeldame...

Schuin tegenover mij zit een oude dame. Ze zal een eindje in de zeventig zijn. Onder haar dunne grijze haar gaat een hoorapparaat schuil, onder haar mantel een gebogen gestalte. Een door de motten aangevreten boa van een dooie marter, met staart, pootjes en glazen kunstoogjes hangt om haar smalle schouders. Door dikke, donkerbruine kousen boven solide gezondheidsschoenen kan ik zien dat ze elastieken kousen om haar beide enkels heeft. Op haar schoot heeft ze een grote, zwarte handtas. Wat zou erin zitten? Brillekoker, zakdoek, pepermuntjes, portemonnee en oude poederresten? Een verwijskaart voor het laboratorium van Dr. Fürst, een dichtgevouwen briefje met daarop rood aangekruist elektrocardiogram en cholesterolonderzoek?

In dat geval ziet ze er vast tegenop om in alleen maar haar ondergoed op de harde bank te moeten liggen, terwijl een babbelende zuster elektroden bevestigt aan haar polsen en enkels, plus een keurig rijtje van die dingen ter hoogte van haar hart. Ze ziet er vast tegenop om een week op het antwoord te moeten wachten, zwart op wit te krijgen dat de laatste fase van de aftakeling is aangebroken.

Terwijl huizen en bomen voorbijflitsen probeer ik me voor te stellen dat ik samen met haar in een propvolle kamer zit, met onderzettertjes onder lampen en vazen, met geborduurde kussens op de bank en bloempotten en vitrage, en glazen hondjes en oude, vergeelde portretten in zwarte ronde lijstjes. Dat ik wegzink in een besloten, warm en heel veilig gedoezel, terwijl ze mij vertelt over vroeger.

> Maar waarschijnlijk gaat ze Bingo spelen en zit ze straks - de hoed op 't hoofd en 't hart in de keel - op knopjes te drukken om een half varken of een heel kilo koffie te winnen. De sarcastische stukjes in de krant heeft ze vast wel gelezen; over hoe afstompend het is en dat je veel beter een cursus plateelschilderen kunt volgen aan de Volksuniversiteit of een reisje voor bejaarden kunt maken naar Maihaugen[1.]; daarom vertelt ze het aan niemand, zit ze daar alleen maar op de knopjes te drukken om de tijd te verdrijven en d'r schamele pensioentje te verdoen.

En neem nou die vrouw daarop de derde bank van de ingang, in haar ouderwetse met bont afgezette mantelpak, dat zo netjes mogelijk is opgelapt - en schoenen met een klein hakje, precies passend bij haar leeftijd. Haar ene hand schiet voortdurend omhoog naar de kapperskrullen in haar nek, ze frunnikt er haastig aan, duwt ze wat omhoog, windt ze om haar vinger en trekt ze naar beneden - zonder resultaat en zo te zien zonder het zelf in de gaten te hebben. Denkt ze misschien dat zij de enige is die het behalve het buskaartje nog een of twee valiumpjes kost om de stad in te durven? Ze neemt ze vast stiekem, praat er met niemand over, maar haalt ze ongemerkt uit het nachtkastje, die gezegende witte, roze en lichtgroene pilletjes. Rust in pastel, duur betaald, voor het geval de weekends niet om uit te houden zijn als iedereen er met de auto op uit trekt en de klok aan de wand nog nadrukkelijker en trager tikt dan anders en er niet eens een familie Ashton is om je aan te koesteren. Of als de avonden zo verdomde bedreigend worden en de witte angstnevel al vroeg in de middag zo verraderlijk zeker komt opzetten, dat er geen twijfel over bestaat dat je ook deze keer voor de farmaceutische industrie door de knieën zult gaan.

Maar er zijn uitwegen: Steen & Strøm en Glassmagasinet en alle andere grote warenhuizen - met weldadige achtergrondmuziek en vele verkoopsters die het niet

opvalt hoe lang je blijft rondhangen, en her en der demonstratrices, verschillende verdiepingen met talloze afdelingen, steeds nieuwe stoffen, om door je vingers te laten glijden, nieuwe prijskaartjes om op te kijken, dingetjes waar je naar kunt vragen. Je kunt met de roltrap omhoog, met de lift naar beneden en dan weer met de gewone trap naar boven.

Of die man van middelbare leeftijd vóór mij, met bruine werkschoenen, een blauw ski-jack en een geruit hoedje, zoals Fleksnes op de TV ook heeft. Werkloos of in de ziektewet? Hij lijkt het type man dat van die hopeloze kennismakingsadvertenties zet, het soort dat een niet onknappe, aardige en betrouwbare vrouw zoekt die qua leeftijd bij hem past, het type dat volgens al zijn vrienden sympathiek en prettig in de omgang is, met een niet al te onaantrekkelijk uiterlijk. En bovendien in het bezit van een eigen flat met TV en een auto om zondags mee uit toeren te gaan, één die houdt van alles wat gezond is en het leven de moeite waard maakt, die wel houdt van een borrel, maar met mate, en die zich beslist niet eenzaam voelt, verre van dat, eigenlijk heeft hij niet eens iemand nodig, natuurlijk heeft hij meer dan genoeg aan al zijn vrienden, maar...

Zo hobbelen we naar de stad, laten de flats en lantaarnpalen achter ons, kijken naar vuile auto's, vergeelde bladeren en droge, stoffige trottoirs, naar reclameborden, sigarenwinkeltjes en voetgangers.

We zouden maar wat graag ergens anders zitten dan hier op deze rode kunstleren banken, die met messen kapotgesneden zijn en volgekliederd met viltstiften door baldadige tieners: Terje, I love you! Hasj vrij! Weg van de klepperende reclamebordjes van een krant of uitzendbureau, die voor de ramen hangen.

Tekening: Arne Roar Lund.

We laten onze gedachten wegzinken in dikke witte valiumnevels en nutteloze dagdromen: We verlangen terug naar onze jeugd en de schijnveiligheid daarvan, naar lieve tantes en broodjes cervelaat en zorgeloze zomerdagen en vrolijke vakantiereisjes, naar andere mensen die het allemaal vast wat interessanter gemaakt zouden hebben.

We zitten met onze handen in de schoot, met strakke gezichten en willen verdomme niet onder ogen zien hoe het met ons gesteld is, niet voor er barsten komen in die starre maskers van ons.

> Uit angst voor het lege huis, waar de spiegels in de badkamer en de hal 's morgens vroeg al een koude, vijandige stilte uitstralen, met de lege kamers waarin tot vijf uur 's middags slechts het negen uur-magazine,

de Arbeidsvitaminen en vreemde radiostemmen klinken, plus de voetstappen van één mens.
Uit angst voor een toekomst zonder werk en geld.
De jaren die maar voorbijgaan, terwijl alles bij het oude blijft.

Maar wie krijgt ons zo gek dat we al onze tijd steken in orgasme, huwelijk, ontrouw en onze zenuwen? In angst en eenzaamheid en afgevlakte gevoelens? Wie laat ieder van ons ronddolen in z'n eigen kleine angst voor het donker?

Terwijl de politie op een paar uur vliegen hier vandaan, in alle zonovergoten vakantielanden die bij Skandinaviërs in trek zijn, gummiknuppels over studenten en arbeiders laat zwiepen.
Terwijl de zwarte kroeskopjes van Zuidafrikaanse school-

kinderen door dum-dum-kogels aan flarden worden geschoten omdat ze terecht hun stem verhieven voor meer macht.
Terwijl in Chili bij vrouwen stroom door de clitoris gejaagd wordt, omdat ze weigeren de strijd voor hun land op te geven.

Wie slaat ons zo lam, dat we dit alles alleen nog maar lastige woorden vinden? Wie maakt dat wij allemaal in ons eentje maar wat aanmodderen, allemaal achter onze eigen goed vergrendelde deur, zonder oog te hebben voor de verhoudingen waarbinnen ons dagelijks leven en onze onderlinge relaties bepaald worden?

Wie is het die rotbaantjes en drugs aan tieners geeft die balen van school, Bingo en valium aan vrouwen, en drank en porno aan mannen van middelbare leeftijd, schommelstoelen en oordopjes aan bejaarden?

Weekbladen, busreizen, detectiveseries, nostalgische programma's, wat hebben we het toch goed in Noorwegen, nooit een aardbeving, en iedereen heeft brood op de plank, ook al werkt-ie er niet voor, en eenzaamheid hoort nu eenmaal bij een mensenleven, dat is de prijs die je moet betalen voor het hebben van gevoelens, wat hebben we het toch goed in Noorwegen, leugens en vuil en surrogaten die over ons uitgestort worden om ons er niet aan te laten denken... dat vijftigers niet meer aan de slag kunnen komen, dat volwassen vrouwen ertoe gebracht worden hun ochtenden door te brengen aan cafétafeltjes met lauwe kopjes koffie en rozijnenbroodjes, dat het zo verrekte lang geleden is dat je eens echt met iemand praatte, dat je je zo verdomd armzalig en klein voelt, dat er steeds meer mensen afgedankt worden.

We zitten in de bus, op een gewone woensdagochtend, waarvan er twaalf ineen dozijn gaan - we zijn haast in het centrum en gaan dan ieder onze eigen weg.

Onze eigen weg?

Twintig, dertig mensen, ongetwijfeld afkomstig uit verschillende delen van het land, met zeer uiteenlopende ervaringen; samen beschikken we over een enorme kracht. Mensen, die de straten opgegooid worden, de winkels in, de bingolokalen, de tentoonstellingsruimten, de liefdadigheidsbazars, de cafés en taplokalen, om de tijd te doden, ieder voor zich.

Morgen weer eenzelfde soort buslading, en overmorgen, en de volgende week en de week daarop.

Maar wie maakt de vrouw met de krullen in de nek en de man met het Fleksnes-hoedje en de oude dame met het marterbontje wijs dat ze niet meer in tel zijn? Dat ze hun kop moeten houden en zich moeten troosten met de gedachte dat er op een dag op het paadje tussen de flats misschien iemand stil blijft staan die ervoor uitkomt dat hij het ook niet zo best heeft. Of dat ze misschien een keer de honderdduizend winnen.

Wie maakt de jonge moeder naast mij wijs dat het alleen maar een kwestie van uithouden is, zeulen met je boodschappentassen, diep buigen als er een plaatsje in de crèche vrijkomt, blij zijn als je voor acht uur's avonds niet op apegapen ligt - hopen dat alles beter wordt tegen het voorjaar.

Wie kan ons wijsmaken dat we ons niet moeten verzetten, maar dat we het hoofd in de schoot moeten leggen.

vertaling: Albertien Klunder, Jo Verdenius, Jannie Wieringa

TOVE NILSEN,
geboren 1952, debuteerde in 1974.
Sterk maatschappelijk betrokken feministische schrijfster. In de jaren zeventig leverde zij bijdragen aan het abortusdebat, bekritiseerde zij het linksradicale studentenmilieu en schreef zij enkele kinderboeken.

Eindnoten:

1. Openluchtmuseum bij Lillehammer.

Astrid Tollefsen
Twee gedichten

Een stad

In deze stad
hebben alle huizen het dak
bovenop
het dichtst bij de hemel
de kelders
zijn altijd helemaal beneden
het dichtst bij de grond

De inwoners
die zich voortbewegen
op straten in parken
over bruggen pleinen
hebben meestal hun hoofd bovenop
en hun voeten het dichtst bij het asfalt
wegdek

Veel meer kan er niet
met zekerheid worden verteld
over deze stad
door een tweetal op doorreis
- of het zou moeten zijn
dat zij ook daklozen kent
te veel duiven
bedelaars hoeren
nachtpatrouilles
zwerfhonden

Ligging
   stadswapen
   naam
doen er niet toe

Hij zat er niet toen ze kwamen

Hij zat er niet toen ze kwamen
hij heeft er de hele tijd gezeten
hij is vandaag niet hier

er staan twee glazen op tafel
de kelner ruimt af
trekt het kleed recht
slaat het af met z'n servet
instrumenten worden gestemd
er is hier geen muziek vandaag
hij is niet gekomen
ze hebben hem nooit gezien
in dit café
hij zit daar heft zijn glas
ze lopen hem bij de deur tegemoet
hij lijkt op een ander

vertaling: Grietje Menger

ASTRID TOLLEFSEN,
1897-1973, debuteerde in 1947.
Ontwikkelde zich ondanks haar late debuut tot één van de belangrijkste Noorse dichteressen van haar tijd. Haar werk is zeer persoonlijk getint en neigt vooral later sterk naar een moderne lyrische vormgeving.

Dag Solstad
Taal

Als ze twaalf jaar is verschijnt moeder voor haar in haar doordeweekse kleren en strekt de handen naar haar uit. Ze ziet dat de handen ruw, versleten en door waspoeder aangetast zijn. Ze weigert zich door die handen te laten omhelzen. Ongeveer tegelijkertijd krijgt ze op school haar eerste Engelse les.

De leraar Engels is groot en gaat gekleed in een beige stofjas. Ze wordt verliefd op de ogen achter de brilleglazen en op zijn stem. Hij geeft haar een boek dat 'I learn English' heet en ze kaft het met geruit papier. Hij zegt: I am a teacher, you are a pupil. Zij herhaalt het en vindt dat de wereld groter wordt. Moeder staat gebonden aan het aanrecht en in de kamer zit vader de krant te lezen. De deur naar de kamer staat open en ze moet door de keuken als ze naar buiten wil. Ze ziet dat moeder vadsig is en ze sluit zich op in haar kamer om het huiswerk voor Engels te doen.

Ze mompelt voor de spiegel: My name is Mary. I am a girl. Ze zoekt een rode strik in de la met kleren. Het Engelse boek is geschreven door een man die Carl Knap heet en ze vraagt zich vaak af hoe hij eruit ziet. Ze vindt de rode strik en wil een paardestaart maken.

De Engelse woorden zijn anders dan de Noorse. Zij en haar vriendinnen kruipen bij elkaar op kleine kamers, draaien platen en vinden nieuwe woorden in woordenboeken. Ze kunnen hardop praten, want niemand begrijpt waar ze het over hebben. Tafel heet table, stoelen chairs, op die manier worden ze belangrijker. Beneden staan moeders af te wassen, een paar keer roepen ze om hen te vragen de grammofoon zachter te zetten. Dan giechelen ze, doen de grammofoon dicht en gaan met elkaar naar de stad om door de etalageruiten van de parfumerie te kijken.

Als de leraar Engels op een dag in een pak komt, is ze teleurgesteld. Maar bussen met twee dekken zijn beter dan bussen met één dek. De Theems is beter dan de Glomma en ze geeft de voorkeur aan Engelse pubs boven de lunchroom op het plein. Ze spaart al voor parfum. Wanneer ze klaar is met school wil ze verkoopster in een parfumerie worden.

Ze is klaar met de lagere school en levert de boeken in. Helaas, zegt ze, heeft ze het Engelse boek verloren. Ze betaalt een kleine boete, geeft de onderwijzers netjes een handen is opgelucht.

Ze begint met de middelbare school, laat zich door jongens kussen en gaat daarna naar huis om Duitse werkwoorden te leren. Ze gaat naar Engelse films en weet nu veel over Engeland. Duitse woordenrijtjes zijn leuk. Op school stuurt ze briefjes naar haar vriendinnen, ze schrijft ze in het Engels en daarna in het Duits. Thuis let moeder er goed op dat het zeepschuim verdwijnt voordat de glazen opdrogen. De platenverzameling is groot geworden, ze gebruikt dagelijks lippenstift en denkt erover stewardess te worden.

In de garderobekast ligt het oude Engelse boek met geruite kaft waar ze op getekend en gekrabbeld heeft. In de krant leest ze dat Carl Knap dood is, ze treurt oprecht en tekent een zwarte rand op het kaft. Het kaft scheurt aan de kanten en ze vindt dat ze voorzichtig moet zijn. Ze neuriet 'Billy Boy, Billy Boy', terwijl ze oogschaduw opdoet.

Op een dag ziet ze haar eigen lichaam en is verbaasd. Ze krijgt haar eerste Franse les. Achter in het Franse boek is een woordenlijst. Ze schrijft alle woorden met accent op en leert ze uit het hoofd. Moeder krijgt een nieuwe jurk, maar legt die onmiddellijk in de kast. Op haar kamer praat ze Frans met zichzelf. Je suis une mademoiselle. Mademoiselle. Ze doet steeds andere jurken aan, kijkt naar haar handen en vindt dat ze die nooit anders wil hebben dan nu.

Ze geeft een jongen die Rolf of Rudolf heet de bons en reist naar Oslo om drie talen te gaan studeren. Als ze vertrekt, staat moeder als versteend in de keuken en komt niet van haar plaats. Ze sluipt ongezien de keukendeur uit en doet vele examens. De zomervakanties en ook enkele semesters brengt ze door in het buitenland.

In Keulen treft ze een Duitser uit Düsseldorf die voor ingenieur studeert. Hij praat anders Duits dan zij en ze aapt hem stiekem na. Hij zegt dat rode rook en roet boven Hannover het mooiste is wat er bestaat. Zij denkt dat ze's winters in Nordmarka skiet en zegt dat ze niet van Duitse bomen houdt. Hij heeft een flat met bruin leren stoelen. Wanneer ze wakker wordt, is ze naakt en zegt: Guten Morgen, lieber Karl. Daarna schuifelt ze in een kamerjas wat rond in z'n flat voordat ze op een morgen naar huis vertrekt. Ze wuift naar hem vanaf het vliegveld en leest daarna een Engelse pocket. Onder haar lijkt het kleine Europa op een poppenlandschap.

's Winters maakt ze lange skitochten samen met een psychologiestudent die Arne of Alf heet. Hij kust haar terwijl ze sinaasappels zitten te eten op een paar sparretakken. Ze zegt dat ze verloofd is met een Duitser. Ze schrijft naar huis en vertelt dat ze spoedig het kandidaatsexamen zal halen.

In mei neemt ze de boot naar Engeland. Belandt in Londen en leert een etaleur uit Portsmouth kennen. Hij heeft een open auto en ze krijgt vaak wind en dennenaalden in haar haar. Ze raak gefascineerd door het wassenbeeldenmuseum van Madame Tussaud en houdt ervan daar alleen naar toe te gaan. Ze denkt er een tijd over om in Londen te blijven en 's winters lange wandelingen te maken in de mist om het scheepsgeloei vanaf de Theems te horen.

De etaleur wil een kind en dat vertelt hij haar. Ze denkt aan vissen en netten en koopt een nieuw mantelpak waar ze geen geld voor heeft. Enkele dagen later zit ze op het veer tussen Dover en Calais. Op de top van de Eiffeltoren wordt ze duizelig en vertelt haar vriend dat ze van Parijs houdt. De vriend heet Maurice en vindt het fijn haar bij de hand vast te houden. Hij schenkt haar een dichtbundel van Jacques Prévert. Die is met een rode strik ingebonden en in de trein naar het noorden leest ze deze hardop in zichzelf. Op de boot tussen Kopenhagen en Oslo regent het en zit ze in de salon te schrijven aan de ingenieursstudent uit Düsseldorf.

Ze richt een éénpersoonsflat in aan de Hegdehaugsweg. Ze vindt dat ze ouder wordt en koopt een grote spiegel. Twee keer per week zwemt ze in het Bisletbad. Ze zwemt onder water en merkt dat de wereld groen wordt.

Ze krijgt brieven uit Londen.

Ze krijgt brieven uit Parijs.

Ze krijgt brieven uit Düsseldorf.

In de herfst plukt ze loof en zet het in een vaasje. Ze laat een telefoon installeren en kan op die manier urenlang praten. In de brievenbus liggen vaak brieven met buitenlandse postzegels. De postzegels geeft ze als kerstcadeau aan een neefje. De antwoorden schrijft ze op lichtblauwe luchtpostvellen. Ze krijgt een naamplaatje bij de ingang. De vriend uit Düsseldorf schrijft steeds fellere brieven. Hij wordt ongeduldig. Ze antwoordt hem als voorheen. Zijn laatste brief werd op de typemachine geschreven.

Ze neemt een schriftelijke kursus Spaans.

vertaling: Neeltje Wiersma

DAG SOLSTAD,
geboren 1941, debuteerde in 1965.
In de jaren zeventig een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de marxistisch-leninistische stroming in Noorwegen.

Pleidooien voor een revolutionaire houding en tegen burgerlijk intellectualisme en onnodige esthetiek. Neemt een kritische positie in binnen de ml-beweging.

Harald Sverdrup
Vier gedichten

Alles in orde

God is God
De kunst rein
De wetenschap rein
Geld stinkt niet
voor de reine is alles rein
Arbeid adelt de arme
ga tot de mier en word mier
slaaf is slaaf, zwart niet wit
Heren houden het met heren
Stop een tijger in de bank
Heb uw naaste lief gelijk uw eigen portemonnee
in oorlog en liefde is alles toegestaan
Nood leert de naakte vrouw
te verdwijnen
de een z'n dood is de ander z'n brood
de morgenstond heeft een schot in de mond
Lach naar de auto
en de auto lacht naar jou
Het leven is een oude knol op rozen
een sufferd in het riet
het leven is getob
in ons hart zijn we goed, zei een oude zeerob
We hebben geen revolutie nodig
de jongeren worden snel oud
ontspan je en word vis
Alles in orde
alles gaat voorbij
Reclame: AMEN!

De TV-Glimlach van de president

De president glimlacht breed op het tv-scherm.
Tussen de tanden, zoals wanneer je je tong er tegenaan perst,
verschijnen kruipende soldaten met een mitrailleur.
Tatatatata! luidt de toespraak van de president.
Dode gezichten in twee witte rijen
rond zijn blanke woorden.

Vrouw onder de douche

Ik ben in iedere druppel
als jij wellustig wijdbeens onder de douche staat
de armen opgeheven als in halleluja,
snelle druppeltjes over je tepels
rollende lijnen langs je heup
kus na kus op elke millimeter huid

ik wervel me in je haar
prikkel je knieën
elektrische rillingen langs je rug
liefdesstoten in je ellebogen
boor mij in je schoot als een bronstige waterzuil
zacht neerdroppelend op je wimpers
kleursprankelende toversplinter op je netvlies
een droomsluier om je heen,
je verdwijnt in het mysterie van het water
beweegt je voorzichtig in het niemandsland van de onschuld,
gedaanteverwisseling van de kinderjaren,
komt weer te voorschijn stevig en pasgewassen zacht
en bewust vrouwelijk in elke draaiing van het hoofd
elke buiging van de rug en elke afdrogende beweging
je navel is nog steeds het hol van mijn glimlach
je weet het niet,
spoedig zul je het weten.

Skisprong
(opgedragen aan de schansspringer Toralf Engan)

Ik sta op de skischans, het hoogste plateau is voor mij
'k vergeet nu mijn training, de talloze kijkers in lange rij.
Een trage en sierlijke schoonheid hoort niet tot mijn streven.
Ik zoek de roofvogelgratie, van haar hardheid ontheven.
Barbaars en verwoestend de kracht die aan kunst niet een raakvlak heeft,
die tracht ik te mijden, schoon mijn lichaam van opwinding beeft.

'k Vergeet elke raad en verwerp alle cijfers en feiten,
nu weet 'k met mijn hart. Ik voel reeds de koude lucht bijten,
dan word ik één met en ga op in het komende springen,
en voel hoe het landschapsprofiel mij begint te doordringen.

Ik zoek mijn balans en glijd snel van mijn plaats na 't signaal.
Soepel, ontspannen en ritmisch, een fout wordt fataal:
Elk dralen en onverwacht voorval bij d' aanloop op de baan
loopt uit op scharende vlucht, een verkeerd de lucht ingaan.
Een ogenblik zwak, de gedachten er even niet bij,
verhaast moog'lijk de val. Een te korte vlucht brengt 't verlies aan mij.

vertaling: Greetje Koops

HARALD SVERDRUP.
geboren 1923, debuteerde in 1959.
In de beginperiode vooral spontane en gevoelsrijke poëzie, vanaf de jaren zestig meer satirische poëzie. Vertaalde o.m. Dylan Thomas.

Olav Nordrå
De vos

De zomer ging en de herfst kwam. Het werd's avonds donkerder. Marit zag dat moeder vaker voor de spiegel zat.

Ze lag met de deken flink tot de kin opgetrokken en keek heimelijk naar moeder, toen die op haar tenen naar de tafel bij het raam sloop. Daar bleef ze even staan, toen luisterde ze in de richting van het bed om zeker te zijn dat haar dochter sliep.
- Marit, fluisterde ze.

Maar Marit haalde rustig adem en deed alsof ze sliep, een bruinogig meisje van negen jaar. Ze was nieuwsgierig. Het kwam zomaar in haar op dat ze wilde doen alsof ze sliep. Het was net alsof het niet háár moeder was die daar zat, niet zij die pap kookte en de rugzak inpakte voor vader als hij naar de rendieren in het bos moest. Het was een andere moeder dan zij die ze kende als het klaarlichte dag was. Het was trouwens niet de eerste keer. Zo had moeder al een keer eerder gezeten, toen Marit in bed lag en niet kon slapen, af en toe had ze geluisterd in de richting van het bed waar haar dochter lag.

Marit lag zich te verwonderen.

Moeder zei nooit dat ze weg zou gaan. Ze kon niet naar de bioscoop gaan hier hoog in de bergen, waar niet eens telefoon of waterleiding was. Misschien ging ze naar een bijeenkomst van laestadianers; maar moeder was geen laestadianer, ze kwam uit de stad. Ze kwam op een dag als toerist, toen trouwde ze met vader, die altijd op de rendieren moest passen.

Marit was op een nacht wakker geworden, toen zag ze dat moeders bed onaangeroerd stond. 's Morgens wekte moeder haar als gewoonlijk voordat ze naar school moest, maar het bed stond er ongebruikt. Dat kwam haar raar voor, want zo lang was niemand bij elkaar 's nachts, voor zo ver ze wist.

Nu zat moeder weer op het krukje aan de tafel voor het raam, en bracht rood aan op haar mond, toen kamde ze het rijke blonde haar en zette dat in de krul met een kruipen die ze boven een kaarsvlam verwarmde. Ze zat daar met glanzende ogen en bewonderde zichzelf. Marit zorgde er voor om gelijkmatig adem te halen zoals vader deed als hij haar voor de gek hield, deed alsof hij sliep, en schrok omdat zij binnenkwam. Het was spannend om te zien hoe moeder zich opknapte. Misschien maakte ze zich voor vader mooi op. Maar die kwam immers niet terug voor hij aan 't eind van de week afgelost werd, indien hij tenminste niet beloofd had om eerder te komen. Vanavond bijvoorbeeld? Dat zou Marit best leuk vinden.

Vader had altijd wat bij zich voor haar uit het bos, een bosje heide, een gekke berkezwam die op een schoen leek, een uit een boomwortel gesneden slungelachtige mannefiguur. Eenmaal nam hij ook een vossewelp mee, maar die werd groot en ging ervandoor.

Die was klein toen vader ermee kwam, slechts een dot zacht, rood haar, in het begin een beetje bang, maar naderhand zo speels en baldadig als een jonge hond. Zijn tanden waren zo scherp dat de kleren eronder leden als hij beet. Toen werd moeder kwaad, ze nam een eind touw en sloeg de jonge vos, en Marit kreeg een draai om de oren. Toen kroop de vos onder het bed en lag daar vele uren voor hij zich weer te voorschijn waagde, hij wist immers niet dat hij wat verkeerds gedaan had. Moeder zei dat hij haar de oren van het hoofd vrat. Toen verstopte Marit hem in een hok beneden bij vaders boothuis vlak bij het meer. Daar voerde ze hem iedere dag en gaf hem volle melk, dat lustte hij graag. Niemand wist ervan, behalve vader. Op een dag dat ze visafval naar het vossejong bracht, werd ze betrapt door moeder die van de waterput kwam. Eerst werd ze bang, maar toen moeder niets zei, deed

Marit alsof ze naar het bos zou gaan. Lang zat ze achter een struik en wachtte. Toen ze eindelijk te voorschijn kroop en alles stil was, sloop ze naar beneden naar het boothuis en werd met blij gejank ontvangen door de jonge vos die inmiddels behoorlijk lang was geworden.

Toen ze de volgende dag met eten bij hem kwam, was hij weg.

Het deurtje van het hok stond open, maar het haakje zat aan de buitenkant, zodat de vos het toch niet klaargespeeld kon hebben dat omhoog te krijgen. Ze zocht overal en riep naar de vos, maar weg was hij. Ze zei niets toen ze binnenkwam. Moeder keek alleen maar naar haar, greep haar plotseling bij haar haarvlecht:

- Je dacht dat je mij voor de gek zou kunnen houden, niet? Hier! zei ze en gaf Marit een oorveeg.

- Wat heb je met mijn vos gedaan, snikte ze.

- Hem daarheen gejaagd waar hij thuishoort, zei moeder.

Marit vertelde het aan vader en hij werd er stil van. Naderhand was hij met moeder gaan praten, maar toen werd alles anders, want moeder reageerde poeslief, ze was een en al vriendelijkheid en lief tegen vader en was van mening dat Marit haar verkeerd moest hebben begrepen. Zij had de vos niet weggejaagd, het moest wel zijn dat Marit het haakje niet goed op het deurtje had gedaan, toen was hij kennelijk ontsnapt. En het leek alsof ze het heel naar vond.

Vader, die stumper, wist niet wat hij moest geloven, hij fronste zijn wenkbrauwen en richtte zijn ogen onderzoekend op Marit alsof hij wilde zeggen: dat is niets voor jou, mijn kind, maar hij zei niets.

Marit kon haar kleine vos niet vergeten.

Ze lag te luisteren naar moeders stappen die buiten wegstierven. Het was donker, een zwak schijnsel van de maan lag over de gordijnen en werd doorgelaten naar waar zij lag. Het smalle kindergezichtje staarde vanuit het bed naar het raam en zocht naar het antwoord. Alle volwassenen konden uitgaan wanneer het donker was, zo veel als ze wilden en zonder iemand om toestemming te vragen, ze konden buiten zijn zolang ze zin hadden - al was het de hele nacht.

Wat voor bijzonders was er aan de nacht?

's Nachts was alles stil. Dan kwam het bos dichter bij de ramen en wierp schaduwen naar binnen.

Ze kwam half overeind, zat even, en stak dan haar voeten naar beneden in de donkerte van de vloer waar haar schoenen stonden en zó was ze buiten de deur. Ze schrok, bleek, haar ogen waren groot en bruin; het waren vaders ogen, ze zochten warm en jong in het nachtelijk duister, zochten daarin voor de eerste keer.

Ze stond even, luisterde gespannen in de richting van het wagenpad en hoorde het. Ze kon hakkengeklak op de stenen beneden horen. Ze had verwacht dat moeder naar het dorp ging, maar het geluid van de voetstappen verwijderde zich in tegengestelde richting. Marit zette het op een drafje. Het geluid van moeders voetstappen daarginds, ze vervulden haar met verwachting, ze nam deel aan een spelen, kende de spelregels niet.

Wat deed ze?

Marit bleef plotseling stilstaan, ging in de grasberm lopen, om het geluid van haar voetstappen te dempen. Toen werd het ook gemakkelijker om het hakkengeklak van moeder te horen, ze hoorde duidelijk hoe bij iedere stap het steengruis kraakte. Moeder liep rustig, maar ze liep heel gedecideerd zoals ze deed als vader vlees had verkocht en zij geld van hem gekregen had. Ze moest wel een boodschap hebben.

Daar waar het wagenpad rechtuit liep, kon ze moeders gestalte als een onduidelijke schaduw zien. Er viel ook een soort schijnsel van de maan door de wolken, plekken van het pad lagen in een zijdeachtig licht. Marit bleef een beetje

achter. Moeder kon zich eens omdraaien. En dat deed ze - een vlugge blik slechts, toen liep ze verder.

Het waren er niet zo veel die deze kant uit woonden. Dat was Jouna Per die een hele verzameling elandgeweien had, verder was het de weduwe Barbara, de moeder van Ellen die op school bij Marit in de klas zat. Verder waren dat Lars Koj, die van achteren op een das leek, en mevrouw Koj die mank was,

slecht hoorde en een spreekhorentje gebruikte, dat vastgemaakt was aan haar roksband. Marit liep dit allemaal uit te rekenen. Hoog boven op de helling voor zich woonden de Klemetsens, daar waren veel kinderen en een fijne plaats om rendiertje en slee te spelen, als ze vriendinnetje was met Mariann, de oudste van de kinderen.

Marit bleef staan en geeuwde. Meer waren er niet. Oh ja, verder nog - helemaal verscholen door het berkebos lag een klein huisje dat af en toe verhuurd werd. Nu woonde daar vast een schilder, die ze de vos noemden omdat hij in de schemering altijd rondsloop met een bruine alpinomuts op, wat precies leek alsof hij een gehaktbal op zijn hoofd gedrukt had gekregen. En overdag hield hij zich schuil.

Zou moeder op bezoek kunnen gaan bij Jouna Per of bij Barbara of bij de Kojs of bij Klemetsen met al die kinderen?

Marit vergat zichzelf en bevond zich plotseling midden op de weg, met een kleine sprong schoot ze weer de grasberm in en liep heel rustig.

Was dat werkelijk haar moeder die daar liep? Ze ging nooit naar iemand toe hier boven. Moeder ging altijd naar Anette die bij de bushalte woonde vlak aan de grote weg.

Naar wie zou ze zo laat op de avond gaan?

Het was fris geworden, Marit voelde het aan haar benen, ze liep met blote voeten in sandaaltjes en kreeg zin om te hollen, te springen of iets echt geks te doen om warm te blijven. Maar ze moest de hele tijd op haar hoede zijn.

Ginds bij de vlonder waar de rivier uitstroomde in het stuwmeer, splitste het wagenpad zich en maakte een slinger naar boven naar het bos, voorbij het kleine huisje en eindigde eigenlijk slechts als een pad voor dieren.

Marit kreeg een schok en dook ineen.

De gestalte daar voor haar stond stil en boog zich luisterend voorover, verkende het terrein. Nu pakte ze iets op van de helling; waren dat niet de schoenen? Nu vervolgde ze haar weg naar boven over het pad dat naar het berkebos voerde.

Marit zat daar sprakeloos.

Het had een droom kunnen zijn die ze thuis in haar warme bed droomde. Ze kwam zachtjes overeind, moest voorzichtig zijn. Nu was de gestalte een met de schaduwen van het bos. Marit volgde de kant van de greppel een poosje, streek rakelings langs het loof dat flauwtjes achter haar ritselde, toen ging ze binnendoor over een bosperceel, sneed een korte weg af door vochtig met mos begroeid weiland, volgde een pad onder kromme, kwijnende dennen door daar waar de berg oprees, holde een stuk langs de voet van de berg en vond de loop van een beek, bereikte ten slotte een open plek. Ze kende hier elk graspolletje.

En daar lag het huisje, vlak voor haar. Het lag daar als een donker dier. Haar hart bonsde, haar ogen zochten haastig in het rond, groot en bruin, vaders ogen, ze zochten zo vreemd in de nacht en alles wat zich daar verborg. Een zachte glimp van licht stroomde van de ruit uit over heide en wortels en trof een oude, scheve slijpsteen die daar stond en naar een kromgegroeide berk overhelde.

Ze stond daar onzeker, blies even uit en kwam na het gehol weer wat op verhaal, daarna kwam ze voetje voor voetje behoedzaam dichterbij, tot vlak onder de ruit waar het licht naar buiten viel. Eerst hoorde ze een zwakke klik in de houten wand, ze rekte zich en keek naar binnen, huiverde alsof ze het koud had; moeder stond daar binnen. Ze wás het.

Een glimlach verzachtte haar hele gezicht, toen de schilder naar voren trad om haar uit haar mantel te helpen. Nu viel zijn schaduw op moeder, hij kwam dichterbij en wilde naar haar toegaan, wilde haar aan zich vastklemmen. Moeder verzette zich, ze lachte en bewoog haar mond, speelde, stoeide als het ware, toen wierp ze zich in zijn armen en ze kusten elkaar.

Ze was zo verlangend. Haar vingers gingen als een kam door zijn lange haren, zijn bruine handen kwamen omhoog, maakten iets uit haar haar los, plukten de haarspelden eruit die zij met zoveel zorg erin had gedaan, zodat het haar losraakte en langs de nek naar beneden viel. Nu zeiden ze wat tegen elkaar, hij keek naar buiten, deed een stap naar het raam en trok de gordijnen dicht.

Hier was dus moeders vos.

Marit zat als een kleine wezel ineengedoken achter de struiken. Ze kwam langzaam overeind, sloot de ogen, luisterde niet langer naar iets. De wind ruiste door het nachtelijke bos, het grote bos waar vader ergens in zijn tent lag te slapen.

Ze voelde zich zo klein, kleiner dan enig mens, kleiner dan de grasspriet die zo zacht tegen haar been aan waaide. Een zilveren parel vormde zich in haar ooghoek, er kwamen er meer, ze ving ze met haar tong, ze waren warm en zout. En zij werd als het ware ineens oud. In één minuut werd ze heel oud -

vertaling: Jinne Stiksma

OLAV NORDRÅ,
geboren 1919, debuteerde in 1951.
Schrijft vnl. korte verhalen (novellen en schetsen), die zich in Noord-Noorwegen afspelen. Stijl: realistisch, maatschappijkritisch en met veel gevoel voor de natuur.

Hans Børli
Rust in een grote mildheid

's Avonds -
wanneer de sterren westwaarts trekken
en de aarde zich stil overgeeft
aan de vrede van de zomerhemel, dan
voel je als een rilling tot op het merg
dat al het leven wordt gesloten in
een vriendelijke warme holle hand
en voorzichtig
opgetild. De hele wereld rust in een grote mildheid
ondanks alles -
Rust in een grote mildheid
met al zijn gekkenhuizen
pantserwagens kindermoordenaars
oorlogen ---
Een grote witte mildheid die eens
de Mens zal scheppen. En dán -
aan het begin van een nieuwe tijdrekening -
zal het zwarte braakland van het kwaad -
veranderd worden in akkers
die deinen in de wind.
Daarom
houdt het leven vol
op de planeet Aarde. Daarom
staan de grasklokjes elke zomer
even blauw in het gras. En
zijn de vogels even glanzend wanneer
ze hoog boven het graanland op de wind drijven
bij zonsondergang

vertaling: Saskia Horjus

HANS BØRLI,
geboren 1918, debuteerde in 1945.
De tegenstelling tussen het leven in de natuur en het maatschappelijk bewustzijn vormt een belangrijke thematiek in het werk van Børli. Angst, schuldgevoelens en verlangen naar menselijkheid keren veelvuldig terug.

Peter R. Holm
Twee gedichten

Waterlelies

De stenen aan de waterkant
liggen onbezorgd te luieren als dieren.
Maar blikken we omhoog, dan zien we
de bomen aan de andere zij in 'n zilvergrijze waas
vervagen. Een windvlaag laat het meer
het maanlicht verdelen
in wemelende strepen. Een rotte paal
kraakt zacht, de praam trekt
aan de ketting. Witte bloemengezichten
luisteren naar gesuis van stemmen
uit de diepte, terwijl de grote
ronde bladen samen glijden
boven alle onrust... Als sombere raad aan ons
dat wij niet verder moeten gaan...

Bij de waterput

Zij trekt de emmer omhoog
De onrust van 't water vervloeit
trilt helder wordt gladder
al gladder 't gezicht drijft weg,
haar arm een gestild gebaar,
alleen haar mond die 't één
of ander mompelt tegen de jongen
naast haar stem verdraait
wordt tot klanken die hangen,
als kromme takken in de lucht

Er is een muur een putrand
onder de rijzige wet van de middag
Er is een blik van oplichtend water
En naast de put sta ik,
gedachten reizen mijlenver weg
door de eindeloze gangen van het geheugen,
elke seconde strekt zich uit

over duizend jaar alle tijd verdicht zich
stroomt weg keert weer
mondt uit in steeds een nieuw ogenblik

Levens die komen en levens al geleefd,
oplichtend water dat glijdt en glijdt,
ogenblik na ogenblik dat rijpt
en in zichzelf binnendringt
zoals een vrucht gevuld wordt door vage zoetheid

Onze verloren eenheid de eenzaamheid
die opwelt in ons leven
samen met de vergeten bevreemding
[...]e zijn nooit is 't leven van ons
Wij zijn allen 't leven voor elkander

vertaling: Allie Berends

PETER R. HOLM,
geboren 1931, debuteerde in 1955.
Beïnvloed door Angelsaksische en Scandinavische modernisten ontwikkelde Holm zich eerst in symbolistische en later in een meer impressionistische richting.
Vertaalde o.m. Rilke, Rimbaud en Wallace Stevens.

Karin Sveen
Wat een woord!

Probeer je om te beginnen maar eens een meisje voor te stellen. Dat is zeker niet zo eenvoudig. Vooral niet als je volwassen bent en het je niet lukt je wat anders voor te stellen dan bijvoorbeeld strikken, paardestaarten, kniekousen, zomerjurken en poppen.

Het is ook niet zo gemakkelijk iets anders voor je te zien, aangezien er niet zoveel anders te zien is.

Maar neem nu maar van mij aan dat dit meisje een meisje is bij de gratie van haar strikken, paardestaart, kniekousen, zomerjurken en poppen.

De poppen zijn cadeaus van tante en oom. Tante koopt de poppen in de speelgoedzaak, maar tante schrijft altijd van tante en oom op de kaart wanneer ze de poppen aan het meisje geeft. Dan lijkt het op een of andere manier alsof oom ook heeft meegedaan aan het cadeau; alsof ze samen naar de speelgoedwinkel zijn gegaan en dat cadeau gevonden hebben dat het meisje het allerliefst wil hebben. Want als je een cadeautje geeft, probeer je je altijd voor te stellen wat de ontvanger het allerliefste wil hebben. Dat geloof ik tenminste. Maar hoe kom je daar achter, als het cadeau een verrassing moet zijn. Een cadeau is geen echt cadeau als je weet wat je zult krijgen. Ja, je kon moeder vragen. Want moeder kent haar eigen kinderen. En zij kan bepalen wat tante zal geven. Dan wordt tante blij. Want het is moeilijk om iets te verzinnen.

Dan vraagt tante geld aan oom en dan gaat ze de stad in om het cadeau te kopen. Nu is die zorg de wereld uit, zegt tante. De zomerjurken naait moeder. Meestal zoals zij ze wil hebben. Twee rechte zomen van boven naar beneden. En misschien een kraag. Of familieleden uit Amerika kunnen zomerjurken met de post mee sturen. Want met zomerjurken is het zo dat ze alle meisjes over de hele wereld passen, als je ze maar wat uitlegt of inneemt. Alle soorten kleuren en modellen passen bij een kind, als het kind niet al te vet en bleek of al te dun en lang is.

Naait moeder zelf, dan naait ze vaak gelijke jurken voor moeder en dochter. Het is leuk moeder en dochter in dezelfde kleren te zien. Dan zie je zo duidelijk hoe ze met elkaar verwant zijn. Moeder voelt zich als een jong meisje en het meisje voelt zich als een kleine moeder. Of zoiets. In ieder geval is het niet ongewoon dat vader ze beiden mijn meisjes noemt als ze gelijk gekleed zijn.

Voor de kniekousen, de paardestaart en de strikken zorgt moeder. Vader zorgt voor het geld en moeder zorgt voor de inkoop van haarspelden om in het haar te doen, kousen om de benen mee te verbergen en strikken om glans aan het lichte meisjeshaar te geven. Voor dit alles zorgen vader en moeder. Er zijn veel zorgen hier in deze wereld.

Wanneer moeder haar meisje mooi maakt, liefst op een mooie zomermorgen in de badkamer - of, voor mijn part, op een vreselijke zomermorgen. We kennen de situatie allemaal, die beschrijf ik daarom niet nader - en wanneer het meisje onrustig wordt en lastig om aan te kleden en huilt omdat moeder aan het haar trekt en de spelden zo strak zitten enzovoort, dan zegt moeder tegen haar wie mooi wil zijn. Meer zegt ze niet, want de dochter maakt de zin voor haar af. Die kent ze. Die heeft ze geleerd.

Maar wie lijdt er? Moeder lijdt ook veel. Ze zweet en krijgt een rood hoofd. En vader lijdt vanwege al dat gejammer op een anders zo vredige morgen, wanneer hij behoefte heeft wat langer te slapen dan anders.

Op die manier kan men zeggen dat moeder, vader en dochter lijden. Vader omdat hij knorrig wakker wordt en moeder omdat ze het meisje een moet kleden en knorrig

wordt en het meisje omdat ze zichzelf niet mag aankleden. Maar al na een half uur wordt alles weer stil en gezellig en midden in de kamer staat het meisje dat ik je vraag je voor de geest te halen. Kijk eens hoe de kruin schittert onder de scherpe scheiding en hoe het strakke haar de huid van de slaap optrekt.

Misschien ben je zelf eens zo'n meisje geweest. Dan zie je dit zeker beter. Want dan kun je jezelf voor je zien, of in je, zoals je jezelf herinnert. Maar laat je vooral niet voor de gek houden door dat, wat jij voor je geheugen houdt. Waarschijnlijk is dat alles iets wat je van je moeder gehoord hebt. Want alle moeders houden ervan te vertellen hoe hun dochters waren toen ze klein waren, en alle dochters houden ervan de moeders te vragen hoe ze eigenlijk als kind waren. Wanneer de dochters volwassen zijn geworden en de moeders oud, dan is het gebruikelijk erover te praten hoe ze vroeger waren, terwijl ze koffiedrinken en elkaar niet in de haren vliegen. Je krijgt namelijk een heel andere kijk op alles als je volwassen bent geworden. Ondanks alles zijn het de goede momenten die je je herinnert, een onverwachte omhelzing, de matte stilte na een hele dag geschreeuw.

Mensen die zich slechte momenten herinneren, zijn vaak kwaadaardige mensen of gekke mensen die zenuwtabletten moeten slikken of drinken of in de isolatiecel van een kliniek moeten liggen.

Ja! Je ziet haar nu voor je?

Zomerjurken, kniekousen, haarspelden, poppen enzovoort? Helemaal duidelijk? Precies als op een foto? Precies als een foto van jou en mij toen we kleine meisjes waren en er precies eender uitzagen?

Misschien tillen we de rok een beetje op, maken we een buiging en lachen we naar de fotograaf - als het beeld dat je voor je ziet een foto is?

Ja???

Dan zeg ik: vlieg op met de hele fotografie! En vlieg op met je fotografisch oog! Dat beeld dat je voor je ziet, is een beeld, en het oog waarmee je kijkt, is geheel en al jouw oog, zelfs als je misschien tot die mensen hoort die jou niet herkennen voordat je de kousen, spelden en alle onder- en bovenkleren en andere uitwendige dingen aan hebt en voordat je de rok een beetje optilt en glimlacht om je eigen glimlach wanneer je gefotografeerd wordt.

Zo. Nu is de eerste zin geschreven. Er was eens een meisje. Er was eens een meisje. Eerst was ze in haar moeder en toen kwam ze in de wereld en in zichzelf. De wereld was veilig. Als grote, rustige handen, zachte, warme dekbedden en prettige stemmen. Eerst baarde moeder haar en toen baarde zij zichzelf. Uit haar eigen lichaam de wereld in. Van binnen naar buiten door een blanke, roze, rode en opengescheurde spleet. Haar te baren was niet erger dan andere kinderen die in een stuitligging ter wereld komen.

Melk en taal erin. Poep en woorden eruit. Alles kreeg ze binnen met theelepeltjes, ze propten haar vol. Ze at en at en slikte maar door. Een boom is een boom, een put een put en een ei een ei.

Alles verdween in haar en kwam er weer uit. Door het oor erin en door de mond eruit. Het ging zo snel dat ze op het laatst vond dat alles direct door de mond naar binnen kwam. Dat was ook veel lekkerder. De lippen en de woorden kleefden aan elkaar als mond tegen mond en kus op kus. Op 't laatst zag ze niets anders dan monden en lippen. Alles praatte tegen haar. Ze werd zo vol met woorden dat ze zich moest haasten ze terug te sturen voordat ze zo vol werd dat ze barstte.

Zodra ze een zon zag, zei ze zon, zodra ze een man zag, zei ze man en zodra ze een poes zag, zei ze poes.

Maar toch voelde ze zich barstensvol door alle woorden. Ze groeiden in haar maag net als een sinaasappelpit die begon te ontkiemen en maar groeide tot de takken en bladeren uit haar mond lekten. Jeetje, zoals ze zich voelde! De ouders vonden dat ze een superkind was!

Ze gaven zich gewonnen zeiden ze. En sloegen op hun dijen en streken langs hun wangen, zo blij waren ze. Het was heel avontuurlijk een leeg kind te vullen. Ze voederden haar met van alles en nog wat, schraapten alle woorden bij elkaar waar

ze maar op konden komen, die ze verzameld hadden van hun geboorte af. Uit de hele geschiedenis plukten ze woorden en propten die in haar. En zij, zij was niet kieskeurig, dus was zij het die zich gewonnen gaf.

Foro: Phil Muysson.

Dan was het erger met het eten waarmee ze haar volpropten. Ze gaven haar grauw vlees en gele sinaasappelmarmelade en ze gaf ter plekke over. Maar alles werd in haar geperst met de beste bedoelingen. Dat begreep ze in wezen ook wel. Daarom vond ze een oplossing door naar de wc te gaan en daar over te geven zonder dat iemand het zag en nog steeds geloofden ze dat ze blij, dankbaar en propvol was van al die goede dingen. Dat niet alleen, ze probeerde ook heel wat woorden eruit te poepen en ze perste en zwoegde, maar het hielp niet hoeveel ze ook stonk en poepte. Een paar woorden zaten in haar vast. Op een dag zou ze nog verder de wereld in dan ze al was. Ze ging uit. Met haar ouders. Ze kon op haar eigen benen lopen. En ze kon praten met de woorden met haar ouders. Ze was barstensvol van ze.

Zo gingen haar ouders met haar op weg. Ze rende als een kleine hond naast hen, rende maar en de ouders liepen maar. Ze roken zo lekker en praatten zo blij en snoezig en noemden haar Suikermeisje, Kandijklontje en Snoeptrommeltje. Ja, ze vlamden op als rozerode fakkels in het bos. En het werd net zo gezellig buiten te zijn in het donker als binnen wanneer de avond buiten rond het huis was.

Bos is bos, bomen zijn bomen en duisternis is duisternis en geen licht. Dit wist ze en dit zei ze tegen zichzelf. Maar voor de rest hield ze haar mond potdicht todat ze er waren en weer weg gingen. Ze merkte niet één keer hoe strak de strikken zaten en hoe kort haar benen waren.

En ze was zo mooi en leek op Roodkapje. En zo klein en maar een el lang en helemaal nieuw voor iedereen. Het was erg vol, dus het kwam goed uit dat ze klein was. Anders was er geen plaats voor haar geweest, vermoedelijk. Alle stoelen waren bezet en op de vloer lag een hond, deze hond at chocolade en rood, rauw vlees en smakte.

Boven aan het plafond brandde de kroonluchter. Aan de muren brandden de lampjes en op de salontafel trilden de kaarsen. Boven in de stoelen zaten alle groten en moeder en vader. De lucht was dik van rook en taal die in lange trage strepen onder de lampekappen doordreven en een fijne deken over haar legden. Elke keer wanneer ze iets probeerde te zeggen, leek het alsof ze probeerde te praten met een wollen muts over haar gezicht of een sjaal over de mond of alsof iemand z'n hand voor haar mond hield.

De groten begonnen te slurpen uit de dampend warme koffiekoppen, te smakken op de koekjes en aan hun vingers te likken. Zelf kreeg ze rode priklimonade om

zich mee te vullen. Zij die een zak met woorden in zich had, de hele wind in een zak. Een zak vol met wind die ze in hoorbare hoeveelheden liet ontsnappen door het rietje in de limonadefles, zodat het zuurstof barstte tot een zurig schuim aan de oppervlakte, zodat ze door haar neus moest boeren en de grijze wolfshond begon te grommen, ging staan en naar haar toe sloop en z'n rode bek in een geluidloze blaf opende.

Ze werd bang. Zocht snel naar een woord. Haar hart sprong over haar lippen haar lijf uit en viel op de grond. De hond was daar met z'n tanden en slokte haar hart naar binnen en toen schreeuwde ze: GODVER!

Dat woord had ze van thuis.

Ik zal de hond pakken, zei één van de groten.

En ik zal het meisje nemen, zei één van de ouders.

Plotseling was er maar één woord in de kamer en maar één persoon in de wereld. De groten staken hun gezichten over de armleuningen en keken naar haar. Vanaf de vloer gezien leken hun ogen een hemel met donkere sterren. De hond met de hoge staart werd naar buiten geleid de binnenplaats op en het meisje met het hoge woord werd op schoot getild. Ze was net zo stijf als haar praatpop, maar één van die groten brak haar benen en armen op z'n plaats in een soort zithouding en moeder strekte haar mond naar haar gezicht uit en zei FOEOEOEOEOEI zonder één woord of geluid. Er stak een speer naar buiten tussen moeders lippen en deze speer prikte natuurlijk, zodat ze begon te bloeden, maar niemand die het merkte. Een grote hand stopte een stuk chocolade in haar kleine mond terwijl ze naar de dichtstbijzijnde gebakschaal staarde zodat ze niet in staat was iets anders dan slagroom en jam te zien en het haar niet lukte iets anders dan het weerklinken van haar luide roep te horen. Zelfs de strikken waren losgegaan.

vertaling: Neeltje Wiersma

KARIN SVEEN,
geboren 1948, debuteerde in 1975.
Gedichten, verhalen en romans. Paart oorspronkelijkheid aan doelgericht formeel vakmanschap. Veel aandacht voor de vrouw, maar niet direct een strijdbare feministe.

Tor Åge Bringsvaerd
Jørgen Moesweg nr. 13

Er was eens een huis dat Jørgen Moesweg nr. 13 heette.

Jørgen Moesweg nr. 13 had hoge ramen, twee balkons, en een koperen weerhaan.

In de tuin stonden appelbomen, perebomen, pruimebomen, aalbessestruiken, kruisbessestruiken, frambozestruiken, maar er stond geen rabarber.

De mensen die in Jørgen Moesweg nr. 13 woonden, hielden veel van hun huis.

Daarom zorgden ze ervoor, dat het huis altijd goed in de verf zat...

...dat het dak altijd dicht was...

...en dat het nooit schimmelig en vochtig werd in de kelder. (Een droge kelder is net zo belangrijk als droge kousen.) ‘Hier willen we ons hele leven wonen,’ zeiden de mensen in Jørgen Moesweg nr. 13. En als ze van huis waren geweest of van vakantie terugkwamen, zeiden ze altijd: ‘O, wat is het heerlijk om weer thuis te zijn!’ Dan knikte Jørgen Moesweg nr. 13 met zijn dak en mompelde vergenoegd tegen zichzelf: ‘Ik ben ook blij dat jullie weer thuis zijn.’ Er is namelijk geen huis dat het prettig vindt om leeg te staan.

Lege huizen zijn eenzaam. Daarom zien ze er ook zo droevig uit.

Lege huizen kunnen ook vaak niet slapen. De hele nacht zijn ze bang voor brandstichters en inbrekers.

Huizen voelen zich het prettigst als ze vol met mensen zijn. Als je het huis waarin je woont een plezier wilt doen, moet je af en toe een feestje geven.

Jørgen Moesweg nr. 13 had twee goede vrienden. De ene heette Jørgen Moesweg nr. 11 en de andere heette Jørgen Moesweg nr. 15.

De drie vrienden praatten vaak samen over vroeger, want ze kenden elkaar al lang, en waren in hetzelfde bos geboren.

Op een morgen gebeurde er iets vreselijks. Toen Jørgen Moesweg nr. 13 de ramen opende, zag hij iets, dat hem zijn dakpannen bijna tot aan de nok deden rijzen...

Tal van machines hadden het tuinhek verwoest...

Nu stormden ze af op de appelbomen, de perebomen, de pruimebomen, de aalbessestruiken, de kruisbessestruiken en de frambozestruiken!

‘Zijn jullie nou helemaal gek geworden?’ riep Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Wat doen jullie met mijn mooie tuin?’

‘We gaan hier asfalt leggen,’ zei een kleine gele machine en slikte een heel bed met tulpen naar binnen.

‘Dat is besioten,’ zei een grote, ernstige bulldozer. ‘Er is besloten, dat hier een parkeerplaats gebouwd zal worden.’

‘Een parkeerplaats!’ riep Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Dat zullen de mensen die in mij wonen nooit goed vinden!’

‘Is het besloten, dan is het besloten,’ zei de grote bulldozer. ‘Help!’ zei plotseling een stem. Dat Jørgen Moesweg nr. 11. ‘Help, ze kleden me uit, mijn muren!’

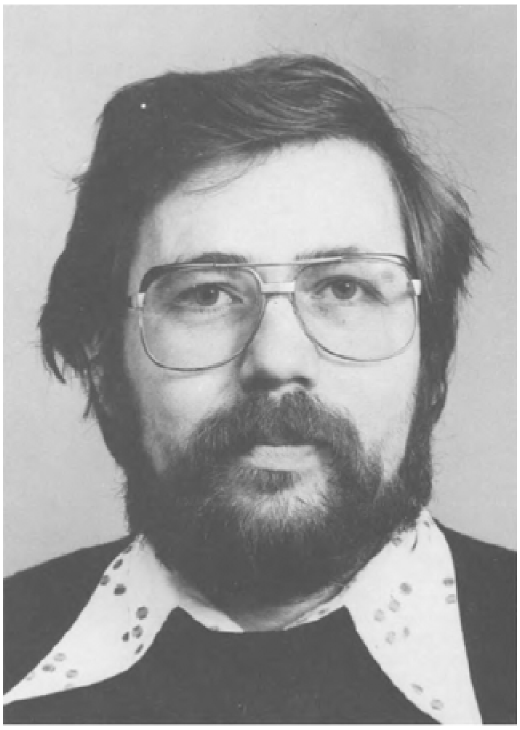
Jørgen Moesweg nr. 13 draaide zich snel om. Iemand was bezig Jørgen Moesweg nr. 11 af te breken. Ze braken de uren in stukken. ‘Kijk niet zo naar me,’ riep Jørgen Moesweg nr. 11. ‘Ik ben immers bijna naakt! O, dit is het beschamendste dat ik ooit heb meegemaakt!’ Hij bloosde over zijn hele geraamte. ‘We gaan hier een bank bouwen,’ zeiden de graafmachines. ‘Een kolossale bank met tien verdiepingen.’

Jørgen Moesweg nr. 11 huilde en jammerde. Maar niets hielp. Al gauw was hij alleen nog maar een stapel oude planken. De planken werden op vrachtauto's gelegd en afgevoerd.

Jørgen Moesweg nr. 13 bleef achter met tranen in zijn ramen. ‘Wat een triest lot,’ dacht hij.

‘Ach ja,’ zei een stem aan zijn rechterkant. ‘Maar we worden immers allemaal een keer afgebroken.’ Jørgen Moesweg nr. 15 rookte peinzend zijn pijp en zond ping-pong-balletjes van rook naar de blauwe hemel.

‘Ja zeker worden we een keer afgebroken,’ zei Jørgen Moesweg nr. 13, maar nr. 11 was in zijn beste jaren. Geen dag ouder dan vijftig! Hij was mooi en had geen kieren, hij hield de warmte goed binnen en was vrij van wandluizen. Er was geen verrotte plank in hem te vinden. Hij had zeker verdiend om nog vele, vele jaren te mogen staan!



Tor Åge Bringsvaerd. Foto: Bjørn Roggenbihl.

‘Ach ja,’ zei nr. 15. ‘Het is niet gemakkelijk om een huis te zijn.’ Die nacht droomde Jørgen Moesweg nr. 13, dat hij een boom in het bos was. Vogels bouwden nestjes in hem en een groot wit paard wreef het hoofd tegen zijn stam.

Hij werd de volgende morgen vroeg wakker. Om hem heen werd gehamerd en gebeukt, maar de gordijnen waren dicht, dus hij kon niets zien. Het klonk alsof het lawaai van nr. 15 kwam. Jørgen Moesweg nr. 13 hoorde dit aan en kreeg er pijn van in zijn zolder.

Eindelijk kon hij zijn ramen openen en een blik naar buiten werpen.

Jørgen Moesweg nr. 13 werd zo verrast, dat hij gewoon met wijd open deur stond te kijken. Nu was nr. 15 ook afgebroken! Er zou een supermarkt op die plaats gebouwd worden!

Jørgen Moesweg nr. 13 werd zo boos, dat hij bijna van zijn fundament viel. ‘Jullie hebben mijn twee beste vrienden afgebroken,’ riep hij naar de machines. ‘Twee van de gezelligste huizen die ik ooit gekend heb.’

Maar de machines moesten alleen maar om hem lachen. ‘Over een tijdje komen we jou ook afbreken,’ zeiden ze.

‘Daar geven mijn mensen jullie nooit toestemming voor,’ zei Jørgen Moesweg nr. 13.

Maar toen moesten de machines nog harder lachen.

Nu volgde er een trieste tijd voor Jørgen Moesweg nr. 13. De bank en de supermarkt groeiden aan weerskanten van hem, zodat hij zich steeds beklemder voelde.

Foto: Phil Muysson.

De tuin was weg. Daar waar eerst appelbomen, perebomen, pruimebomen, aalbessestruiken, kruisbessestruiken en frambozestruiken gestaan hadden, maar waar geen rabarber geweest was, stonde nu auto's. Dicht op elkaar.

Af en toe werd Jørgen Moesweg nr. 13 zo boos op de auto's, dat hij ze bekogelde met dakpannen.

En dag en nacht dacht hij aan wat de machines hadden gezegd - ‘over een tijdje komen we jou ook afbreken.’ Hij wist dat het waar was. Hij wist dat de mensen die in hem woonden door de knieën waren gegaan.

Op een dag hoorde hij dat ze het over verhuizen hadden.

Jørgen Moesweg nr. 13 werd vreselijk boos. ‘Wat heb ik dan toch verkeerd gedaan?’ ‘Ben ik geen goed huis voor jullie geweest?’ En om zich te wreken maakte hij al zijn vloeren glad, en de trappen maakte hij zo steil, dat men ze bijna niet op of af kon lopen.

Dit alles speelde zich in de lente af. Dat is de tijd dat de trekvogels thuiskomen van de lange wintervakantie in het zuiden. En op een dag kreeg Jørgen Moesweg nr. 13 bezoek van een klein vogeltje dat Høbert heette.

‘Goedendag, buenos dias, buon giorno, guten Tag,’ zei Høbert (hij was er nog niet helemaal aan gewend om weer Nederlands te spreken). ‘Heb je er iets op tegen dat ik een poosje bij je kom wonen? Ik ben erg schoon, en ik beloof dat ik niet na elf uur 's avonds zal zingen.’

‘Nee, hoor, gezelschap is alleen maar fijn,’ zei Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Om de waarheid te zeggen ben ik de laatste tijd wat triest en neerslachtig.’ En toen vertelde hij Høbert wat er gebeurd was.

Høbert bouwde een nestje onder de nok van het dak.

Iedere dag vloog hij naar buiten om de machines te bespioneren. En 's avonds vertelde hij Jørgen Moesweg nr. 13 alles wat hij gehoord had.

Dat was niet bepaald verheugend nieuws.

De bovenste verdiepingen in de bank zouden flats worden. Zodra het gebouw klaar was, zouden de mensen die in Jørgen Moesweg nr. 13 woonden daar in trekken. En daarna zou Jørgen Moesweg nr. 13 met de grond gelijk gemaakt worden - en parkeerplaats worden.

‘Wat moeten we doen, Høbert?’ zei Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Hoe zal het met ons gaan?’ Hij voelde zich omringd door auto's. Hongerige auto's die stonden te knarsetanden en hem op wilden eten. 's Avonds stonden ze hem aan te staren met boze, gele ogen.

‘Ik wil niet afgebroken worden!’ zei Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Ik wil geen parkeerplaats worden!’

's Nachts droomde hij dezelfde droom, steeds maar weer opnieuw. Hij droomde dat hij een boom in het bos was, dat vogels nestjes in hem bouwden, en dat een groot wit paard het hoofd tegen zijn stam wreef. Iedere nacht werd de droom duidelijker. Hij zag alles net zo scherp als op een foto.

Huizen kunnen niet praten voor ze helemaal afgebouwd zijn. Op een morgen konden zowel de bank als de supermarkt praten...

‘Hij is een schande voor de hele wijk,’ zei de bank. ‘Een simpel klein houten huis!’ Zijn stem klonk als het ritselen van vele bankbiljetten.

‘Heb je gemerkt dat hij stinkt?’ zei de supermarkt. ‘Ik zal blij zijn als hij afgebroken is!’

Jørgen Moesweg nr. 13 begreep dat ze het over hem hadden, maar hij deed net of hij niets merkte.

‘Een huis hoort een bepaalde hoogte te hebben,’ zei de bank. ‘Zelf ben ik tien verdiepingen hoog.’

‘Of een bepaalde breedte,’ zei de supermarkt. ‘Persoonlijk ben ik net zo groot als een station.’

‘Hij is een schande voor de hele wijk,’ zeiden ze allebei. ‘Moderne huizen moeten van glas en staal en beton zijn. Niet van hout.’ Jørgen Moesweg nr. 13 was zo boos, dat zijn muren ervan schudden. Maar hij hield zijn deur stevig dicht. Hij wilde niet met hen praten.

‘Moet je hem nou zien,’ zei de bank. ‘Zijn muren zijn niet eens recht. Er steken twee dingetjes uit aan weerszijden van hem. Balkons noemt hij ze. En zijn dak is schuin. Alles is verkeerd aan hem. Absoluut alles. Weet hij niet dat een fatsoenlijk huis vierkant moet zijn, met loodrechte hoeken en een plat dak, net als een dobbelsteen?’

‘Kaarsrecht. Zonder tierelantijntjes!’ zei de supermarkt. ‘Kijk maar naar ons!’

Toen kon Høbert zijn mond niet langer houden. ‘Jullie zijn zo dom als kraaien, allebei,’ riep hij, en hij klapperde boos met zijn vleugels. ‘Jørgen Moesweg nr. 13 is beter dan jullie en alle vierkante huizen samen!’

‘O ja?’ zei de bank stuurs. ‘En hoe dan, als ik vragen mag?’ ‘Hij is lief!’ zei Høbert. ‘Hij geeft om anderen.’

Maar toen lachte de bank zich een kriek. ‘Lief!’ riep hij. ‘Lief? Het heeft niets te maken met of je lief bent of niet! Het enige dat telt is geld. Geld is macht. Ik zit stampvol geld. Daarom heb ik het voor het zeggen. Daarom kan ik doen wat ik wil.’

Dezelfde middag verzamelden de mensen in Jørgen Moesweg nr. 13 alles wat ze hadden en verhuisden naar één van de flats in het nieuwe bankgebouw.

‘Nu wordt het menens,’ zei Høbert. ‘Morgen komen de machines. Wat denk je te doen?’

‘Ik weet het nog niet,’ zei Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Maar ik weiger me te laten afbreken. Ik weiger botweg!’

Het werd avond, en het werd donker.

Jørgen Moesweg nr. 13 keek omhoog naar de verlichte ramen boven in het bankgebouw. ‘Het is gek er aan te denken dat ze hier niet meer wonen,’ zei hij. ‘Ik hield echt van ze. Hoewel ze het niet verdiend hebben.’

Lang, lang stond hij naar boven te staren naar de ramen op de tiende verdieping. Totdat de lichten werden uitgedaan.

‘Denk je niet dat mijn mensen mij een klein beetje missen, Høbert?’ zei Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Een ietsepietsie maar?’ Maar Høbert antwoorde niet. Hij zat te slapen met zijn vleugels dicht tegen zich aan.

En na een poosje sliep Jørgen Moesweg nr. 13 ook. Hij droomde dat hij een boom in het bos was. En het grote witte paard zei: ‘Wees niet verdrietig, Jørgen Moesweg nr. 13. Ik houd immers van je.’

De volgende morgen vroeg kwamen de machines. Ze zagen er bozer en gevaarlijker uit dan ooit.

‘Weg met jou, jij oud krot!’ riepen ze naar Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Hier wordt een parkeerplaats gemaakt!’

‘Geen sprake van,’ zei Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Ik ga hier niet weg!’

Toen lachten de machines schamper. ‘Dan ben je niet de enige,’ zeiden ze.

De machines koersten recht op Jørgen Moesweg nr. 13 af. Maar Jørgen Moesweg nr. 13 draaide al zijn spijkers naar buiten, zodat hij haast op een egel leek. ‘Ja, kom maar op!’ riep hij. Toen bleven de machines stilstaan, want zo'n huis hadden ze nog nooit gezien.

‘Nu dacht je dat je slim was,’ zeiden de machines. ‘Maar we krijgen het toch wel voor elkaar om je af te breken.’ Eén van hen stak een fakkel aan, en reed helemaal tot aan de trap. ‘Nu steek ik je in brand,’ zei hij.

Voordat Jørgen Moesweg nr. 13 zijn deur dicht kon doen, had de machine de fakkel al helemaal in de woonkamer gegooid. ‘Brand, brand!’ riep Høbert. ‘Je staat in brand!’

‘Nu ben je er geweest,’ lachten alle machines. ‘Weldra ben je alleen nog maar een hoopje as!’

Het deed zo'n pijn in zijn woonkamer, dat hij begon te huilen, maar Jørgen Moesweg nr. 13 beet zijn tanden op elkaar.

‘Ik moét hier goed van af komen,’ zei hij tegen zichzelf. ‘Ik moét er iets op vinden!’

‘We staan in brand van binnen!’ riep Høbert. ‘Bel de brandweer!’ Toen kreeg Jørgen Moesweg nr. 13 een idee. Hij draaide al zijn kranen open, zowel die in de keuken als die in de badkamer, die in de kelderen die op zolder, en liet het water stromen.

Het water steeg en steeg.

Al gauw was de brand geblust. Maar Jørgen Moesweg nr. 13 liet het water tot aan het dak stijgen voordat hij de kranen weer dicht draaide.

Plotseling zette hij alle deuren en ramen wijd open. Het water plensde naar buiten!

De machines werden weggespoeld door een grote golf.

Er kwam zoveel water in de straat, dat de mensen boten moesten gebruiken om zich te verplaatsen. En sommigen zetten zeilen op hun auto's.

De grote bank kreeg water in zijn kelder en werd verkouden. De hele dag stond hij te niezen en te hoesten. ‘Jij dwaas houden huis,’ zei hij. (Zijn schoorsteenpijp zat zo dicht dat hij D zei in plaats van T.)

‘Denk je dat we de machines nu kwijt zijn?’ vroeg Høbert. ‘O, nee, die komen wel weer terug zo gauw als het water weg is,’ zei Jørgen Moesweg nr. 13. ‘En dan is het ernst. Want nu zijn ze echt boos!’

De volgende morgen was het water weg.

Toen Jørgen Moesweg nr. 13 zijn ramen opende, moest hij zich in zijn dakgoot knijpen om er zeker van te zijn dat hij niet droomde. Hij had niet gedacht dat er zóveel machines op de wereld waren! Overal waren machines. Voor en achter hem en naast hem. Hij was omsingeld. Er waren kleine en grote machines. Hijskranen en bulldozers. Norse machines met grote monden die snel op en neer bewogen als scharen. En lange platte machines, met grote krokodille-muilen vol blinkende tanden. Ze hadden ook kanonnen bij zich.

‘Ik ben verloren,’ fluisterde Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Deze keer zijn er te veel voor mij. Wat moet ik doen Høbert?’

Maar Høbert was er niet meer.

Hij was weggevlogen.

‘En ik maar denken dat Høbert een vriend was,’ dat Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Maar niemand vindt me aardig. Ik ben een klein huis dat helemaal alleen is op de wereld, en nu komen de machines me grijpen.’

De machines kwamen dichter en dichter bij.

‘Het heeft geen zin meer om nog langer te vechten,’ dacht Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Alle hoop is vervlogen.’

Maar dat was niet zo!

Want plotseling was er een geweldig geruis te horen, en de hemel was haast zwart. Toen Jørgen Moesweg nr. 13 opkeek, zag hij een wolk van vogels. En voorde wolk uit, vloog Høbert! Hij had hem toch niet in de steek gelaten. Hij had alleen maar al zijn vrienden opgehaald!

‘Houd vol, Jørgen Moesweg nr. 13,’ riep Høbert. ‘De hulp is nabij!’

Jørgen Moesweg nr. 13 werd zó blij, dat hij zijn dakgoot om Høbert heen sloeg en hem stevig omhelsde.

‘Dom huis,’ zei Høbert. ‘Je dacht toch zeker niet dat ik...’ ‘Jawel,’ zei Jørgen Moesweg nr. 13, ‘dat was precies wat ik dacht. Maar nu weet ik dat je een echte vriend bent.’

De vogels vlogen Jørgen Moesweg nr. 13 binnen.

Alle kamers waren vol met vogels.

‘Houd vast!’ riep Høbert. ‘Nu tillen we hem allemaal op. Allemaal tegelijk. NU!’

En toen gebeurde er iets wonderlijks...

De vogels tilden Jørgen Moesweg nr. 13 in de lucht en vlogen met hem weg!

Alle machines bleven met wijd open mond staan van verwondering.

‘Ik vlieg!’ riep Jørgen Moesweg nr. 13. ‘Ik vlieg!’

Ze vlogen hoog over snelwegen en rokende fabriekspijpen... ...hoog over voetbalvelden en melkwinkels...

...hoog over boerderijen en witte berken...

hoog over berg en dal.

De hele dag vlogen ze.

De zon ging onder, maar de maan en de sterren verlichtten de weg voor hen.

‘Waar gaan we heen?’ vroeg Jørgen Moesweg nr. 13.

‘Wacht maar af,’ zei Høbert. ‘Morgen zijn we er.’

Jørgen Moesweg nr. 13 voelde zich nogal moe. En de vogels zongen voor hem tot hij in slaap viel.

Toen hij wakker werd, stond hij op een groene vlakte in het bos.

De vogels bouwden nestjes in hem. Ze woonden overal. In de keuken, in de woonkamer, in de slaapkamer en in de badkamer. De zolder was gevuld met het getjilp van vogels, en hij hoorde het lichte geklapwiek van vleugetjes in de kelder.

'Dit is de droom,' dacht Jørgen Moesweg nr. 13. Hier heb ik steeds over gedroomd.'

Hij hoorde geritsel in de struiken, en hij wist dat dat het grote witte paard was dat eraan kwam om het hoofd tegen zijn muren te wrijven.

Hij glimlachte.

Nu was hij niet meer eenzaam.

Nu was hij niet meer Jørgen Moesweg nr. 13.

Nu was hij alleen maar... Het Gelukkige Huis.

vertaling: Maria Hofman

TOR ÅGE BRINGSVAERD,
geboren 1939, debuteerde in 1968.
Veelzijdig literaire werkzaamheid, o.m. kinderliteratuur. Introduceerde met zijn collega Jon Bing de science fictionliteratuur als een serieus genre in de Noorse literatuur.

Rolf Jacobsen
Drie gedichten

Martha en Maria

Wat voor zin heeft het
de wolken zweven toch vanzelf
de winden lopen op zee met voeten van stof.
Altijd hetzelfde, de aarde
verduistert, maar niet veel, ze
zouden meer moeten eten maar hoe
andere gedachten denken,
met elke zenuw
eenheid - verandering
voelen,

hier en nu
op deze aarde van voorgevoelens
kortstondige bevredigingen en dood
leven wij tussen kanongebulder elke
dag slaat men onze tanden uit elke dag
wordt de wereld verheven in nieuwe ogen, een nieuwe zomer-
hel, een dorst en misschien een klein
microscopisch klein he-
melhemeltje.

Het beeld verandert, degenen die
nu jong zijn kennen de telefoonboeken niet
of de dikte van een biefstuk. Wolkenpaleizen
van beton en
golfplaat vullen de dalen. God
is naar een andere ster gegaan
--- geen tijd

Maar dag en nacht bestaan nog steeds
trouw
als leven en dood. Dag en nacht
kan geen veranderen. Martha en Maria
zitten bij de angstige, zorgen
voor zijn huis en houden kalm zijn hand vast.

Rolf Jacobsen, 1980. Foto: Bjørn Roggenbihl.

Het zwanegedicht

Zwanen
knipsels van papier. Zwanen
weerspiegeling van wolken.
Zwanen nog steeds.
Zwanen bos met witte stammen.
Zwanen scheepsboegen. Zwanen
onder bomen van zwaarmoedigheid.
Zwanen
uit een droom
om je binnen te halen. Zwanen
rooksignalen uit ver
geten tijden.
Zwanen
vanwaar je nooit gekomen bent.
Zwanen inhoudsloze woorden uit door-
gesneden kelen. Zwanen
nevel in de ochtend
voor de komende zon.

Langzaam...

Beelden van mateloze landen,
zandverstuivingen, bronzen hemelen
zullen aan het eind der tijden staan, de wind
licht 't zandkorreltje en legt 't op een steen,
de regen spoelt 't weg.

Zo is 't gezicht van de aarde tussen de sterrebeelden
bedekt met vergetelheid - langzaam
als de stenen is Gods bemoeienis met ons,
een dag zal komen als een roos - een dag als een vuur.
Alles heeft zijn tijd.
Over duizend jaar
is de slak de boom genaderd.

Ik zie een oude regen gebogen over het land van de avond gaan
en met dunne handen naar vergeten dingen zoeken,
wat niemand meer opmerkt - de stilte tussen de stengels,
flarden van woorden, fragmenten van verlorenheid, gedachten
gedacht door haast niemand, de zwijgende
wegen van gras en slaap die verder voeren
van tijd naar tijd.

Waar vinden we nu
wat 't verstrooide samen kan voegen.
Het spoor in de sterren, kompasnaaldwegen
of de lijnen in elke meisjeshand
die lijken op de wind door de rozen.
Want het is laat

spoedig voert de stroom mijn beelden weg,
hellingen, huizenspiegelingen, een geliefd gezicht
voert hij weg naar zee. Alles moet weg
zonder een woord en de aardbol buigt
rustig zijn schouder naar nacht en dag.
Ergens blaast de wind al de morgen de bossen in,
ergens gaat de omtrek van een bergwand onmerkbaar over in de nacht.

vertaling: Allie Berends

ROLF JACOBSEN,
geb. 1907, debuteerde in 1933.
De enige Noorse modernist in de jaren dertig. Sterke aandacht voor concrete dingen in het dagelijkse leven. In zijn beginperiode toont zijn poëzie het contrast tussen natuur en techniek, platteland en stad. Later krijgen angst voor technologisering en maatschappijkritiek de overhand en wordt het symboolgebruik veel sterker.

Vigdis Stokkelien
De vrouw op de heide

Elsa had een brief naar de VVV van het badplaatsje geschreven waarin ze een huisje op een ‘stil en eenzaam plekje’ te huur vroeg.

Het huisje lag bij een turfafgraving, zo'n twintig kilometer van het stadje en met het strand er vlak naast. Een eindje verderop stond een groepje huisjes. Toen Elsa aankwam, stonden daar verschillende auto's bij. Er werkte een man op een dak, kinderen speelden en lachten.

Tegen de avond werd het doodstil en het drong tot Elsa door dat alleen zij op de heide woonde. De andere huisjes waren nog niet klaar.

Ze voelde een rilling van onbehagen, meende dat er buiten iets rondkroop, aan de deurknop draaide. De wind huilde. Groene en rode lichtjes kropen over de zee, fonkelden zo nu en dan als sterren door het raam. Het duurde lang voor ze doorhad dat het de lichten waren van een schip op weg naar de haven. Toen Elsa in bed was gekropen, bewoog er weer iets bij het zomerhuisje. Ergens ver weg gilde een vrouw. Ze kon de rest van de nacht niet slapen.

De volgende dag reed ze naar de VVV om een ander huisje te vragen, maar toen ze bij de balie stond, leek het opeens zo onzinnig. Ze moest lachen. Stel je voor - je als een klein meidje bang laten maken door ongewone geluiden.

In plaats van te klagen vroeg ze om een folder met toeristische attracties.

De omgeving zag er niet meer zo verlaten uit toen ze terugkwam. Boven de duinen stond een regenboog en de zwakgroene kleur van de hemel in het oosten voorspelde mooi weer. Er waren arbeiders bij een paar van de andere huisjes. Maar toen Elsa naar het veenmoeras keek, huiverde ze. Die plaats wasemde naargeestigheid uit.

's Nachts verhuisde ze naar de woonkamer. Die was gezellig, met een open haard. Ze legde een flink vuur aan en keek toen vanaf de sofa hoe de vlammetjes rond het hout speelden. Het vuur wierp schaduwen op de muren - de gordijnen.

Toen bewoog er buiten iets. Er kwam iemand aanlopen uit het veen. Er klonk een soppend geluid van schoenen in het moeras. Elke stap was helemaal tot in de woonkamerte horen. Elsa kneep zo hard in de rand van de sofa, dat het pijn deed aan haar handen. Haar hart bonsde van angst. Plotseling werd ze kwaad. Zesloop naar de deur en rukte die open. Er was buiten niemand, maar de voetstappen schenen ergens in het moeras weg te sterven.

Binnen was het nog steeds warm en gezellig, maar toch was ze bang.

Het huisje lag al te eenzaam. Ze had gedacht dat het daar gemakkelijker zou zijn om te werken. Dat ze het werk in een paar weken af kon krijgen als er niets was dat haar stoorde. Het boek en de stapel blanco papier lagen op tafel. Ze was nog niet aan de vertaling begonnen.

Elsa moest ingedommeld zijn, want toen ze wakker werd, hoorde ze weer die verre gil. Het klonk vreemd, als een vogelkreet, en het kwam van de turfafgraving.

Het was tegen zonsopgang. De heide had een zwakke rossige gloed. De wind voerde de geur van turf, jeneverbes en helmgras met zich mee en heel vaagjes de geur van zeewier. De branding dreunde zwaar op het strand.

Toen hoorde Elsa opnieuw dat gegil, half verstikt, en het kwam echt van de turfafgraving.

Ze greep een spade van achter de hut en rende de hei op. Haar hart bonsde, het zweet droop zout in haar ogen.

Plotseling leek het helemaal stil te worden, zelfs de branding op het strand verstomde.

Elsa keek, maar begreep niet wat ze nu zag. Haar kleren plakten aan haar lichaam toen ze neerhurkte, haar hand uitstak en bijna aanraakte wat daar in de veenput lag.

De vrouw was blond en ze had modder in het haar. Iets zat stijf om haar hals gewonden en er was een staak door haar lichaam geslagen.

Toen rende Elsa gillend en schreeuwend terug naar de weg. Een paar auto's onderweg naar het badplaatsje versnelden opeens hun vaart, maar een vrachtauto stopte en de chauffeur sprong eruit.

'Moord!' gilde ze.

Elsa had natuurlijk in het badplaatsje moeten blijven, zoals de politieman had gezegd, maar iets dreef haar naar het huisje en de turfafgraving terug. Toen ze aankwam, werd de vrouw net uit het moeras getild.

'Wonderlijk,' zei de politieman die naar haar toe kwam, 'dat met die staak is wel heel erg vreemd. Die vrouw is op beestachtige wijze gewurgd. Weet u zeker dat u hier vandáág geschreeuw hebt gehoord? Ja, want dit moet een paar weken geleden gebeurd zijn, misschien wel een jaar.'

Ze vertelde steeds maar weer over het gegil en ten slotte zei de politieman: 'Misschien moeten we het hele moeras afgraven. God weet wat voor afschuwelijke dingen hier gebeurd zijn.' Hij wilde haar meenemen naar de stad, maar iets leek haar tegen te houden. Ze moest ook nog pakken.

Tegen de avond hing er een merkwaardig vredige stemming op de heide. De hele dag hadden er auto's heen en weer gereden; er waren foto's gemaakt en een paar journalisten waren met haar komen praten. Maar nu was iedereen weg.

Ze bleef voor het huisje staan, luisterde naar de golven die op het strand stuksloegen. Als ze nu eens zou gaan zwemmen voor ze vertrok?

Opnieuw voelde Elsa die vreemde angst en plotseling werd ze bang voor haar eigen vrees. Ze wist dat als ze nu zou vluchten, ze altijd bang zou zijn wanneer ze op verlaten plaatsen zou komen.

Elsa trok in het huisje haar badpak aan en liep op blote voeten naar het strand, dat tegen de avond als rood goud gloeide. Het was totaal verlaten. Vlak langs de waterlijn lag een laag witte schelpen en mosselen. Tussen de schelpen - hoopjes zeewier. Elsa waadde voorzichtig het water in en ging liggen. De zee smaakte erg zout. Ze kreeg zandkorreltjes op haar lippen.

Toen zag Elsa de vrouw. Het lange blonde haar wapperde om haar lijf. Ze had een merkwaardig bruin kledingstuk aan dat wel van leer leek te zijn. Om haar hals blonk een barnstenen ketting.

Foto: Phil Muysson.

De vrouw zette het op een rennen in de richting van het strand. Plots hurkte ze neer achter een met heide begroeid heuveltje. Het leek wel of ze zich verstopte.

Een golf sloeg over Elsa heen. Ze kreeg water binnen. Hijgend kwam ze weer boven. Ze hoestte zeewater uit. Een nieuwe golf sloeg toe. Toen ze erin was geslaagd het strand op te krabbelen, was de vrouw verdwenen.

Het schemderde al toen Elsa naar het huisje liep. Ze moest langer weg geweest zijn dan ze beseft had. Het duister viel zo vreemd. Het sijpelde als rook op de vlakte neer. De heide geurde heet en droog.

De maan kwam op. Groot en rood rees ze boven de horizon. Haar licht liet al het lage struikgewas op de heide in scherpe contouren uitkomen.

Ineens begon Elsa te rennen, rende en viel, ging de verkeerde kant uit. Ze herkende de scherpe lucht van turf en zag dat ze vlak bij de veenput was.

Haar haren rezen te berge, ze kreeg kippevel.

Er kwam een man over de heide recht op haar af.

Toen gilde ze, schel, als de kreet die ze 's morgens gehoord had. Ze struikelde over een stuk turf en viel.

‘Ik ben alleen maar gekomen om u te halen,’ zei de man, ‘wat ter wereld doet u hier nu bij de veenderij.’

Ze herkende hem meteen. Het was de politiecommissaris van het badplaatsje.

Hij mompelde iets over vrouwvolk en nieuwgierige mensen, maar hij glimlachte vriendelijk toen ze in het huisje stonden. ‘U wilt nu zeker wel naar de stad, hè?’ vroeg hij, terwijl hij zonder meer haar spullen begon te pakken.

‘Dat moet een hele schok geweest zijn. Ja, zelfs een ervaren politieman als ik dacht dat het een echte moord was.’

‘Was het dat dan niet?’ vroeg ze, terwijl ze naar een sigaret tastte.

‘Jawel, in zekere zin wel.’

Opeens barstte hij in lachen uit.

‘Alleen zullen we de moordenaar wel nooit vinden.’

‘Waarom dan niet?’

‘Omdat die vrouw tweeduizend jaar geleden gedood is,’ zei de politieman. ‘Het moet een of andere rituele moord zijn geweest. We hebben daar op de heide nog een paar van die lijken in het veen gevonden.

‘Tweeduizend jaar geleden?’

‘Ja, het was een soort offer. Waarschijnlijk werd die staak door het lijk gedreven opdat de dode niet zou gaan spoken.

Hij grijnsde.

‘Ja, maar tweeduizend jaar.’

‘Moeras conserveert goed,’ zei de politieman nadenkend, ‘zelfs ik liet me een ogenblik voor de gek houden, maar je kunt een gerechtelijk arts niet beduvelen.’

In plaats van rustig te worden stond ze daar, koud van angst. Ze moest zich beheersen niet te klappertanden.

Voor haar geestesoog zag ze de vrouw met het lange haar over de heide rennen.

‘Die staak,’ vroeg ze, ‘zit die nog in - de dode?’

‘Nee, die hebben we natuurlijk weggehaald. De vondst gaat naar een museum in Kopenhagen. We hebben daar nog een andere...’

Ze hoorde hem praten over een lijkvondst - een man - zo goed bewaard dat het een toeristische attractie in Kopenhagen was... Het duizelde haar.

‘Kom,’ zei de politieman vriendelijk. ‘U bent behoorlijk geschrokken. Ik begrijp alleen niet dat u gegil hebt gehoord. Maar dat zullen wel jongelui zijn geweest die leven maakten.’

vertaling: Saskia Horjus

VIGDIS STOKKELIEN,
geboren 1934, debuuteerde in 1967.
Begon met sterk maatschappelijk geëngageerde verhalen (Vietnam, milieuverontreiniging), later over vrouwenonderdrukking. In 1976 verscheen van haar een bundel griezelverhalen (*Gru & Grøss*).

Ragnvald Skrede
De goede gedachten

Je kunt niet luisteren als je roept
...of denken als je roept

De goede gedachten komen stil
als rijp op een tak

De goede gedachten zijn schuw
en zoeken hun diepste geheim
zo gauw ze herrie en lawaai horen

De goede gedachten komen stil
wanneer je geest als een bergmeer is
dat de eeuwige sneeuw weerspiegelt
Als er valwinden komen
wordt de spiegeling gebroken

De goede gedachten komen stil
als het geheimzinnige suizen uit de ruimte
dat je nooit hoort maar vermoedt

vertaling: Saskia Horjus

RAGNVALD SKREDE,
geboren 1904, debuteerde in 1959.
Skrede is sterk beïnvloed door de klassieken, ook de Oudnoorse, en het humanisme. Levensinzicht staat in zijn werk centraal. Zijn verzen zijn vrij van vorm, met gedurfde beelden en genuanceerde toonval.

Marta Schumann
Een niet genoteerd streepje

Het stadje liep gezellig schuin omhoog vanaf een vriendelijk strand en nestelde zich lekker in het terrein. Het was zo intevreden met zichzelf, dat het blonk in de nazomerochtend. Het stadje was wat het wilde zijn, dat was wel duidelijk.

Dat gold ook voor de zakenman Salve Steffensen Strøm, die op het hoekje van het trottoir voor zijn winkel z'n ochtendmeditatie stond te houden. Ze hadden de vakantie weer overleefd. Drie volle weken hadden Anne Kanutte en de kinderen beslag op hem gelegd. Nu werd het tijd om weer in het ritme van zijn welbeproefde doordeweekse dagindeling te komen. En voor zover het tijdsaanduidingen en mysterieuze tekens in zijn zakagenda betrof, wist hij precies welke vrienden uit de zakenwereld, de gemeenteraad of het maatschappelijk werk daarmee werden aangeduid.

Maar de jeu van de dag waren juist die tijdstippen die nergens stonden aangetekend. Eén daarvan was zijn ochtendmeditatie, een pikant schuin streepje dat niet in zijn gewone dagschema aangegeven stond, een dagindeling die hij verder rustig rechtlijnig kon noemen. De meditatietijd noemde hij deze vroege minuutjes, deze ochtend minuten, die zich op de klok af richtten naar de openingstijd van de winkels in het centrum. Gedurende het zomerseizoen betekende dat van 08.18 tot 08.26 uur, met een twee-drie minuten speling voor het tijdstip om ermee op te houden. Aangezien hij altijd vroeg was, kon hij de winkel rustig controleren en dan was de tijd van hem alleen tot de deuren geopend werden voor de gelijkmatige stroom vaste klanten.

S.St. Strøm moest wel echt ziek en bedlegerig zijn, wilde hij zijn ochtendmeditatie verzuimen. Hij was zich ervan bewust dat hij de veertig al gepasseerd was en lette daarom goed op zijn gezondheid. Maar dat kon niet verhinderen dat hij een beetje te dik rond zijn middel werd. Verder stak het niet zo nauw, zolang hij zijn eigen veelbelovende viertal maar kon bijhouden, en het constante veelvoud daarvan in de Jeugdclub, waarvan hij al jarenlang vrijwillig leider was. De tijden waarop de Jeugdclub bijeenkwam, waren in zijn dagindeling plechtig aangestreept. Dat de leidersbijeenkomst van maandag een niet-genoteerd schuin streepje met een sterretje had, daarvan was hij juist gedurende zijn meditatie sterk doordrongen. Zelfs de luchtjes van pas gebakken brood en banket van bakker Breistad verderop in de straat herinnerden hem zoet aan bepaalde details in dat verband.

Tekening: Finn Graff.

Hij had graag zon wanneer hij daar op de hoek van de stoep stond, of in ieder geval droog weer. Niet dat hij voor een buitje binnenbleef, maar de afsluiting werd behoorlijk gehinderd wanneer hij een paraplu moest gebruiken. En de afsluiting was juist het hoogtepunt van het ritueel dat begon met het aannemen van een sportieve,

enigszins wijdbeense houding. Het hoofd moest opgeheven zijn, losjes en ontspannen, want dan kon je alles goed zien zonder je opvallend in allerlei bochten te hoeven wringen. Het was handig op de hoogte te zijn in het geval er iets over het weer gezegd werd, de volgende stap was dus een snelle blik op het stukje hemel dat te zien was tussen de drie-vier etages hoge, meer of minder ouderwets kleinsteedse huizen. Zijn blik volgde als het ware toevallig de Storgata die dromerig in de morgen lag. Hij bleef staan met zijn hoofd onverschillig half afgewend van het verkeer, zodat hij niet een of andere winkel- of kantoorchef hoefde te groeten, die in zijn autootje voorbij klungelde. Zo kon hij zich concentreren op het absolute hoogterpunt van zijn tijd van overpeinzing. Die climax bestond uit de ongeveer vijftien seconden die juffrouw Solborg Flaten nodig had om vanaf het kruispunt Hotellgata-Storgata naar C. Frantzens schoenenwinkel te lopen. Op het moment dat ze daar naar binnen stapte, stak S.St. Strøm zijn arm op, strekte die uit en omhoog alsof hij zich uit een nauw armsgat moest bevrijden. Hij maakte met zijn hand een gebaar dat op dezelfde manier geïnterpreteerd kon worden en eindigde met een snel in zijn nek krabben. Zijn ogen bleven ergens in de Storgata rusten en over zijn gezicht gleed een gelukzalige glans. Enkele seconden daarna draaide hij zich op zijn hakken om en ging naar binnen om aan de slag te gaan, zich er sterk van bewust dat alles was zoals het behoorde te zijn.

Vóór de maandagse spanning met het sterretje kwam het weekend als een voorbereidingstijd, met niet in de laatste plaats de kerkgang. Net als hijzelf en zijn gezin ging Solborg Flaten geregeld ter kerke. Het feit dat zij daar zat, vlak achter hem, hield al een belofte in. En de schrik wanneer Anne Kanutte een enkele keer na de kerkgang op haar afstevende, was bijna zoet. Ze had het er dan over hoe lang geleden het al niet was sinds Solborg voor het laatst bij hen was geweest. Zij moest toch echt eens een avondje langskomen, of liever nog een ochtend, als ze dan tenminste vrij had. Tegenwoordig was je immers bijna elke avond bezet.

Het was het beste Anne Kanutte aan het woord te laten. Verscholen achter haar enorme praattalent hoefden ze tenminste geen smoezen en uitvluchten te verzinnen. Leugens was een onelegant woord dat niet bij het verhevene paste, dat tussen Solborg Flaten en Salve Steffensen Strøm bestond, waar ze een klein snuifje van namen tijdens de meditatietijd en zich gedurende het weekend op voorbereidden. Op maandag namelijk, klokslag 18.00 uur, was er bij Solborg thuis een vergadering van de jeugdleiders. Rond 19.25 uur wenste S.St. Strøm de andere deelnemers aan de bijeenkomst een goedenavond voor haar deur, sloeg dan snel de hoek om en sloot zich op in het lokaal van de Jeugdclub. Daar kwam men op maandag niet bijeen. Hij liep er snel doorheen, draaide een duister en bochtig gangenstelsel in, een paar trappen op en ging dan bij Solborg door de achterdeur naar binnen, waar ze al op hem stond te wachten met de deur op een kier. Dan brak het Uur voor Salve Steffensen Strøm en Soborg Flaten aan, een uur waarin ze samen met een laatste kop koffie en Solborgs heerlijke Parijse wafeltjes zaten te praten over hun zuivere en verheven gevoelens voor elkaar. Een enkele keer kwam het voor dat ze elkaar bij de hand hielden en het gebeurde ook wel eens dat hij haar snel en nerveus over het haar streek, vlak voor hij om 20.35 uur weer vertrok. Dan moest hij tien minuten lopen voor hij thuis was, maar Anne Kanutte kwam nooit vóór 21.15 uur terug van haar vergadering met het Tuin-Genootschap. Hij had dan precies nog tijd om wat hapjes voor een gezellige avond klaarte maken. Op maandag waren dat boterhammen met garnalen, en er was ernstige stereomuziek.

Niemand kon zeggen dat S.St. Strøm zijn vrouw verwaarloosde. Ook zij had het erg druk, want naast haar interesse voortuinen had ze ook nog zorg voor bejaarden. Maar ze hielden vast aan een gezellig avonduurtje samen. Dit werd, met uitzondering van de maandag, altijd door Anne Kanutte verzorgd en de timing was afhankelijk van vergaderingen en tv-programma's.

Een dagindeling is een goed ding. Na een ongereglementeerde zomer met rommel en ongelukkige vakantiecombinaties wist S.St. Strøm deze maandag in augustus zeker dat Solborg ruim op tijd een kopie had gekregen van het programma van de Jeugdclub en de leidersvergaderingen. Dit drukwerk was verder eigenlijk een liefdevolle groet van hem aan haar die gedurende acht jaar niet één keer had verzuimd haar hoofd een beetje hoger te heffen als antwoord op zijn groet.

Maar deze maandagmorgen gebeurde het dat ze haar ogen niet opsloeg. Salve Steffensen Strøms hand verstijfde in de lucht alsof hij nu echt met zijn arm vastzat. Kort daarop moest hij zijn arm naar beneden halen om zich in zijn ogen te wrijven. Hij had het zeker niet goed gezien. Ze kon hem niet zo afschepen na al die jaren dat hij wat met haar gehad had. Wat gehad had - dat was geen passende uitdrukking. Zo lang de verhouding geduurd had dan. Nee, verhouding - dat was een té beladen woord. En vriendschap klonk weer te gewoon. Hij kon geen passend woord vinden, maar toch - acht jaar lang. Maar dit was nog niet eerder voorgekomen.

Hij merkte dat hij door een ergerlijke onrust in de war was geraakt, die dag. Gewoonlijk had hij het achter de toonbank naar zijn zin. Hij liep geregeld door de zaak wanneer er bijzonder belangrijke klanten waren die de aandacht van de chef persoonlijk verdienden. Nu ontdekte hij gelukkig op tijd dat hij meer zin had om de veren op de hoed van mevrouw Madsen, de vrouw van groothandelaar Madsen, met bladluis-spray te bewerken. Daarom verdween hij snel het kantoortje in, naar de jonge Larsen van de Jeugdclub die hij op proef had genomen. Maar na korte tijd bleek dat hij ook daar klanten door de telefoon af blafte. Weliswaar zwéég Larsen, maar toen hij ten slotte bleek en verbeten de telefoon uit de hand van zijn chef griste, dwars over de tafel, kreeg S.St. Strøm een ernstige waarschuwing dat privé

gevoelens niet thuis hoorden in het zakenleven. Het was niet de bedoeling dat Solborgs nukken zijn klanten uit de zaak verjoegen.

Nukken was een prima woord. Het redde zijn eetlust voor de maandagse vleespastei en na een lekker middagdutje zag hij duidelijk in dat hij natuurlijk wel een verklaring voor haar gedrag zou krijgen wanneer ze elkaar troffen. Er kon immers niet zoveel aan de hand zijn, want Solborg was de vijfendertig al gepasseerd en je kon niet zeggen dat ze nou in de aanzoeken zwom. Hij ging met het gebruikelijke vuur in zijn pas naar de leidersvergadering - hij herinnerde zich nauwelijks nog dat er die dag iets anders was dan anders. In het gezelschap van anderen lieten ze nooit merken dat er iets tussen hen bestond. De vergadering verliep bijna koortsachtig. Op de eerste vergadering in de herfst waren er altijd zoveel ideeën na alle indrukken van vakantiereizen naar allerlei landen. Het kwam er nu op aan af te remmen en te selecteren, en ervoor te zorgen dat niemand bruusk afgewezen werd - daar kreeg je alleen maar moeilijkheden mee. Zoals gewoonlijk was hij de situatie meester. Pas nadat de vergadering gesloten was, bleek dat er toch iets met Solborg aan de hand was. Ze gooide zomaar een jas over haar schouders en liep met juffrouw Stien mee. Onderweg naar de trap verkondigde ze dat ze naar de Holgersens ging, die aan de Brattvegen woonden - ze had daar een plant uitbesteed toen ze met vakantie ging. De dames kregen een lift met de auto aangeboden, maar Solborg sloeg dat af. Ze wilde een eindje lopen en terug kon ze de bus nemen. Salve Steffensen Strøm was helemaal in de war. Bij het afscheid nemen voor de poort probeerde hij haar blik te vangen, maar zij zorgde ervoor dat ze niet in zijn richting keek. Eén ding was hem duidelijk: hijzelf moest niets opvallends doen. Toen sloeg hij de hoek om en sloot zich op in het clublokaal, zoals gewoonlijk. En bijna automatisch liep hij de achtertrappen op, hoewel het langzaam tot hem doordrong dat dit pure onzin was, aangezien Solborg niet thuis was. Het was alleen een beetje te onbegrijpelijk - dit moest een vergissing zijn. Ze bedacht vast iets om juffrouw Stien af te schepen, en kwam dan snel weer terug. In deze verwachting stond hij bij haar achterdeur te luisteren, zo lang dat het bijna onverantwoord was. Het zou een schande zijn als hij hier in het trappehuis gezien werd.

Goed en wel terug in het clublokaal keek hij op de klok en begon te rekenen. Ze kon de bus van kwart over acht halen als ze tenminste nergens bleef kletsen. Rond half negen kon ze hier zijn, en als hij voor een keertje wat later thuiskwam, was dat makkelijker te verklaren dan wanneer hij naar huis ging en later op de avond weer verdween.

Maar het lange wachten en opnieuw gaan luisteren hielpen niet. Nog een halfuur moest hij daar in dat muffe, verlaten clublokaal blijven. Maar eindelijk om negen uur was het geluid van de maandagse film bij Solborg Flaten te horen. Hij belde aan. Het speet hem meteen dat hij niet de hoofdtrap had genomen. Stel je voor dat ze een vriendin te logeren had, en dat die opendeed! Ja, zo zat het natuurlijk! Over een paar seconden zou hij ontmaskerd worden - op de achtertrap!

Hij greep bliksemsnel naar een deur die dwars op de galerijdeur stond. Een oude plee nog van voor de tijd dat er in de hal een douche en wc waren aangebracht. Verdwaasd plofte hij neer op de zitting en trok de deur dicht. Buiten kon hij de achterdeur horen opengaan. Er viel een schaduw op het groot uitgevallen sleutelgat van de pleedeur. Hij kuchte, hees zich snel overeind om te kijken of het Solborg was die daarbuiten stond. Hij deed dit iets te snel, want hij viel tegen de deuren natuurlijk hield die rotklink het niet. Hij kwam op handen en knieën voor Solborgs voeten terecht. Beelden uit verschillende *Mad movies* schoten door zijn hoofd. Hij probeerde zich altijd boven dergelijke humor te verheffen, en het was een kleine schok zichzelf in een rol terug te vinden die daar bedroevend veel op leek. Solborg lachte - schaterde zonder geluid.

'Solborg,' steunde hij. 'Solborg!'

‘Ssst,’ fluisterde zij. ‘Kom liever naar binnen, zodat je niet nog meer lawaai maakt. - Maar dit is de laatste keer,’ zei ze, toen de deur achter hen goed gesloten was.

Het was maar goed dat hij weer was gaan staan, want anders zou hij haar op z'n knieën gesmeekt hebben zulke dingen niet te zeggen. Nu trok hij zijn jasje goed over zijn schouders en zei waardig dat hij zich een beetje onwel had gevoeld, toen hij beneden in het clublokaal bezig was en gewoontegetrouw was hij hierheen gekomen om om raad te vragen. Toen kreeg hij een soort duizelig gevoel na die ren de trap op. Daarom ging hij dat closet in om te kijken of er water was, want ook al had hij aangebeld, het was helemaal niet zeker dat zij thuis was. En vermoedelijk had hij zich te bruusk omgekeerd toen hij haar in de deur hoorde, zodat hij zich bezeerde.

Solborg kreeg medelijden en zei dat er buikgriep heerste. Dan kon ze kamferdruppels aanbevelen. Ze zocht snel de druppels

en een glas in de keuken waar ze stonden en maakte een drankje voor hem. Hem in de woonkamer vragen - nee, dat deed ze niet. Maar nu wilde hij een verklaring hebben na alles wat hij door haar schuld had moeten doorstaan. Daarom liep hij in de richting van de kamerdeur, terwijl hij haar herhaaldelijk bedankte en verzekerde dat hij zich weer helemaal de oude voelde.

‘Maar Strøm toch,’ zei Solborg. ‘Het is al over negenen. Je hebt geen tijd om binnen te komen.’

‘Strøm!’ barstte hij uit. ‘Wat is dat voor nonsens, Solborg? Ik heb een uur en vijfendertig minuten gewacht. Ik vind dat ik recht op uitleg heb.’

‘Uitleg?’ zei zij. ‘Er valt niets uit te leggen. Het is alleen - uit.’ ‘Is er-een ander?’ Het klonk dramatisch en dat was het eigenlijk ook.

‘Een ander? Nee, verre van dat.’

‘Maar Solborg, - dan hoeft het toch niet uit te zijn?’

‘Dat is het wel,’ zei ze koppig. ‘Ik had je vanavond niet binnengelaten als je niet onwel was geworden. Het komt trouwens goed uit dat het over is, want nu wil ik de maandagse tv-film zien. Ik mocht van mijn vader niet naar de bioscoop toen deze film net uit was, in de jaren vijftig. Nu wil ik er rustig naar kijken. Je komt er wel uit. Welterusten.’

De kamerdeur sloot zich achter haar en - ze draaide de sleutel om!

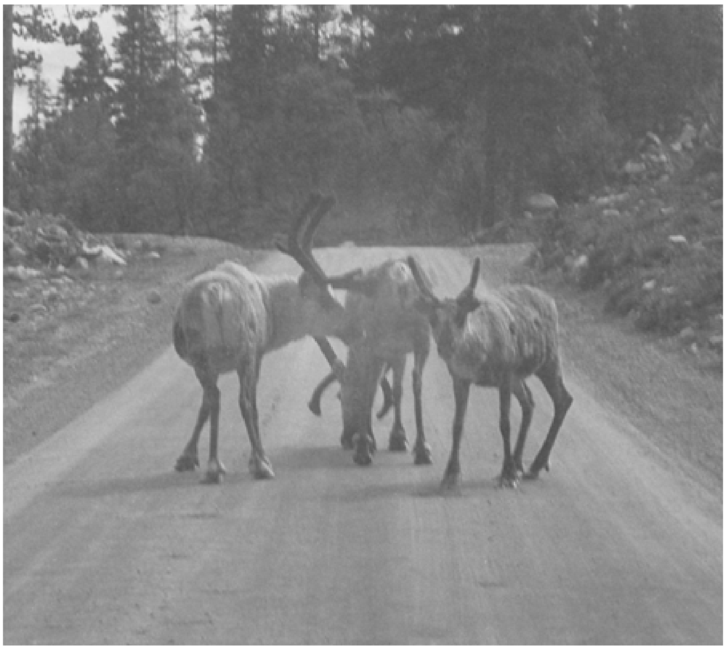


Foto: Phil Muysson.

Zakenman Salve Steffensen Strøm stond nog in de keuken van Solborg Flaten. Hij maakte een beweging in de richting van de gesloten deur, een combinatie van schouderophalen, een afwijzende beweging met hoofd en wenkbrauwen en een heffen van zijn hand - een lang geoefend gebaar dat hij gebruikte wanneer onmogelijke klanten hun eigen bestwil en de generositeit van firma S.St. Strøm niet onderkenden. Toen sloop hij de achtertrappen af, op weg naar huis. Hij had al een verklaring voor Anne Kanutte, zo waarheidsgetrouw dat het er niet om loog. Het lag aan de opening van het nieuwe seizoen, hij had dingen in het clublokaal moeten regelen. Maar natuurlijk zou hij de volgende maandag de boterhammen met garnalen weer smeren.

De volgende dag regende het. Bovendien meldde de jonge Larsen zich ziek - buikgriep. Een gezegende drukte nam zakenman Salve Steffensen Strøm in beslag.

En toen bij het luchten de geur van Breistads brood en gebak de zaak binnenstroomde, viel hem de prettige zekerheid in dat er in die glazen toonbank daar echt goede Parijse wafeltjes lagen. En wat zijn meditatietijd betrof - het was werkelijk een zegen dat zo'n bagatelletje als een schuin streepje nooit genoteerd was.

vertaling: Saskia Horjus

MARTA SCHUMANN,
geboren 1919, debuteerde 1969.
Debuteerde op vijftigjarige leeftijd met een historische roman die opzien baarde vanwege haar kennis van zaken. Schreef over vrouwen in de vroegere en huidige Westnoorse samenleving.

Paal Brekke
Gedichten

De haat van een 12-jarige

Op bezoek, in mijn jeugd, bij één
van mijn rijke ooms
beval hij ons allen naar beneden
de sauna in. Daar zat hij, zelf
gezet, doezelig en
gaf kommentaar, jij hebt er
haar op, maar hij is klein

Ik vermoordde hem, natuurlijk
En vermoord hem soms nog steeds

Aanvulling (I)

Toen ik begreep dat het toilet
volkomen verstopt was en
dus gereinigd *moest* worden, probeerde
ik het eerst met gewone ontstoppers
daarna staaldraad, maar de hele pot
moest losgeschroefd, erafgetild. Toen
zag ik, samengeperst in de nauwe
pijp een driejarig kind. Hij
staarde me aan, beangstigend bekend
- *mij* kun je niet doorspoelen

Br. o. nr.

Schrijver, op leeftijd, zou
opgebrand zijn en in een
decennium reaksjonair gemaakt
zoekt hierbij zichzelf
Een helder jeugdig licht
moet je in je ogen hebben
en de wil om nogmaals
van je af te slaan
Liefst niet huiselijk en zonder tv
Maar jouw sterkere hand
in mijn zwakkere wordt gewenst

Voor Jens Bjørneboe

Een gedicht op de dood, dat weten we
wordt nooit geschreven. Elk rijmwoord
in alle talen gaat op *het leven*. Maar

ik zie nevels drijven in het duister
door je heen en achter gesloten
deuren hoor ik je een vel
papier in tweeën scheuren

vertaling: Feico Houweling

PAAL BREKKE,
geboren 1923, debuteerde 1942.
Moest zich in de jaren vijftig als één van de zeer weinige modernistische dichters handhaven in het traditionalistische Noorwegen. Introduceerde daar moderne Angelsaksische en Japanse poëzie. Gebruikt onderwerpen uit het dagelijkse leven, uit de klassieken (Homeros) en andere werelddelen. In latere jaren meer persoonlijk getint werk.

Espen Haavardsholm
Nederland
Grote allegorie

Vroeger heette het Holland.

In Holland kun je van het ene einde van het land naar het andere schaatsen, dat kunnen we hier niet. In het aardrijkskundeboek stonden plaatjes van de kanalen in Holland, twee ouderwetse foto's: Eén van een schippersfamilie aan boord van een volgeladen vrachtschip in de zomer, de vader aan het roer, de moeder met een zuigeling op de arm, twee wuivende jongetjes bovenop de lading, wasgoed dat aan dek in de wind hangt te drogen. Een andere van hetzelfde landschap in de winter: Een zwerm schaatsers, op Friese doorlopers en in wollen kleren, lachend, op het kanaalijs, op weg van het ene dorpje naar het andere.

Op de kaart is Holland groen en donkergroen. Van bovenaf lijkt het land op een naar zee gekeerd gezicht, en profil gezien, waarbij de zee een gat in de schedel is binnengestroomd naar het oog bij Amsterdam. Op kaarten van de bevolkingsdichtheid van de wereld is het land zwart, net zo zwart als Zuid- en Oost-Azië. Op geen andere plaats in de wereld zijn er zoveel mensen verzameld op een grondgebied onder het zeeoppervlak als hier. Hoe voelt dat? Het is ze niet aan te zien, de Nederlanders die ik getroffen heb zijn zoals de meeste mensen.

Vroeger hielden ze de zee buiten met windmolens, nu worden de pompen aangedreven door stoom en elektriciteit. Toch staan er nog veel molens rond de grote tulpenvelden in Nederland. Rotterdam werd tijdens de oorlog gebombardeerd, maar is toch nog een van 's werelds grootste havensteden. Amsterdam is een luchtverkeersknooppunt in Europa. Het Internationaal Gerechtshof zetelt in Den Haag.

De Friese eilanden zijn resten van een oudere kust die door de Noordzee in de periode van de dertiende tot de zeventiende eeuw in stukken is gebroken. In het deltaland van de Zuiderzee wordt voet na voet teruggewonnen van de zee, de dijken zijn versterkt na de overstroming van 1953 en de ingenieurs verzekeren dat ze nooit meer zullen breken.

Het gaat goed met de Nederlanders. Het koloniale imperium is ontmanteld, de buitenlandse handel floreert, lidmaatschappen van de NAVO, de Benelux, de Europese Gemeenschap voor Kolen en Staal en de Europese Tolunie zijn bekrachtigd. In het polderland telen ze bloembollen, in Limburg delven ze steenkool, in Grüningen winnen ze gas en op de Noordzeebanken bedrijven ze de zeevisserij.

Het wegennet is goed, de betalingsbalans met het buitenland verbetert en de conjunctuur vertoont een stijgende tendens. Toch weten ze:

Wanneer de zee vijftig meter steeg, zou Nederland verdwijnen.

vertaling: Grietje Menger

ESPEN HAAVARDSHOLM,
geboren 1945, debuteerde in 1966. Marxist-leninist wiens kracht o.m. ligt in zijn maatschappelijk realisme. Benadert zijn onderwerpen vanuit een intellectueel-theoretische hoek. Het vraagstuk van de persoonlijke vrijheid speelt in zijn jongere werk een belangrijke rol.

Kolbein Falkeid

Onze tafel is bezet

Het restaurant
heeft hetzelfde interieur.
De rode gordijnen. De rode tafels. De rode stoelen.
De bediening zit in dezelfde hoek servetten te vouwen.
Uit de bar hiernaast kabbelt zeemansengels,
het aller nautischte ter wereld.
Hierbinnen is het stampvol, maar stil.
De muziek heeft vrijaf. Dat is o.k.

Onze tafel is bezet.
De eenzaamheid en ik proosten met elkaar. Ja proost!
Ik denk aan vroeger dagen een paar maanden geleden,
en na elk glas dat ik uitdrink
herinner ik mij die lichte druk van een teenpunt
tegen mijn voet beter.

Maar onze tafel is bezet,
de eenzaamheid heeft geen voeten of ogen
en jij hebt je teen ergens anders
tegen een andere voet.

Het restaurant
heeft niet hetzelfde interieur.

vertaling: Saskia Horjus

KOLBEIN FALKEID,
geboren 1933, debuteerde in 1962. Modern romanticus die op vaak fantasievolle wijze de vrijheid en speelsheid van de natuur en de jeugd tegenover de sleur van het alledaagse leven stelt. Reisbeschrijvingen van Afrika en Italië.

Gene Dalby
Gedicht

Het was in de middeleeuwen In een kerk
Er zou een mis gelezen worden omdat een gevaarlijke moordenaar

gevangen genomen was
De mis was nog niet begonnen Ik liep rond
met een lange leren zweep en sloeg op de vloer om
de Boze te verschrikken
Allen waren er zeker van dat het de Boze de Duivel was
Die gevangen was

De moorden waren willekeurig geweest Gruwelijk
De vermoorden waren niet beroofd Alleen gepijnigd
tot de dood
Maar nu zat de Boze in een hok vlak achter
de kerkdeur opdat het de machten der duisternis niet
zou lukken hem te bevrijden
Het was een weerzinwekkend gezicht Een kleine kwijlende
gedaante Een kruising tussen mens en dier

De mis zou beginnen
Het dominerende punt in de kerk waar aller ogen
onwillekeurig op gericht waren Was niet de priester maar
een Christusgestalte Zonder kruis Met een voorkomen
als een boegbeeld Hij was zwaar en zwart
Uitgesneden in ebbehout De kunstenaar had
de doornenkroon Niet om het voorhoofd gelegd Maar over de
gesloten ogen In een gruwzaam detail kon men
bloeddruppels uit de oogleden zien sijpelen
De priester besteeg de preekstoel Toen vielen de Christusgestalte

en delen van de stenen muur neer over de dichtstbijzijnde
rijen en verbrijzelden die
Schrik Geween Geweeklaag Vervulden de kerk
De macht van de Boze Dacht ik
Iets bewoog zich bij de figuur van hout Had iemand
het werkelijk overleefd na dit zware
ebbehouten beeld over zich heen te hebben gekregen Het volk keek star

De stervenden kermden niet meer De ongedeerden hielden
op steenstof te hoesten Ze keken naar dat wat zich
bewoog Het was het beeld

De gestalte kwam langzaam omhoog Begon te lopen
naar de deur waar ik stond
Ontzetting vervulde mij Wat zou de gestalte met mij willen
Ik sloot mijn ogen Durfde niet kijken Hoorde
de voetstappen van de gestalte naderen
De Boze stond in het hok naast mij Het
was natuurlijk de Boze waar de gestalte naar toe
ging Niet naar mij Deze gedachte deed mij bijna
huilen van opluchting Maar toch durfde
ik mijn ogen niet te openen Hoewel ik dat niet kon
zien Voelde ik dat ook alle anderen de ogen gesloten hadden

De voetstappen waren nu vlak bij mij Ze hielden op
Nu zou het hok geopend worden De Boze zou zijn
straf krijgen
Maar de deur van het hok werd niet geopend
Ik voelde vingers van hout mij beetpakken Ik wilde
schreeuwen maar kon niet Ik was het die de Boze was

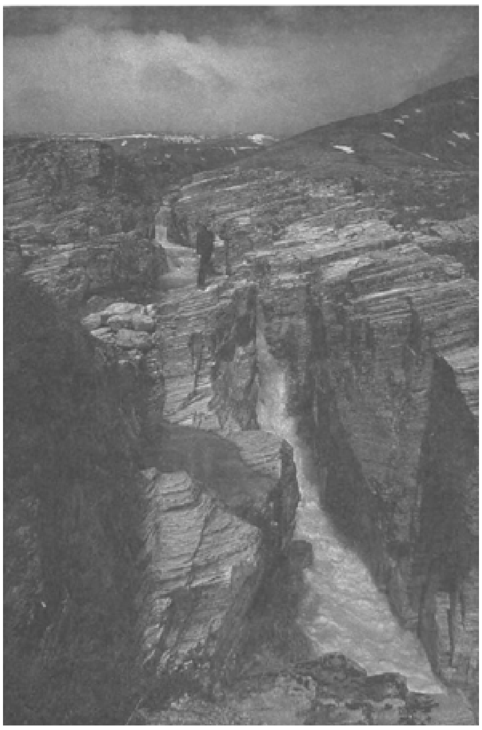


Foto: Phil Muysson.

vertaling: Jinne Stiksma

GENE DALBY,
geboren 1957, debuteerde in 1979.
Woonachtig in Oslo. Gedichten en romans, onder meer samen met CINDY HAUG.

Cecilie Løveid
Blijf toch hier

Personen: Mariann, Jan, hotelreceptionist (Zweeds), de stem

Op het strand

Mariann:
Je verlegenheid... die troken stak me aan.

(Pauze)

Ik werd verlegen.

Jan:
Je verlegenheid...

Ma:
Verlegen zijn. Een beetje bleu...?

(Zacht lachje)

Jan:
Ik had een vangnet in mijn handen. Om je te vangen.

Ma:
Had je dat? Je had alleen maar blauwe ogen.

Jan:
Ik moest een vangnet maken.

Ma:
Je spreidde je benen en zwaaide met je armen.

Jan:
Mannelijkheid is zoiets als horizontaal en verticaal, hè... niet?

Ma:
Daar zit beslist... niets in.

Jan:
Vrouwen zijn zacht en golvend als gordijnen.

Ma:
Je stond aan de oever, spreidde je benen en zwaaide met je armen.

Jan:
Was uit vissen, had een vangnet, dat is duidelijk.

Ma:
Je zong een lied over de fjord: Kom nu, visje, kom!

Jan:
Dieren willen niets liever dan geslacht en gevangen worden. Dat is hun taak. Daar verheugen ze zich op!

Ma:
Je tekent een net op mijn lijf...?

Jan:
Dáár verheugen ze zich op! Om op een mooie dag gevangen te worden.

Ma:
Je tekent een net op mijn lijf...?

Jan:
Een drachtig dier... een vrolijke dolfijn. Een dolfijn met een dolfijn in de buik.

Ma:
Als een golvend gordijn?

Jan:
Als een golvende gordijn dolfijn.

Ma:
Maar ik ben liever als een golvende racefiets. Die elegant dwars door de mensenzee fietst... Op een vliegveld...

Cecilie Løveid, 1985.

Jan:
Weg bij mij vandaan.

Ma:
Waarom denk je dat?

Jan:
Daar ben ik bang voor.

Ma:
Ik vraag me af wat je met die angst gaat doen.

Jan:
God weet dat de onzekerheid een trouwe gids is op de weg hier doorheen.

Ma:

De wereld moest wel oud worden voor ze de gelijkwaardigheid van de geslachten begon te begrijpen.

Jan:

Je verlegenheid. Die trok en stak me aan.

De stem:

Ze zeiden een hele poos niets meer tegen elkaar.

Toen ze haar kamer inging om nog een fles wijn open te maken, volgde hij haar en keek almaar naar haar. Keek alleen maar een hele tijd naar haar.

De stem:

Mariann. Geboren in 1950. Woont in Noorwegen. Studeerde kunst en sociologie. Een aantal jaren maatschappelijk werker geweest. Brak daarmee om een opleiding als fotograaf te volgen.

Jan:

Op het plankje onder de spiegel in haar badkamer ligt een tube groene oogschaduw en een mascara-borsteltje dat ULTRA BIG ULTRA LASH heet: Ik zie mijn gezicht in haar spiegel.

De stem:

In deze situatie wordt iemand al snel gegrepen door een vreemd, onbestemd gevoel. Een gevoel dat je erna niets wijzer geworden zult zijn. Als een man en een vrouw het goed hebben met elkaar, dan zal er wel niets meer over te zeggen zijn...? Wel?

De stem:

Jan. Geboren in 1949 in Estland. Dans gestudeerd. Opende een eigen dansstudio in 1970. Werd in hetzelfde jaar getroffen door een treinongeluk. Begon te schrijven. Schetst kinderen in verschillende landen in een wereld waarin oorlogen hebben gewoed.

Ma:

(Zingt)

Jan:
Mariann, je kleedt flessen... flessen kleden jou. Je hield daarstraks zo mooi een brood vast.

Ma:
En jij zei: Mariann, je kleedt brood, brood kleedt je zo goed.

Jan:
Maar flessen, flessen staan je echt prachtig.

Destem:
Toen hing ze in elk oor twee wijnflessen en begon rinkelend voor hem te dansen.
Flessenrinkelmuziek. Allerlei nachtgeluiden. Auto's in de straat.
Gejammer, gehuil

Jan:
Wat is er aan de hand, Mariann, liefste van me...

Ma:
O, vast teveel wijn gedronken. Teveel van jou gedronken. Voel me zo naar.

Jan:
Overweldigd over het leven.

Ma:
Overweldigd vanwege het leven en de wijn.

Destem:
Toen kwam hij bij haar en legde zijn lichaam als een warme omslag tegen haar rug. Ruwe liefkozingen raspten haar warm. Ze werden wild op een merkwaardig stille manier.

Ma:
We reizen over een berg... die uiteenscheurt... en daarbinnen opent zich een ander land... Rijstvelden die groen en levend tegen de berghellingen golven.

We reizen vanaf de top terug naar het licht met nieuwgeboren lichamen.

Jan:
Wat doe je?

(Wat doe je nou?)

Ma:
Ik onderzoekje. Je bent net geboren. Ik heb je gebaard. Ik moet tellen of je wel alle vingers, alle tenen hebt die je moet hebben.

Jan:

Lach je?

Ma:
Ik kan raden dat je lacht...

Ma:
Ben je een man uit het stenen tijdperk?

Jan:
Ja, ik ben een man uit het stenen tijdperk.

Ma:
Wat doe je op dit moment?

Jan:
Op dit moment maak ik vuur.

Ma:
Hoe doe je dat?

Jan:
Ik neem een stok, ik steek die in de grond, ik draai 'm rond, snel rond, hard, kijk naar de zon en zeg: Kijk eens naar me, Zon, hier is je kind! De Zon is een vrouw. De Zon kijkt geïnteresseerd omlaag, ze kan het niet laten om te kijken, ze kan het niet laten om naar haar kind te komen.

Ma:
Het vlamt op!

Jan:
Een opvlammend kind, een vuur!

Ma:
Het vuur is een stuk zon dat naar de aarde is gehaald... Kijk eens, Zon, hier is je kind!... een slechte, simpele jagerstruc!

Ma:
O!

Jan:
Wat is er, Mariann?

Ma:
Ik droomde...

Jan:
Vertel op!

Ma:
We waren met een heel stel in een ruimte... ik geloof dat het in een broeikas was... hij was gebouwd van de ramen van een heleboel huizen. De kozijnen waren nooit opnieuw geverfd, daardoor hadden ze allerlei kleuren. En er waren veel mensen achter de ruiten, net als vroeger...

Jan:
Wie zag je?

Ma:
Weet ik niet... herinner me niet... alleen maar dat het er veel waren. En wij tweeën moesten met elkaar vrijen en er waren zoveel mensen, ze schreeuwden en lachten, ze keken naar ons.

Jan:
Deden we het toch?

Ma:
Ja.

Jan:
Wat vreemd.

Ma:
Je was in me... maar we hadden kleren aan... en... toen raakte er een stuk van ons los.

Jan:
Een stuk? Van mij?

Ma:
Een stuk vlees. Ik krijg het in mijn handen. Een stuk vlees vol bloed. Van ons.

Jan:
Leefde het? Was het een kind?

Ma:
En ik... ik pak het in het diepste geheim in een stuk papier van een keukenrol... Verstop het voor later.

Jan:
Je verstopt het voor later?

Ma:
Heb jij iets gedroomd, Jan?

Jan:
Jazeker, en nog een heel mooie droom ook.

Ma:
Vertel op!

Jan:
Als ik me alles herinner... Ja... Ik droomde dat we pas getrouwd waren... We waren getrouwd, jij had een witte jurk aan, met een sluier en wat daarbij hoort... ja. Ik zat in een grote witte schommelstoel... en jij sprong op me. Je lachte. We schommelden eerste voorzichtig, daarna wilder en wilder... Er waren veel bruiloftsgasten... We schommelden wild, ze kwamen allemaal kijken, ze lachten, maakten veel kabaal en toastten, wij schommelden de kamer uit, over de bomen, witte bomen waren het, met witte rijp, onwerkelijk en mooi. Zo schommelden we verder... recht op een spiegel af, op een deur van een rokokokast die vol zat met kleine kinderen die zich hadden verborgen en nu te vroeg gevonden werden... jij viel van mijn schoot en ik bleef zitten... toen zei je... je stond op de grond, wees op de schommelstoel en zei:
KIJK, DE STOEL HEEFT NIET EENS EEN ONDERSTEL!

Mariann lacht.

Jan:
Ja, Mariann. Je hebt me werkelijk op gang geholpen.

Ma:
Zeg, blijf toch hier. Bij mij.

Jan:
Ja, ik wil bij jou zijn. Je hebt iets met me gedaan. Iets goeds.

Ma:
Sympathische magie.

Jan:
Je haar is een roterend zonnebeeld.

Ma:
Slangen...

Jan:
Ik ben een slangenaanbidder.

Ma:
Als we bij elkaar kunnen blijven is het niet nodig om zoveel te reizen...

De stem:
Als Mariann bedenkt hoe ze elkaar hebben ontmoet, glimlacht ze altijd bij zichzelf. Ze glimlacht altijd bij zichzelf, hoeveel tijd er later ook mag verstrijken... hoe lang ook... ze begint te leven.

Jan:
Korenvelden, bomen in't voorbijgaan, in 't voorbijgaan, in 't voorbijgaan...

Ma:
...in 't voorbijgaan... in 't voorbijgaan...

Jan:
in 't voorbijgaan... in 't voorbijgaan korenvelden, bomen.

Ma:
in 't voorbijgaan, korenvelden bomen. Een kranteartikel over een tenniswedstrijd Zweden-Chili in 't voorbijgaan... in 't voorbijgaan een zongebruinde blonde man...

Jan:
in 't voorbijgaan een zongebruinde blonde vrouw...

De stem:
Ze loopt door alle wagons, door de hele trein om de laatste wagon te vinden zodat ze het spoor in perspectief kan zien, het oude kan zien verdwijnen, want ze heeft geprobeerd om te veranderen, maar ze heeft het opgegeven, ze is op reis om te

proberen een nieuw leven op te bouwen op haar aller-diepst teleurgestelde en verwarde gevoelens. Ze geeft het op, ze wil het land, het landschap zien verdwijnen.

Jan:
Ik zag je lopen. Met een tijdschrift en tien kranten.

Ma:
Ik zag jou niet. Maar ik hoopte dat er iemand was die me zou willen vinden, die me zocht.

De stem:
Ze durfde niets meer te zeggen. Vragen. In plaats daarvan noemde ze haar naam.

Ma:
Mariann Lind. Ik fotografeer.

Jan:
Jan Kenneth Weckman, ja, ik ben journalist.

Ma:

(Schreeuwt)

Godver!

Jan:
Wat is er?

Ma:
Brak mijn nagel in de deur.

Destem:
Ze had de hele tijd het gevoel dat ze aan het oefenen was. Oefenen, oefenen, dan wordt het op een dag goed. Klam van de hitte in de trein, de zon gaat ze koud water in haar nek spoelen, en over haar polsen. Verkoelt zich.

Ze schommek door de coupé terug, de meesten doezelen en dutten. Maar de jonge man Jan zit in een boek met foto's te bladeren. Ze kijkt nieuwsgierig in het boek en hij kijkt haar recht in haar gezicht.

Jan:
Mariann... Mariann toch, hè?

Ma:
Ja.

Jan:
Ga je naar Stockholm?

Ma:
Ja, daar gaat de trein heen...

Jan:
Maar je reist verder?

Ma:
Weet ik nog niet... ben alleen maar op weg, een of andere plek.

Jan:
Misschien kunnen we...

Ma:
Ja, dat is een goed idee. Weet jij een plek om...

Jan:
Ja, het Leger des Heils!

Ma:
O, maar ik heb geen...

Jan:
Er is vast plaats.

Ma:
Denk je?

Jan:
We kunnen het altijd proberen.

Ma:
Ja!

Destem:
In het hotel van het Leger des Heils, Drottninggatan. Bij de receptie kijkt Mariann naar haar vriend. Hij bespreekt voor ze. Zij pakt een paar Stockholm-by-night-folders. Hij heeft een bruine corduroy broek aan met opgestroopte pijpen. Hij heeft zoals alle mannen deze zomer een rood T-shirt aan met reclame voor verre zeereizen op de mouw. Hij is krachtig gespierd, blond en stralend.

Jan:
Graag een kamer voor deze dame hier. Receptionist: Uit Noorwegen?

Jan:
Ja, uit Noorwegen.

Ree:
Dan hebt u geluk gehad!

Jan:
Ja, het zou prettig zijn als u...

Ree:
Altijd tot uw dienst!

Jan:
Graag een kamer voor deze dame.

Ree:
Maar mijnheer, tweepersoons is beter, goedkoper...

Jan:
Maar wij wensen twee eenpersoons...

Ree:
Tweeperssons is beter vanwege...

Jan:
Twee eenpersoons.

Ree:
U krijgt twee eenpersoons kamers met een tussendeur.

De stem:
Mariann kleedt zich uit, gaat onder de douche. Daarna gaat ze kletsnat in het witte bed liggen. Het is zo warm en ze is zo moe. Ze slaapt in en wordt wakker -

(Luid geschreeuw in de straat)

het is nacht geworden.

Ma:
Waar is hij, waar is Jan?

Ma:
In mijn droom gaf Jan me een armband van geëmailleerd zilver. Een hemel van emaille. Een hemel...

Destem:
En ze wordt wakker en slaapt in, merkt dat ze onder een donzen dekbed lag terwijl het dertig graden was... de zon schijnt stralend en de binnenplaats is wanneer ze omlaag kijkt leeg. Maar er staan plastic meubels die de indruk moeten geven van een Frans straatcafé. Ze ziet niemand.

Er wordt geklopt

Jan:
Morning!

De stem:
Hij komt regelrecht uit de douche lopen met een handdoek om zijn middel. Ze duikt ineen, springt het bed weer in en trekt het dekbed tot haar kin omhoog zoals ze vrouwen in films zo vaak heeft zien doen.

Jan:
Je kunt douchen als je wilt.

Ma:
Fijn.

Jan:
Het weer is...

Ma:
Ja.

Jan:
Het is geen doen om de dag in deze science fiction-stad door te brengen.

Ma:
Dan moeten we iets anders bedenken.

Jan:
Dat doen we. Er is een plek die het Zoutstrand heet...

Ma:
Een strand?

Jan:
Het is een naaktstrand.

Ma:
WAT leuk...
Ik verheug me erop.

Jan:
Heb je nog nooit...

Ma:
Nee, nog nooit...

Jan:
Ik wel.

Ma:
Is het leuk?

Jan:
Onbeschrijfelijk.

Ma:
Hoe zijn de mensen dan?

Jan:
De mensen. Naakt.

Ma:
O?

Het strand. We horen mensen, zwemgeluiden, vogels

Ma:
Dit is het raarste dat ik ooit heb meegemaakt.
Ik voel me als een vrouw uit het stenen tijdperk, als een van de eerste mensen. Die konden luieren en spelen.
Hier lig ik naast een zonaanbidder, toevallig neergegooid, een naakte man... die ik in de trein tegenkwam.
Ik trok mijn jurk uit, mijn blauwe jurk voor de ogen van honderden anderen. Ik lig hier en kijk omhoog naar de blauwe hemel. En intussen stappen naakte mannen en vrouwen over mijn gezicht op weg naar het water.
Gespetter e.d.

Jan:
Zeg, slaap je?

Ma:
Hm?

Jan:

Het begint te regenen, Mariann.

Ma:
Wat geeft dat, het is zo zalig warm...

Jan:
De mensen staan op, haasten zich naar het bos, het dennenbos in...

Ma:
Raar toch... een groen groen bos in de regen. En onder elke boom staan naakte witte lichtende mensen in groepjes opeen, stil of wat pratend.

Jan:
Dat is fijn!

Ma:
Ja, dat is fijn...

Jan:
Wat was het... dat...

Ma:
Je verlegenheid. Die trok en stak me aan. Ik werd verlegen.

Jan:
Haar verlegenheid...

Ma:
Verlegen zijn, een beetje bleu...

Jan:
Hé, Mariann, waar ga je heen?

Ma:
Ik wil voelen hoe het is om onder de dennen in het bos te staan, naakt samen met de anderen wanneer het regent.

Jan:
Blijf toch hier!

Ma:
Ik ben toch de hele tijd bij je.

Ze loopt langzaam bij hem vandaan terwijl ze fluit. Hij begint er ook door te fluiten, maar een heel andere melodie.

vertaling: Feico Houweling

CECILE LOVEID,
geboren 1951, debuteerde in 1972.
Schrijft in een onconventionele poëtische stijl romans, toneelstukken en hoorspelen. Won met haar hoorspel *Måkespisere (Meeuweneters*) in 1983 de Prix Italia in dat genre. Vanwege haar breuk met de realistische traditie een van de interessantste moderne Noorse schrijfsters.

Feico Houweling
Van een Noorse broodfabriek naar Beiroet
De lange mars van Toril Brekke

Soms dringt er een glimp door van hetgeen zich in de verre beslotenheid van de Noorse fjorden en gletsjerdalen heeft afgespeeld in de jaren zeventig. De donkere tijd waarin het land zich stuurs afwendde van de rest van Europa en een klein groepje radicaal-linkse intellectuelen de macht greep om er in naam van de arbeidersklasse een cultureel schrikbewind uit te oefenen. Na een dieprood decennium bleek het land van Ibsen ternauwernood ontsnapt aan het lot om de eeuwwisseling, literair gezien, tegemoet te gaan als het Albanië van Noord-Europa.

Naar één zo'n glimp wordt terloops verwezen in de Nederlandse vertaling van Toril Brekke's roman De *film over Chatilla*, waarin Kaj de balans van zijn verjaardag opmaakt: ‘Eva is het mooist. Zelfverzekerd en stralend. De anderen hebben me verjaarscadeaus gegeven; een boek over een zekere leraar Pedersen waar iedereen het over heeft.’ Ook dat boek, van Dag Solstad, waarin de opkomst en de verstarring van het maoïstische partijtje AKP(m-l) worden beschreven, is in het Nederlands verschenen: *Leraar Pedersens verslag van de invloedrijke politieke beweging die een bezoeking voor ons land is geweest*. Dat de titel de lengte had van een politiek manifest was geen speelsheid, maar een stijlkenmerk van de marxist-leninisten. Ook Toril Brekke schrijft lange, situatieverklarende zinnen boven haar hoofdstukken.

Pedersen verliest zijn revolutionair élan, maar verlaat de beweging niet. Zijn ontwikkeling is als die van een scriba die door twijfel overmand de vlam van zijn geloof ziet doven, maar niettemin zijn classis trouw blijft. Bij Toril Brekke ligt het iets anders. Niet alleen is haar inspiratie onverminderd en staat zij in zekere mate open voor de mening van andersdenkenden, maar bovenal laat zij zich niet meer beperken door de lotgevallen van het Noorse proletariaat. Zij heeft haar blikveld uitgebreid tot buiten de landsgrenzen en is van al haar partijgenoten het meest internationaal georiënteerd. Zij schrijft over onderdrukten, vooral vrouwen, en oogst daarmee zowel journalistiek als literair steeds meer erkenning.

Toril Brekke: ‘Ik ben lid geworden van de marxistisch-leninistische jongerenbeweging SUF, de voorloper van AKP(m-l), in 1965, jaren voordat schrijvers als Dag Solstad en Espen Haar-vardsholm zich erbij aansloten. Zij schreven toen nog in hoofdzaak experimentele literatuur, voor Profil.’

‘De SUF riep op tot een grootscheepse proletariseringscampagne, in navolging van Mao's stelling dat de kunstenaars in dienst behoorden te staan van de werkende klasse en daarom die klasse moesten leren kennen. Ik dacht dat ik, als ik een goed schrijver wilde worden, moest weten hoe de arbeiders het hadden. Schrijven en politiek engagement waren voor mij onlosmakelijk verbonden. Dus ging ik werken, eerst in restaurants, later in een worstmakerij, een broodfabriek en uiteindelijk op een zetterij waar ik een grafische opleiding kreeg en betrokken was bij politiek werk en vakbondswerk.’

Haar debuutroman *Jenny is ontslagen (Jenny har fått sparken*, 1976) was gebaseerd op haar ervaringen in de broodfabriek. Het gaat over de onrechtvaardige behandeling van een jonge arbeidster. Toril Brekke: ‘Dit is mijn meest partijgetrouwe werk. Het boek toont aan welke rol AKP(m-l) kan spelen in dit soort zaken. En het verkocht geweldig goed. Er verschenen drie drukken.’

Inmiddels was ze getrouwd en had ze twee kinderen. Bijna tien jaar woonde ze in de Noordnoorse stad Narvik, actief voor de partij, maar aan de periferie van het Noorse literaire leven. Ze schreef een roman over jeugdcriminaliteit en een kinderboek, beide gingen snel onder in de stroom van nieuwuitgekomen belletrie.

Maar in 1982 oogstte zij opnieuw commercieel succes, nu met een roman gebaseerd op tien moeizame huwelijksjaren, *De gulden toon (Den gylne tonen*). Het werd een hoofdzakelijk psychologische roman, met minder politiek en meer introspectie, waardoor even de indruk ontstond dat ook de inmiddels naar Oslo teruggekeerde Toril Brekke haar ideologische uitgangspunten zou laten varen en zich zou voegen in de bij uitstek Noorse traditie van psychologisch-realistische romans. Andere schrijvers, zoals Tor Obrestad en Espen Haavardsholm leken haar voor te gaan op die weg.

Toril Brekke: ‘Dat was een vergissing die ze niet alleen bij mij begingen. Ons literaire programma in de jaren zeventig hield in, dat we een nieuwe traditie wilden scheppen. We wilden zo realistisch als het maar kon, de maatschappij beschrijven. En dan eenvoudig, niet voor academici, maar voor arbeiders. Maar na een aantal jaren zag je dat veel schrijvers hun thema's wijzigden. Hun interesse voor de conflicten op de werkvloer nam af. Veel auteurs oriënteerden zich op zichzelf, op hun eigen innerlijk.

Van linkerzijde werden ze ervan beschuldigd hun zaak te verraden. Maar de burgerlijke recensenten stonden te juichen. Toen Edvard Hoem vorig jaar kwam met zijn roman *Proeftijd* (*Prøvetid*) vonden ze dat prachtig. Dat was een echt *literair* boek, a-politiek, op het reactionaire af. Maar voor Hoem betekende die roman zeker geen afscheid van zijn politieke opvattingen. Het was een noodzakelijke afrekening. Daarom vind ik het verdedigbaar. Die schrijvers werken aan hun persoonlijke ontwikkeling, daaraan hebben ze behoefte. De vraag is natuurlijk wat ervan gaat komen, of ze nog hetzelfde politieke programma zullen hebben.’

Maar in 1983 keerde jij weer terug naar de politiek met De film over Chatilla.

Ja, en ik was meteen *out*. Bovendien wilden de mensen niet meer lezen over Libanon, want daarvan waren ze al zo *fed up.* Maar met dat soort wensen kan ik geen rekening houden. Ik schrijf wat ikzelf wil.

Waarom Libanon?

Ik ben erom gevraagd en ik vind het belangrijk om over de Palestijnen te schrijven. Zij zijn tot rond 1968 volstrekt onzichtbaar geweest in Noorwegen. Hun lot is verzwegen. Er werd een beeld opgeroepen van de terroristische Palestijnen tegenover het vreedzame Israel. Pas toen Noorse gezondheidswerkers daar gingen helpen, ontstond er een ander beeld.

De Noorse organisatie die verplegend personeel, fysiotherapeuten en artsen uitzendt naar Libanon, vroeg de schrijfster om een reportage over dit werk. Ze kreeg daartoe een hoeveelheid statistisch materiaal in handen geduwd waarmee ze zo weinig kon beginnen, dat haar uiteindelijk werd aangeboden om met een nieuwe lichting verpleegsters mee te reizen naar Beiroet. Het toeval wilde dat ze daar arriveerde juist vóór de massamoorden in de kampen Sabra en Chatilla.

Toril Brekke: ‘Daardoor zag ik de allereerste reacties van de mensen daar en een paar weken later die in Noorwegen. Alles wat ik heb weergegeven in het boek is dan ook op waarheid gebaseerd. Maar toch heb ik er geen documentaire van gemaakt, want ik vond dat ik niet genoeg zou doen met het publiceren van feitelijke gegevens en statistisch materiaal. Het is net als met pamfletten en artikelen. Je bereikt alleen degenen die het al weten en niet de overigen. Daarom heb ik besloten de stof in romanvorm te gieten. Kunst is in staat om dit soort zaken op een totaal andere manier over te brengen. Je dringt dieper door in de belevingswerelden van de personen, je kunt gevoelens duidelijk maken. Maar tegelijk wilde ik het

ook van een afstand laten zien, en dat doe ik in de gedeelten die in de vorm van een filmmanuscript zijn geschreven. Zo krijg je dat de handeling zich gaat afspelen op twee niveaus, Eva's ervaringen als verpleegster en het journalistieke aspect van de film die Kaj erover wil maken.'

Maar je laat alleen de Palestijnse kant van de zaak zien.

Omdat we de Israelische versie al lang hebben gehoord! Ik kies zonder meer voor de Palestijnen, omdat zij de onderdrukte partij vormen. Voor sommigen is het weleens moeilijk om te begrijpen dat ik me daarmee alleen tegen het zionisme als ideologie keer en niet tegen de joden; zeker in een tijd waarin het antisemitisme van extreem-rechts weer oplaait. Van dat probleem ben ik me sterk bewust geweest, maar wanneer ik me sympathiserend met beide partijen had opgesteld, had ik een te makkelijke oplossing gekozen.

Ik wil het mes zetten inde mythe over de buitengewoon speciale joden. De opvatting dat dit volk zo begaafd en kunstzinnig is, heeft zijn wortels in de geschiedenis. Ze zijn ertoe gedwongen om zich te kunnen handhaven. Maar het zijn gewone mensen, net als wij. Ook voor hen is het belangrijk dat ze een gewone verhouding tot de rest van de wereld krijgen. Ik ben in Libanon trouwens niet uitsluitend met Palestijnen omgegaan en evenmin maak ik helden van ze in mijn boek.

Spelen sekseverschillen een rol in je verhaal?

Ja, ondergeschikt maar toch betrekkelijk belangrijk. Ik heb de zaken omgedraaid. Eva trekt erop uit naar Libanon en komt vol nieuwe ervaringen terug. Kaj blijft thuis zitten wachten. Hij is helemaal in beslag genomen door de vraag met welke mannen ze daar kan zijn omgegaan en hij stikt van de jaloezie. Je hebt dus het recht tegenovergestelde van de traditionele situatie waarin de man de deur uitgaat en de vrouw thuisblijft. Bovendien komt Eva, die voor haar reis in Kaj's ogen niet meer dan een eenvoudig verpleegstertje was, terug als een ervaren vrouw die de oorlog heeft meegemaakt, hoog-emotioneel en volkomen opgenomen door wat ze heeft beleefd. Je ziet hoe Kaj reageert. Hij wil het heft in handen nemen door een film te gaan maken over Libanon. Hij wil méér weten dan zij.

Hoe komt hij daaruit?

Het lukt hem door die Marianne in zijn film als geheim agente voor te stellen. Een kleine wraak op Eva.

Zie je het boek als vrouwenliteratuur?

Nee. In een bepaalde periode was het belangrijk om te spreken van vrouwenliteratuur, maar in de tussentijd hebben de vrouwen zich opgewerkt. In de Noorse literaire wereld staan vrouwen op gelijke voet met mannen. Ze worden niet achtergesteld. Wat dat betreft kun je zeggen dat er succes is geboekt. Nu zijn het de mannen die de vrouwen in een apart hokje duwen door te spreken over vrouwenliteratuur. Wat er op dat gebied is, dient te worden geïntegreerd in het geheel.

Over Noorse literatuur gesproken, je naam klinkt bekend.

Ja, ik ben de dochter van Paal Brekke, de modernistische dichter. Mijn moeder, Bjørg Brekke, was schilderes. Mijn vader was ervan overtuigd dat hij van zijn poëzie kon leven, maar ik herinner me wel dat we het ontzettend krap hadden in de jaren

vijftig, toen hij nog geen erkenning had gevonden. Later, toen ik vertelde dat ik wilde schrijven, zei hij: Dat moet je niet doen. Dat wordt hongeren.

Het politiek radicalisme in de Noorse literatuur neemt af. Hoe zie je de jongste ontwikkelingen?

Er komen veel nieuwe schrijvers op. Een aantal daarvan is al wat ouder en sommigen hebben het gevoel dat ze in de afgelopen jaren te veel in de schaduw zijn blijven staan, omdat de linksradicale beweging zoveel talent te bieden had. Er zitten er ook nogal wat tussen die zich door de sterke politieke tendens geprovoceerd en onder de voet gelopen voelen. Maar al met al komt er toch een nieuw evenwicht. Er ontstaat een nieuwe discussie, namelijk over de vraag welke rol de schrijver speelt in de jaren tachtig. Daarnaast loopt er een aantal voorop bij het ontwikkelen van nieuwe vormen. Vaak zijn dat experimenten waar veel van te leren valt, hoewel het experimenteren alléén natuurlijk niet interessant is. Wat dat betreft kun je bijvoorbeeld Jan Kjaerstad noemen. Hij heeft alweer een paar boeken geschreven, maar we verkeren nog steeds in een gespannen onzekerheid over de vraag of hij nu eigenlijk wel een boodschap heeft.

Cecilie Løveid?

Vind ik heel mooi.

En de postmodernisten zoals Gene Dalby en Cindy Haug?

Daar kan ik niet zoveel van zeggen.

Hoe staat het met je eigen erkenning in Noorwegen?

Mijn eerste roman heeft, zoals ik al zei, drie drukken gehad. *De gulden toon* werd zo'n succes doordat het werd opgenomen in de reeks van de Noorse Boekenclub. Dat maakt dat je in elk geval 50.000 exemplaren verkoopt, maar daar staat tegenover dat je drie jaar 'in quarantaine' moet. Mijn eerstvolgende boek kwam al een jaar later uit, dus daarvan werd niet meer dan het normale aantal van ongeveer vierduizend verkocht.

Je staat *ook niet in het centrum van het literaire gebeuren.* Nee, misschien doordat ik zo'n lange tijd in Noord-Noorwegen heb gewoond. Een paar jaar geleden werd mijn debuutroman *Jenny is ontslagen* in de krant Dagbladet aangevallen door een ex-lid van AKP(m-l). Hij noemde het boek een soort 'hofpoëzie'. Daar had ik wel op willen reageren, maar ik las de krant te laat.

Internationaal boekt Toril Brekke meer succes. Zowel in het Duits als in het Nederlands is *De film over Chatilla* uitgekomen en een Britse uitgever overweegt momenteel om het in zijn fonds op te nemen. Dat zou de toegang tot de Amerikaanse markt kunnen openen, wat geen denkbeeldigheid is, omdat Toril Brekke samen met negen andere vrouwelijke schrijfsters onder wie Germaine Greer en Buchi Emecheta, heeft meegewerkt aan het boek *Women, a world report*. Dit is een verzameling analyses en essays over de situatie van vrouwen in alle delen van de wereld, geschreven in opdracht van de persafdeling van de Verenigde Naties naar aanleiding van de afsluiting van het Decennium van de vrouw. Intussen schreef ze een nieuwe roman die dit jaar uitkwam in Noorwegen, *De bloem van Jakaranda (Jakarandablomsten*).

Toril Brekke: 'Het boek gaat over Kenia, over het leven van vrouwen in plattelandsdorpen. Net als in mijn roman over Libanon speelt dit verhaal zich af in het dagelijks leven van de mensen daar. Ik heb er gewoond bij een Noorse ontwikkelingswerker die was getrouwd met een Afrikaanse, waardoor ik in contact kon komen met de lokale bevolking. En ook hier geldt weer dat je de manier van

ervaren, zoals van polygamie, veel beter kunt overbrengen door middel van literatuur dan door artikelen.'

NOOT:
Van de in dit interview genoemde literaire werken zijn alleen *De film van Chatilla* (Uitg. De Geus, Breda, 1985) en *Leraar Pedersens verslag etc.* (uitg. Ordeman, Rotterdam, 1984) in Nederlandse vertaling verschenen. *Women, a world report* verscheen deze herfst bij de Britse uitgever New Internationalist (Methuen); in Nederland bij Feministische Uitgeverij Sara.

H. van der Ent
Vocalise

Afwisseling en overeenkomst zijn de pijlers die de brug van de stilistiek dragen. Het spel met het beantwoorden aan een verwachtingspatroon en het doorbreken daarvan is erg belangrijk. Zonder inzicht hierin zijn de effecten van veel stijlfiguren niet te verklaren. Overeenkomst én afwisseling: béide komen hierbij tot hun recht.

Merkwaardig is, dat op het gebied van de klank alleen overeenkomsten interessant schijnen te zijn. We onderscheiden immers wel veel soorten rijm maar geen klankvariaties. Beide verhogen de schoonheid van een gedicht. Klankafwisselingen ook.

Het is de lezer bekend, dat herhaalde klankafwisseling een ritmisch effect heeft. Dit is goed te horen - het voorbeeld is van Elema - in Gorters regel: 'Wiss'lend van glans de vlinders dansten voort'. De weerkerende variatie van de i- en de a-klank heeft een ritmische uitwerking, geeft de vlinderbeweging weer, en dat vinden we mooi.

Het is uit de mode zich op het niveau van de klank met poëzie bezig te houden. Dit uit zwang raken was een reactie op het gegoochel met dorre klankstatistieken en spitsvondige beschouwingen over het verband tussen klank en betekenis. De aversie hiertegen is begrijpelijk. Maar de poëziegenieter bleef en blijft overtuigd van de suggestieve kracht van klanken en het artistieke gebruik van klankkleuren. Deze verdienen meer aandacht. Hoewel de verwevenheid van vorm en inhoud bij de schrijvers van poëzieanalyses hoog in het vaandel staat, ontbreekt vaak zelfs een minimale aandacht voor ritme en klank. Ik noem deze begrippen omdat Bloem poëzie een kwestie van ritme noemde en Verwey de geluidsindruk als het essentiële van een gedicht zag: 'niet van een enkel geluid, maar van een samenspel van geluiden, die tezamen een muzikale eenheid zijn'. Klanken en ritme spelen hierbij een hoofdrol. Is de wijsheid van deze dichters vergeten?

In dit opstel wijs ik op een eeuwen gebezigd, maar nooit beschreven klankexpressief middel, dat nu eens niet de overeenkomst maar de afwisseling van klank als kern bevat. Op dit stilistische middel heeft men nooit gewezen. Zelfs in het proefschrift van Jozef Boets: *Moderne theorieën in verband met klankexpressie* (Gent, 1965) komt het niet voor. Ik deel uw achterdocht. Hoor ik gras groeien? Maar toch: in de dichtkunst komt een klankverschijnsel voor, wat uitwerking betreft op zijn minst even belangrijk als assonantie en alliteratie, waaraan men nog geen naam heeft gegeven en waarvan men het effect nooit heeft beschreven. Ik doel op de afwisseling in beklemtoonde lettergrepen van een gesloten (korte, doffe, scherpgesneden) en de daarbij behorende open (lange, heldere, zwakgesneden) klinker: a/aa, e/ee, o/oo, i/ie, u/uu en andersom.

Stilistici, vooral Duitse, hebben werkelijk alles bestudeerd. Ook de uitwerking op semantisch niveau van allerlei klankwisselingen, vooral die van de i- en de a-klank. Aan klankvariaties schonken ze dus ook aandacht. Des te merkwaardiger is het, dat bovengenoemde klankwisseling aan het oor is voorbij gegaan.

Dit klankverschijnsel functioneert ook in de omgangstaal als expressief middel. Ik kan talloze voorbeelden noemen, maar ik volsta met het geven van één voorbeeld uit iedere categorie: makke schapen, rake klappen, boze tongen, bollebozen, witte wieven, lieve kinderen, zure vruchten, rust nog duur, vel over been, een geestige zet. Sceptici merken op, dat het logisch is dat deze combinaties af en toe ontstaan. Ik deel hun mening. Ik beweer ook niet dat esthetisch taalgebruik vocalises moét opleveren. Het kán en, zoals we straks zullen zien, het gebeurt in poëzie opvallend veel. Het probleem is hoe je duidelijk maakt dat 'boze tongen' mooier klinkt dan

‘kwade tongen’. Iemand een oor voor subtiliteiten aannaaien is uitgesloten. Wie het niet hoort, hoort het niet. Dichters als Achterberg en Bloem hoorden het wel en maakten er gebruik van.

Uit praktische overweging een lange omschrijving te vermijden noem ik deze afwisseling in beklemtoonde lettergrepen van een gesloten en de daarbij behorende open klinker (en omgekeerd) *vocalise*. Juist vanwege de associatie met de reeds bestaande muzikale betekenis lijkt mij deze term geschikt.

Niet een klankcombinatie is opzienbarend, maar haar uitwerking kan dat zijn. Op zich zijn assonantie, alliteratie en vocalise niet waardevol. Deze klankverschijnselen kunnen zelfs een negatief esthetisch effekt hebben. Perks ‘een schelle schicht schoot schichtig uit den hoge’ heb ik altijd een monsterlijk voorbeeld gevonden, evenals Van de Woestijnes ‘Het huis mijns vaders waar de dagen trager waren’. Overdaad schaadt. Een fijn klankenspel ontstaat door een bescheiden toepassing van de bestaande mogelijkheden.

Ook bij vocalise gaat het om het esthetisch effekt. Voor ik daarop inga, maak ik drie opmerkingen en bespreek ik verschillende soorten vocalise.

Ik bekommer me niet om de oude vraag in hoeverre klanken en klankwisselingen gerelateerd kunnen worden aan betekenissen. In de tweede plaats: cijfers die ik noem hebben, hoe interessant ze ook zijn, geen bewijskracht. In de poëtica zeggen immers getallen niets. Stel dat een dichter duizend versregels schrijft waarvan er slechts één een prachtige alliteratie bevat, dan doet het statistische gegeven één promille niets af van de schoonheid. De derde opmerking is dat onderzoekingen op het gebied van assonantie en alliteratie hebben aangetoond, dat daarover geen universele uitspraken gedaan kunnen worden omdat de functionaliteit afhangt van de situatie, die telkens weer anders is. Om deze reden zou ik kunnen afzien van het zoeken naar een altijd geldige opmerking over het effect van vocalise. Ik doe dit niet: ik wil aangeven dat er een nieuwe weg open ligt om de relatie tussen klank en ritme nader te bestuderen.

Er zijn verschillende soorten vocalise. De eerste komt voor binnen één woord: braamzwarte (Achterberg), dromendronken (Bloem), hemelver (A. Roland Holst), trekvogelkreet (Leopold), glinstervliezen (Achterberg), nachtkamer (Achterberg). Waarom is *braamzwarte* in Achterbergs gedicht ‘Pastiches’ met de regel ‘Benjamin Franklin-hoofd. Braamzwarte ogen’ klankmatig beter dan het woord zwarte, voorzien van een versterkend of vergelijkend element met een andere klinker, zoals koolzwarte, kerszwarte of gitzwarte? We kunnen het de dichter niet meer vragen. Ik veronderstel dat hij, klankgevoelig als hij was, geantwoord zou hebben dat hij dit een móói woord vond, een antwoord dat hij wel meer gaf. Hij zou niet de betekenis erbij betrokken hebben. Terwille van de muzikale betekenis dus. Achterberg had een onbewuste voorkeur voor de i/ie-vocalise. Niet alleen wijzen zijn neologismen als ‘stilwiegend’ en ‘glinstervliezen’ in deze richting, maar ook de onthutsende hoeveelheid (26%) adjectieven met een i-klank bij substantieven met een ie-klank in de beklemtoonde lettergreep. Hiermee zijn we meteen bij de tweede groep.

Vocalise kan ook bij twee verschillende woorden voorkomen. Deze kunnen zich in verschillende versregels bevinden. Dit is het geval bij vocaliserend eindrijm maar ook bij een vocalise als de volgende in Bloems ‘Aanvaarding’: Toen ik *jong* was, best*ond* ik in *vo*men van het leven, dat *ko*men zou.

Ook kunnen we de vocalise binnen de versregels aantreffen. De afstand tussen de vocaliserende klanken kan klein en groot zijn. Meestal staat er maar één onbeklemtoonde lettergreep tussen: zware balken, een bang bestaan, gesloofde zorgen, open wonden, dropplend lover, het helse leven, slecht beheerd, verlopen morgens, ritselend bezield, stukken muur, avond van schapevacht.

Stilistiek behoort antwoord te geven op de vraag waartoe een dichter als Bloem één op de vijf adjectieven bij een substantief met een aa-klank laat assoneren. Zij dient erachter te komen

waartoe de adjectieven bij deze zelfstandige naamwoorden in vijftien procent van de gevallen vocaliseren: halven slaap, rappe schaduws, warm graan, blanke tafel, barre straten, etc.

Voor de assonantie en alliteratie heeft de stilistiek geprobeerd dergelijke antwoorden te formuleren, maar zij is er niet uitgekomen. Zij trachtte te bepalen welke betekenissen, gevoelens en stemmingen verbonden konden worden aan klankovereenkomsten. Dergelijke pogingen moesten wel uitlopen op nietszeggende compromisformuleringen. De les die we hieruit kunnen leren is, dat we met betrekking tot de vocalise niet moeten speuren naar gevoels- of stemmingseffecten, noch naar uitwerkingen op semantisch gebied.

Er is een vierde groep te onderscheiden. Wanneer de afstand tussen vocaliserende klanken binnen de versregel groter is dan de hierboven genoemde, zijn de elementen van de vocalise meestal de toppen in het ritmische patroon van deze versregel. Cijfers bewijzen niets in de poëtica. Maar wanneer aangetoond kan worden, dat vocalise méér voorkomt dan volgens de kansberekening te verwachten is, dan kunnen we met meer recht stellen dat het verbazingwekkend is, dat niemand hierover heeft geschreven.

Ik nam de aanvangsregels van alle gedichten van Achterberg, Bloem, Gerhardt en Leopold en kwam tot een verbluffend resultaat. Ik onderzocht deze regels op aanwezige vocalises tussen de éérste en laatste beklemtoonde lettergreep. (Het aantal vocalises is in de aanvangsregels hoger, maar terwille van de regels van de kansberekening hield ik me aan van te voren vastgestelde posities). De aa/a-vocalise komt bij Bloem drie maal zoveel voor als te verwachten is. De oo/o-vocalise treedt in de beginregels van Gerhardt zelfs vier maal zoveel op, terwijl dit bij Achterberg het geval is met de ee/e-vocalise. Opmerkelijk is dat geen dichter voorliefde bezit voor de uu/u-vocalise en ook de i/ie-vocalise blijft beneden het aantal keren dat verwacht mag worden.

Uit de rijke oogst vocalises citeer ik de volgende:

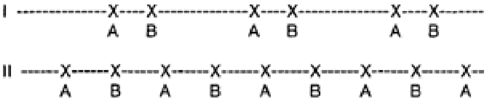
Ik z*a*g de mensen in de str*a*ten (Gerhardt, 83)
R*aa*k mij niet tot in mijn h*a*rt (Gerhardt, 275)
O d*o*nkere, woeste ruiten vóór de d*oo*d (Achterberg, 238)
Hij v*o*nd mij in de h*o*ven (Bloem, 50)
Ik l*ie*p met Mok gelukkig op de br*i*nk (Achterberg, 697)
De w*i*nd heeft het leed vern*ie*ld (Achterberg, 352)
L*e*vensmoed? Dit dagelijks d*e*rven (Bloem, 183)
De b*e*rgen dalen bij mij in met tr*e*den (Achterberg, 856)

Meestal wordt de eerste of de tweede klinker van de vocalise door een assonerende lettergreep versterkt:

De n*a*j*aa*rsluchten j*a*gen, zw*aa*r en zw*a*rt (Bloem, 95)
Gij w*aa*rt een kind dat nachten w*a*kker l*a*g (Bloem, 128)
Het l*a*ndschap dat, nu stilte en *a*vond d*a*len (Bloem 130)
O z*a*chte glans, getemperd str*a*len (Gerhardt, 29)
Mijn z*oo*n, zo ge dichter m*oo*gt w*o*rden (Gerhardt, 591)
Het r*o*nde perk met d*o*nkere vi*o*len (Gerhardt, 70)
Missch*ie*n dat eens de parelv*i*ssers van B*i*zet hem v*i*nden
(Achterberg, 297)
O d*i*t eenzelvig b*i*nnenvaren van het l*ie*d (Achterberg, 240)
Wat geeft het, of wij hier of *e*lders st*e*rven? (Bloem, 218)
De *e*rfenis der m*ee*sters sl*e*cht beh*ee*rd (Gerhardt, 185)

Hoewel ik niet uitsluit dat vocalise in sommige gevallen een betekenis, een gevoel of een stemming tot expressie brengt, zoek ik de esthetische waarde van de vocalise op ritmisch en melodisch gebied.

Ritme kenmerkt zich door de afwisseling tussen twee elementen en de herhaling hiervan. Belangrijk is de tijdsduur en wel in tweeërlei zin: de tijd die nodig is voor het verdwijnen van het ene element (A) en het verschijnen van het volgende (B), maar ook de tijd die vereist is voor het weerkeren van het eerste element (A):



Periodiciteit is noodzakelijk om van ritme te kunnen spreken. Ritme hebben we bij de afwisseling van de jaargetijden, volle en nieuwe maan, eb en vloed, dag en nacht. Stroom en tegenstroom, beweging en tegenbeweging zijn essentieel.

Tegenwoordig gaat men uit van een biologisch, een innerlijkfysiologisch ritme zoals dit zich openbaart in de wisseling van voor- en achtergrond bij de waarneming. Men doet alsof model II het enige ritmische patroon is. Maar we kunnen twee van elkaar verschillende ritmische bewegingen *tegelijk* laten verlopen. De pianist speelt immers met beide handen wel eens in totaal verschillend ritme. Zo kan in poëzie van meer dan één ritme tegelijk sprake zijn. Dan is er een breedstromend ritme, waarvan bijvoorbeeld het eindrijm de bedding is, en een smalstromend ritme, met een periodiciteit van veel kortere duur, waarbij klankverschijnselen als alliteratie, assonantie en vocalise een rol spelen. Een geraffineerd ritmisch gebruik van de mogelijkheden die de vocalise biedt, is duidelijk te beluisteren in de eerste strofe van Eva Gerlachs 'Seizoen', uit haar bundel *Een kopstaand beeld*:

> Mijn vader die de dood niet lustte, laat
> zijn handen die een meetlat op mij braken
> met andre vingers hier het groen aanraken
> van kiemblad onder een slaapmuts van zaad

Een nieuw onderzoek naar de verhouding tussen klank en ritme lijkt me noodzakelijk. Lezen is een vorm van innerlijk horen. De essentie van rijm is, psychologisch gezien, het onbewuste gevoel dat de geest wacht op de herhaling van de reeds gehoorde klank. De kracht van vocalise is, dat aan deze psychische verwachting opeen merkwaardie manier wordt gegeven.

Graa Boomsma
Ongewone bewegingen
Voorpublicatie

Graa Boomsma.
Foto: Hans Vermeulen.

Voor mijn vader, achteraf

‘The Dead Father's head. The main thing is, his eyes are open. Staring up into the sky. The eyes a two-valued blue, the blues of the Gitanes cigarette pack. The head never moves. Decades of staring.’
Donald Barthelme, *The Dead Father* (1975)

Nieuw Holland

Amsterdam, 29 oktober 1946
ER was die morgen een ongewone beweging te bespeuren geweest op de kade. Maar ook al eerder, en daar niet alleen.

Wat ze nu nog ziet, bijna dagelijks:
Gigantische plunjezakken die de loopplank op gaan. Belast en beladen zijn de groen gevlekte lichamen na zes maanden rudimentaire training. Net uit de oorlog. *De ondergeschiktheid is de ziel van den militairen dienst*. Hij had die zin uit het Reglement betreffende de krijgskunst hardop en lachend voorgelezen toen hij, vlak voor zijn vertrek, met verlof thuis was.
De ‘Nieuw Holland’ deint lichtjes in de najaarswind en slokt de soldaten op, tot in de rimboe. Niemand loopt uit de pas. Bijna niemand kijkt om. Omhoog kijken ze. Er komt voorlopig geen eind aan deze ongewone troepenbeweging.

Ze tuurt. Ze ziet hem niet. Ook op de foto's van het vertrek staat hij niet: verdwenen nog voor bij vertrokken is. Weer dat gedrang, iemand die naar het schip wijst en op haar tenen gaat staan. Een elleboog in haar rug. De oorlog is voorbij, de oorlog gaat beginnen. Een afscheid nemende mensenmassa in beweging. Haar ogen springen vol tranen. Dat was de bedoeling niet. Nu lijkt ze alles dubbel en vervormd te zien, als in een lachspiegel. Ze lijken zo op elkaar met die groene pakken aan. Waarom hebben ze niet een of ander teken met z'n tweetjes afgesproken? Ik ben zo

zenuwachtig. Kerst? Hou je ogen open. De mijne heb ik tot spleetjes samengeknepen. Eén ogenblik alleen nog maar vreemde achterhoofden voor haar. Hij kan me toch niet meer zien. Ze kijkt naar de grond en voelt haar voeten in haar schoenen zitten. Ze gaat op haar tenen staan. Hoe lang blijf je weg? Zou hij dat ook denken? Dom dat we niet getrouwd zijn. Dan hadden we een vast weekbedrag gekregen. Vader was zo schamper. Die dikke buik en die kouwe blauwe ogen. Gisteravond na het eten zei hij het. Had het van een boer gehoord die vlakbij woonde. In stilte het gedwongen gebed. *De godsdienst is de bron van alle geluk, deugd en ware moed.* Daar begon dat Reglement geloof ik mee. Het laatste avondeten met elkaar. Liever een lange reis dan deze stomme Langereis, dit gat aan een dijk. Dat had hij gezegd, Kerst. De kapotte bijbel. Hij is altijd al opstandig geweest. Een groot kind, dat al door de oorlog banjerde alsof er geen tewerkstelling bestond. Motorrijden in september 1944. Hij maakte er elke dag een Dolle Dinsdag van. Blijf kijken, blijf toch kijken. Zak niet weg. Veeg die tranen uitje ogen. Toe nou. Dat denkt ze nu nog, dagelijks bijna. Of is het al fantasie geworden.?

Nog steeds die stroom plunjezakken die de 'Nieuw Holland' wordt binnengeloodst. Nee, ze heeft hem niet gezien. Zal ze straks liegen? Zal ze later liegen? Vader ging gewoon werken. Die gaat elke dag de boer op. Pitten uit de hoeven van koeien snijden. Ontstekingen verwijderen. Zijn stem als een oordeel, het vleesgeworden cliché van de stugge Fries. 'Ik niet,' hoort ze Kerst nog zeggen. Zijn zoenen, zo nat af en toe in haar nek. 'We zullen die blauwen wel leren.' Die jongen toch.

'Over een jaar ben ik terug.'

'Ja?'

Het gedrang maakt haar angstig, onzeker. Liever kijkt ze naar filmbeelden van afscheid nemende familieleden aan de kade. Of naar een foto waarop mensen eeuwig blijven zwaaien. Verstarde houdingen.

Ze kan niet meer voor- of achteruit. Ze zit vast. Blijf kijken, tot de laatste man. Iemand schreeuwt een bevel. Onverstaanbaar. De loopplank is al weggehaald. Hè, waarom heb ik dat niet gezien? Hoe lang? Een brief per week. 'Zul je schrijven?' 'Ja, natuurlijk.' Zijn geïrriteerde blik. Dan rijdt hij weg op zijn nieuwe Ariël gekocht met de winst uit allerlei handeltjes in en vlak na de oorlog. Zwart en wit.

Haar laatste gedachte op de kade in Amsterdam in 1946: soms is hij zo simpel van geest, praatgraag en onbezorgd, dan weer zo raadselachtig zwijgzaam en bedrukt. Rare jongen. Zie ik je weer?

Wie ze nu nooit meer ziet: hem.

Ongewone bewegingen op die oktoberdag aan de kade. Maar ook al eerder, en daar niet alleen.

Een dolle dinsdag

Amsterdam, 24 september 1946

DE afvaart van de 'Boissevain' met een kleine drieduizend goedgemutste manschappen van de 7 December-divisie voor Indië aan boord, was het rustige besluit van een voor de hoofdstad wel zeer bewogen tweede 'dolle Dinsdag'. Minister Jonkman maande later op de avond in een krachtige radiorede tot bezinning. De minister van Oorlog, Fiévez, en generaal Kruls waren persoonlijk bij het vertrek van dit eerste grote troepenschip aanwezig en zij hebben gezien dat de onlusten in de

binnenstad geen enkele invloed op de inschepelingen hebben gehad. Zaterdag zal de 'Ruys' en volgende week donderdag de 'Tegelberg' vertrekken, eveneens met onderdelen van de 7 Decemberdivisie aan boord.

Maar Amsterdam had dan vandaag zijn stakingsdag. Deze werd feitelijk ingeleid door een wel zeer opruiend nummer van De Waarheid, dat naast een felle aanval op de regering-Beel enkele tot staking suggererende berichten bevatte. En naarmate dinsdag de arbeid in de bedrijven afnam, steeg de activiteit van de vrienden van De Waarheid - de communisten - die een clandestiene miniatuurmeeting op het Waterlooplein begeleidden met het in massa verspreiden van pamfletten en extra krante-edities. De politie...

Wat is dat voor een taal? Goedgemutste manschappen, krachtige radiorede, bezinning, Oorlog, onlusten, opruiend nummer, clandestiene meeting. Wat is er aan de hand? Een wilde staking met een politiek tintje of een fel protest tegen de troepenuitzendingen? Van bovenaf beschrijven (gezagsgetrouw

proza) of van onderop? De journalist trekt een ander taalregister open. Hij laveert. Of probeert hij te weten te komen wat er precies aan de hand is?

Vanmorgen is het personeel van de Amsterdamse gemeentetram in staking gegaan als protest tegen het uitzenden van troepen naar Indonesië. Omstreeks 9 uur stond de staking niet meer alleen, zij sloeg over naar talrijke grote en kleine bedrijven, en terwijl wij dit schrijven, kan bijna gesproken worden van een algemene staking. Blauwhoedenveem, Kromhout, Werkspoor, Draka, Scheepswerf Verschure, Steendokmaatschappij, de Fokker-fabrieken volgden. Ongeveer 1500 DUW-arbeiders, werkzaam aan het Bosplan, sloten zich bij de staking aan. De Gasfabriek, Electriciteit en Stadsreiniging liggen plat. Vrouwen van levensmiddelenbedrijven en confectiefabrieken verklaarden zich solidair. Op de Christelijke Ambachtsschool wordt niet gewerkt en nog steeds stromen berichten binnen uit talloze kleine en grote bedrijven, waar werkers hun sympathie betuigen met de staking. In Amsterdam rijden op dit ogenblik uitsluitend lijn 1 en 25, maar met politie! Om halfelf zou er een grote meeting van het trampersoneel op het Waterlooplein zijn. De vemen liggen stil. Bijna het gehele havengebied staakt. |n Groningen...

Van onderop, maar net zo opgeblazen. De troepentransporten gaan gewoon door. Argeloze soldaten varen weg, de rimboe tegemoet. Op zee kunnen ze Maleis leren, van Nederlandse officieren. *Selamat pagi.* Ja, tegen wie zeg je daar goeiedag? Een stoomcursus in misverstanden, iedere soldaat een historische idioot tegen wil en dank. Ronddobberend in een eeuw die de grootste idioot van de gehele geschiedenis is. Nooit eerder heeft zich zo'n ongekende reeks absurditeiten zo hevig aan de mens voorgedaan. Maar dat dient niet zo abstract geformuleerd te worden. Moet er wel iets beweerd worden? Voor je het weet zit je in moralistisch vaarwater. Spring overboord en roep *djangang passang!* Maar er klinkt gelukkig nog geen schot. Ga aan tafel en eet *boemboe roedjak, ajam opor* of *sambal goreng ati*. Maar er heerst nog geen honger.

De koloniale liefde gaat door de maag, dat wel.

Nieren

NEE, zo was het helemaal niet gegaan. De ‘Nieuw Holland’ was wel weggevaren, maar zij had niet op de kade gestaan. Verzinsels hechten zich gemakkelijker in het geheugen vast. De herinnering is onbetrouwbaar gebleken. Vertekende beelden, als in een Polygoon-journaal. Iets aan haar nieren. Daarvoor had ze nooit last gehad van die vitale organen. Daarna trouwens ook niet. In een brief aan haar enige zoon schreef ze bijna veertig jaar later:

‘Je vader had een kleine DKW, een motor. Daarmee is hij wel eens bij me thuis geweest. Met een luitenant. Ze zouden in Indië op elkaar passen. Hoe ver dat strekte, weet ik niet. De motor is mee naar Indië gegaan. Nooit meer iets gezien of gehoord van dat ding. Dat bij elkaar blijven was blijkbaar ook van korte duur. Het geld zullen ze wel samen hebben opgemaakt.

Er zijn pas een paar tv-programma's geweest over de uitzending van de jongens. Ik wou dat ze dat veel eerder hadden gedaan. Ik had het gevoel, toen ik die authentieke beelden zag, dat mijn herinneringen aan die tijd in een diepvriesvak lagen: verstarde momenten. Niets bewoog. Ik moest wel dingen verzinnen om

beweging in de jaren vlak na de oorlog te krijgen. Toen Kerst wegging, die 29ste oktober, lag ik op bed. Heel akelig. Hij zoende me en ging weg, niet wetende dat het twee jaar en acht maanden zou worden. Wat er toen allemaal in hem is omgegaan, heb ik nooit geweten. Vreemd, hè.

Op de tv zag ik treinen vol lachende soldaten, op weg naar Amsterdam. Op de wagons stonden allerlei kreten geschreven: Leve Holland. Moeders, wij groeten jullie, wij gaan maar... wij komen terug. Denk aan ons. Amsterdam-Batavia. Wij moeten.

Ik heb onlangs een foto gezien van het troepenschip General C.H. Muir, dat ook op 29 oktober 1946 naar de Oost vertrok. Twee vrouwen zijn de loopplank opgewandeld. Ze zijn al bijna op het schip. Duizenden soldaten staan zich aan de reling te verdringen. Ze zwaaien en wijzen. Ze lachen zelfs. Mensen aan de kant, veel vrouwen, wijzen ook en zwaaien terug. Hoe het gegaan zou kunnen zijn, denk ik nu. Ik daar op die loopplank. Omhelzingen. Gehaast gepraat. Huilen natuurlijk. Alle clichés die je maar kunt bedenken. Er komen geen ongewone bewegingen meer in mijn geheugen voor. Wat ik nog wel heel goed weet: ik lag onbeweeglijk in bed toen hij wegging. Mijn nieren voelde ik zitten. Ach, mijn fatasie is nu veel belangrijker dan mijn geheugen, mijn herinneringen. Toen wist ik niets van de Schoonhoven-jongens. Totale onnozelheid. Nu heb ik niets meer aan die informatie. Het is te laat, het heeft geen enkele zin meer. Er zijn daar veel jongens gesneuveld, voor niets. Waarom wil je er een boek over schrijven? Dag, je moeder.'

Geen woord over haar schoonvader, die ze vanaf het begin gewoon 'vader' noemde. Komt dat nog? Kun je er beweging in krijgen?

Met Sint Maarten 1946 was ze weer open maakte zakjes, van crêpepapier, waarin ze allerlei snoepgoed en pepernoten deed. Tegen vijf uur kwamen de eerste kinderen hun liedjes zingen. Je ziet haar lachen. Een afwachtende lach.

Twee paddestoelen en een ontvoering

DE bom was natuurlijk bedoeld voor Duitsland. Maar dat land was al verslagen. Bleef over Japan. In Hiroshima kweekte 'Little Boy' op 6 augustus 1945 een dodelijke paddestoel. Drie dagen later schiet er in Nagasaki een tweede paddestoel uit de grond. De tijd staat stil, de oorlog is over.

De oorlog begint.

Precies een week later: de zeer vroege morgen van 16 augustus in Jakarta. Sukarno en Hatta hebben ellenlange verhitte debatten met de *pemuda's* gevoerd. Ze slapen nu.

PETA-luitenant Singgih en *pemuda* Sukarni rijden in twee personenauto's naar het huis van Sukarno. Ze maken hem wakker en verzoeken hem mee te gaan naar een geheime plaats. Sukarno wil dat Hatta erbij is. Hatta woont vlakbij, aan de Van Heutzboulevard 57. Hatta wordt opgezocht. Het is nog steeds vóór zonsopgang. Hatta nuttigt zijn *saur*. Singgih en Sukarni wachten beleefd tot hij klaar is met zijn ontbijt. Dan wordt Sukarno, met zijn vrouw Ibu Fatmawati en zoontje Guntur, opgehaald. Onderweg naar de geheime plaats stapt het gezelschap in een open gepantserde wagen over. Twee scherpschutters rijden mee. Singgih en Sukarni zijn ook gewapend. De twee auto's, met daarin acht mannen en Fatmawati en Guntur, rijden naar de Javazee, richting Rengas Dengklok. Tweeëneenhalf uur duurt de tocht. In het gebied langs de weg naar Krawang heerst bittere armoede. Een

ontmande streek omdat de Japanners *romusja's* ronselden voor hun loopgraven en geheime bergplaatsen waar ze, behalve munitie, gestolen kostbaarheden opsloegen.

Rengas Dengklok. Kromme boom. De kronkelige loop van de geschiedenis. De rechte loop van een pistool. In het vertrek zitten drie mannen: Sukarni, Sukarno en Singgih. Hatta is buiten en probeert de huilende Guntur te troosten. Hij wordt door de baby natgeplast. Hij laat het maar opdrogen. Wat anders te doen? Binnen op tafel ligt Singgih's koppelriem met zijn pistool. Daarnaast twee handgranaten. De spanning is te snijden. Zweet op de gezichten. Singgih spreekt: ‘Wij hebben u, Bung Karno, in opdracht van de studenten en jeugdgroepen hierheen gebracht om nogmaals en met klem te verzoeken de onafhankelijkheid af te kondigen. Het is nu zeker dat Japan heeft gecapituleerd. Japan zal zijn belofte niet meer kunnen of durven nakomen om Indonesië zijn onafhankelijkheid te geven, en zal zich moeten houden aan de instructies van de Geallieerden. Maar ook al zou Japan het gezag overdragen aan u, Bung Karno, dan nog zou men altijd het verwijt kunnen maken dat de Indonesische republiek van Japanse makelij was. U staat voor een bittere keus. Er zijn twee mogelijkheden. U verklaart de onafhankelijkheid met het risico door de Japanners gearresteerd en gedood te worden. Dan sterft u als held van Indonesië. Als Bung Karno, om welke reden dan ook, niet bereid is de vrijheid af te kondigen, loopt u, en Bung Hatta, het gevaar door het volk geïnterneerd te worden wegens verraad. U kunt dan worden gedood of spoorloos verdwijnen.’

Sukarno knikt. Hij zegt niets. Hij kijkt Singgih strak in de ogen. Tast hij af hoe serieus de ontvoering is, hoe gemeend de zojuist uitgesproken woorden zijn? Een hete nacht. Zweet. Singgih speelt met zijn pistool in het holster voor hem op tafel. Gedachteloos? Een indirecte bedreiging?

Na enkele minuten zegt Sukarno: ‘Luitenant Singgih, ik begrijp de verlangens van het Indonesische volk zoals u die heeft uiteengezet. *Ik ben bereid.*’

Singgih staat op, salueert en geeft Sukarno een hand: ‘Bung Karno, dank u voor uw bereidwilligheid.’

Jakarta, 16 augustus, 's morgens vroeg. Paniek. Waar zitten Sukarno en Hatta? Later wordt bekend dat ze ontvoerd zijn en dat er een belangrijke mededeling op til is. Er breken vuurgevechten met de Japanners uit. PETA-eenheden zijn actief. Er vallen doden. Een stroom mensen trekt naar het centrum en wacht daar vol spanning af.

De voorbereidingen voor de vrijheidsproclamatie zijn dan al lang begonnen. Sukarno en Hatta keren die avond laat in Jakarta terug. Generaal-majoor Hochi Yamamoto weigert hen te ontvangen als Sukarno en Hatta hem willen bezoeken om de belofte de onafhankelijkheidsverklaring oogluikend toe te staan te ontfutselen. De Japanners zijn verslagen, staan onder Geallieerd opperbevel en willen de status quo handhaven.

Middernacht, 17 augustus, de woning van de Japanse vice-admiraal Maeda, Nassauboulevard 1. Nationalisten van diverse pluimage zijn bijeen. In de tuin en op straat zijn vele opgewonden jongeren. Ergens in een aparte kamer sleutelen Sukarno en Hatta, bijgestaan door enkele Indonesische nationalisten en Japanners, aan de tekst van de proclamatie. Waar moet die afgekondigd worden? En hoe laat? En wie moeten hem ondertekenen? Wat zijn de gevolgen van een onvoorzichtige tekst?

Pegansaan Timur 56, de woning van Sukarno, 10 uur 's ochtends (Javatijd). Sukarno houdt een papiertje in zijn hand, test de geluidsapparatuur en leest langzaam de volgende tekst, terwijl de toegestroomde, vooral jeugdige, menigte luistert: ‘Proclamatie. Wij, het volk van Indonesië, verklaren hierbij de vrijheid van Indonesië. Aangelegenheden betreffende de machtsoverdracht en andere kwesties, zullen op ordelijke wijze en in zo kort mogelijke tijd worden geregeld. Namens het volk, getekend door Sukarno en Hatta.’ Gejuich. Uiteraard. De rood-witte vlag, snel genaaid door Fatmawati, wordt gehesen. Overal in de stad hangen rood-witte doeken. Het Indonesia Raya klinkt op. De vrijheid is losgebroken. De oorlog begint. De chaos neemt per uur toe. Dutchmen mind your country. Merdeka.

Oktober 1945, Batavia. Een twaalfjarige blanke jongen, geboren in Bandung, speelt buiten, hoewel zijn vader hem dat heeft verboden, en ziet hoe een *pemuda* van maar enkele jaren ouder het huis van zijn ouders binnenvlucht. De blanke jongen rent ook naar binnen. Zijn vader verbindt de hand van de *pemuda*, die jankt als aangeschoten wild. Gezicht bleek (wit), hand rood. Schotwond. Slachtoffer van dolgedraaide KNIL-soldaten. Lid van een losgeslagen jeugdbende van nationalisten. Zijn Japanse hemd gescheurd en met bloed besmeurd. De blanke jongen kijkt, en ruikt: trassi, een mengsel van een oude penetrante zweetlucht en scherpe kruitdampen.

De oorlog is begonnen.

De ouders van de blanke jongen geven de *pemuda* niet aan. Ze laten hem vrij. Wit verband verdwijnt in de duisternis. De *bersiap*-tijd is aangebroken. De idioot van deze geschiedenis (dit verhaal, deze eeuw) bevindt zich elders.

Bevrijdingsdag

GEEN woord over haar schoonvader. Kun jij daar beweging in krijgen?

Geronk. Het aanzwellende geluid van de legergroene Royal Infield.

Hij staat aan de dijk en tuurt de weg af. Ziet hij wel iets? Zijn ogen staan vol tranen. Hij kijkt niet zozeer, hij luistert eerder. De motor komt piepend tot stilstand (jaren niet gebruikt, verstopt onder het hooi, een restje benzine in het kolenhok). De berijder zet hem op de standaard en loopt op de man met betraande ogen toe. Hij gaat voor hem staan, schrikt.

'Wat is er, waarom staat u hier?' Hij heeft hem nog nooit zien huilen.

Als antwoord haalt de man uit en slaat hem met zijn vuist in het gezicht. Bloed springt te voorschijn uit de neus van de motorrijder, die te verbluft is om te reageren. Hij staat daar maar, met zijn hand gaat hij over zijn gezicht. Rode hand. Gezicht wit van ontzetting.

'Snotjong. Midden in de nacht er op mijn motor vandoor om de bevrijding te vieren, hè... hè...?' Hij stokt, ademt zwaar, zweet, huilt. Zijn dikke buik gaat schokkend op en neer. Er komt een roeiboot aan, met zingende mensen erin die roodwitblauwe vlaggen zwaaien. Ze roepen naar de twee mannen op de dijk, maar die reageren niet, blijven elkaar aankijken. De ene bloedt, de andere zweet en huilt.

'Ga naar jullie slaapkamer en kijk hoe je zuster erbij ligt.' De man wendt zich af en kijkt naar de roeiboot.

De motorrijder loopt naar binnen en gaat de trap op. Zijn neus bloedt nog steeds. Allebei zijn handen zitten nu onder. Ook op zijn blauwe overall zitten rode vegen. Zijn zuster ligt in bed, op haar rug. Haar handen gevouwen op haar buik.

'Geeske?'

Als hij bij haar bed staat, buigt hij zich voorover en ziet dat er bellen uit haar mond komen. Hij hapt naar adem. Er valt een druppel bloed op haar voorhoofd. Hij deinst terug, en kijkt naar haar borst. Die beweegt niet. Hij telt tot dertig, heel langzaam. Zijn hart in zijn keel. Haar borst beweegt niet.

'Kerst?'

De stem van zijn moeder beneden. Hij kreunt, schudt zijn hoofd, gaat de trap af, loopt op haar toe. Ze zit aan tafel, wriemelt met een rode zakdoek.

'De gaskraan was niet dicht.'

Zijn neusbloeding is opgehouden.

Zijn vader staat nog aan de dijk, rug naar het huis toe.

Er springt een zin in zijn hoofd als hij naar de rug van zijn vader kijkt. 'Ik ben ontsnapt.' Zijn moeder pakt zijn handen. 'Jongen, je bloedt.'

'We zijn bevrijd, moeder. Toch? We hebben gewonnen.'

Een ontsnapping

MET een grote boog loopt hij om de stad heen.

Het was vanzelf gegaan. Op appèl en bij belachelijke exercities hadden ze de schoppen recht moeten houden, platte kant... ach wat deed het ertoe. Bijna niks te vreten gekregen. Hard werken, slappe knieën. Toch ook soms de slappe lach op appèl. Afweermiddel. Redmiddel.

Het was vanzelf gegaan. Hij was zomaar de poort uitgelopen en had iets in het Duits tegen de twee wachten gemompeld ('auf Wiedersehen'). Was hij wel ontsnapt? Hij kon het niet echt geloven. Ontsnappen uit het kamp? Toeval, geluk, fictie. Het geluk is met de dommen, of niet? De angst zat hem op de hielen. Hij wilde gaan rennen. Waarnaartoe? Waar was hij aan begonnen. Het kon niet. Het kon wel.

Hij zet het op een lopen, in het voorjaar van 1944.

...niet omkijken ze zitten toch niet achter je aan blijven praten en denken niet omkijken nat en onder de prut mijn gezicht zo zwart als de nacht waaraan geen einde komt deze sloot zit vol kroos kriebelt aan mijn handen moe moe moe mijn neus kriebelt zwaar dat zwemmen met die overall straks weer de kant op o amersfoort laat ik achter me iedereen laat ik achter me de jongens die straks naar duitsland gaan de sd ik niet nee ik niet voor het licht wordt het bos van schoorl bereiken waar ben ik nu langs de kust en allang in noord-holland gebukt rennen door dit weiland veeg het kroos van je gezicht uit je oren man koud zo buiten het water het loopt zo zwaar soppen honger moe honger kon ik die woorden maar opeten herhalen die woorden honger moe honger de nacht eet mij op als ik nu ga liggen val niet hoor ik vliegtuiggeronk kom op jongens jullie wel naar duitsland niet omhoog kijken niet omkijken recht voor je uit wordt het al licht nee verdergaan kruip hier onderdoor zo ja zo ik ruik het bos al red ik het ja natuurlijk moe maar

moedig ja ja schoorl kom dichterbij ik ben er bijna bijna honger moe honger...

Hij ligt onder een dak van takken en bladeren en slaapt. In zijn droom heeft hij zijn doel al bereikt. Hij is jarig. Het is 4 juni. Hij moet hooien die dag. Feestelijke slingers om een paar mijten. En zij, zij kruipt bovenop hem, geeft hem een klein cadeautje. Manchetknopen. Twee hele kleine motoren staan erop. Welk merk? Duitse kinderwagens? Dan horen ze de Royal Infield het weiland inrijden. Godverdomme.

...is dat kamp hier in schoorl waar jaap over vertelde moet ik vermijden hier weg bijna ben ik er zat daar in de zomer van 41 al vol communisten zei jaap hij ook jij bent een jongen van het platteland zei hij lachend je stinkt naar koeien en onnozelheid geen politieke scholing gehad hè kameraad zei hij toch waar zou dat kamp nou zijn godverdomme nou stink ik ook nog maar niet naar onnozele koeien prut stront en kroos in hoeveel koeievlaaien heb ik mijn voeten al gezet nog een paar uur en ik ben er moe honger moe honger maar ik vul mijn maag met die woorden ongezien het dorp binnenkomen weer eromheen steentjes tegen hun raam gooien waar moet ik anders heen ze hebben me altijd geholpen en nu eten honger moe nu ook...

Weer droomt ze dat haar echte vader haar komt ophalen. Haar stiefvader zit als verlamd in zijn stoel, zijn grote eelthanden op de kapotte bijbel (stukgelezen? ermee geslagen?), zijn dikke buik tegen de tafelrand. Haar vader tikt tegen het raam. Plotseling springt haar moeder op, Geeske blijft met haar poppen spelen, die heeft haar eigen wereldje. Een plaatje van een gezin... verstomd in een droom.

Wietske schrikt wakker. Hoe laat? Half vier. Droombeelden zakken weg. Ze kan ze niet meer terugpakken. Een tik tegen het raam. Ton wakker schudden. ‘Ja?’ Gekreun. ‘Ik hoor wat, ik ga kijken.’ Als ze het zware gordijn voorzichtig een beetje opzij schuift, ziet ze hem staan: een magere donkere gestalte in de tuin beneden. Ziet zij hem? Ze loopt de trap af, doet de achterdeur open. Gehijg, dan duikt zijn gezicht voor haar op. ‘Wietske? Ik ben het. Ik ben weggelopen, ontsnapt.’

‘Kerst? Néé, ik herkende je niet. Wat zie je eruit. Kom gauw binnen.’ Ze knijpt in zijn arm, trekt hem mee. ‘Hoe heb je dat gedaan?’ Dan moet ze huilen, even maar. ‘Ik dacht dat het Duitsers waren.’

‘Ben door heg en steg gegaan. Alleen 's nachts gelopen. Overdag geslapen aan slootkanten en in het bos tussen Bergen en Schoorl. Ik moet zitten. Moe. Honger.’ Hij ziet een kan melk op de kachel staan. ‘En dorst! Nu merk ik het pas, vreselijke dorst!’

Wietske zet hem in een stoel bij de kachel, schenkt hem een grote beker melk in. ‘Broertje,’ ze knijpt hem weer, zoent hem op zijn oor, omhelst hem, schudt dan haar hoofd (om droombeelden door tastbare beelden te vervangen? om niet meer te hoeven huilen?).

‘Ik heb nog een paar haardkoeken voor je. Gisteren gemaakt van het laatste restje tarwe. Zal er stroop voor je opdoen.’ Kerst glijdt van zijn stoel. De lege beker rolt over de vloer. ‘Ik ga dood.’

‘Nee, je bent doodmoe. Heeft iemand je gezien?’

Hij schudt zijn hoofd, ligt languit op de grond, lacht naar haar. Kerst eet de opgewarmde koeken, drinkt nog een beker melk. Dan slaapt hij twintig uur aan een stuk door, in het kleine achterkamertje. De Ondergrondse is al lang gewaarschuwd.

Twee dagen later:

‘Ik wil naar buiten. Ik stik hier in dit kamertje.’

‘Ben je gek, dat kan niet. Je wordt zo opgepakt.’

‘Vorig jaar ben ik toch gewoon vanaf Hoorn meegelift met twee Duitsers in een vrachtauto? Ik brabbelde Duits. Ze dachten dat ik ook een Mof was, denk ik.’

‘Dat waren dan goeie of oliedomme Duitsers.’

‘Ik wil naar de bioscoop.’

‘Als je dat maar uitje hoofd laat, broertje. Onverbeterlijk ben je, en roekeloos. En je brengt ons ermee in gevaar.’

‘Ik ga toch. Heb je wat geld voor me?’

‘Vannacht komt de Ondergrondse je ophalen. Waar je naartoe gaat, mogen wij natuurlijk niet weten. Als je weg bent, zal ik naar de Langereis gaan en zeggen dat je ergens veilig zit.’

‘Heb je geld?’

Hij ziet: een lachende, stevige arbeider met een keurig dichtgeknoopt overhemd en een jas die over zijn rechterarm hing, tegen een achtergrond van rokende fabriekspijpen. Hij leest: Ook zo tevreden? HIJ WERKT IN DUITSLAND. Hij hoort: de bekende stem van het Polygoons Hollands Nieuws.

Spreker filmjournaal: Op de Rotterdamse Coolsingel bevindt zich een gebouw waar Nederlanders zich kunnen aanmelden die werk zoeken in Duitsland en die hier alle inlichtingen daaromtrent kunnen krijgen. In sommige gevallen kunnen zij zelfs direct in contact gebracht worden met vertegenworodigers van grote firma's die arbeidskrachten zoeken.

Ambtenaar. Goedenmorgen, heren, wat is er van uw dienst?

Jongeman: Mijn vriend en ik zijn van plan naar Duitsland te gaan. Heeft u soms een goede baan voor ons? (*gelach in de zaal*)

Ambtenaar: Iedere gezonde arbeider kan op het ogenblik in Duitsland tewerkgesteld worden en de arbeidsvoorwaarden zijn over het algemeen zeer gunstig (*ja, bom op je kop* klonk het in de zaal)... vertelt u mij eens: wat is uw beroep?

Jongeman: Metaalbewerker. (*verraaier, draaier*, dezelfde stem)

Ambtenaar: Uitstekend, die worden er momenteel zeer veel gevraagd. Ik heb hier een vertegenwoordiger van een grote Duitse firma die geschoolde arbeiders zoekt. Misschien kan ik u even aan hem voorstellen?

Spreker filmjournaal: Ieder die werk zoekt, kan in de arbeidsbureaus inlichtingen krijgen waar goede arbeid te vinden is, niet alleen in ons land maar ook in het buitenland. De nodige formaliteiten zijn vlug in orde gemaakt. Een dokter onderzoekt de arbeiders voor het vertek (*naar Moffrika naar Moffrika* begon de stem te zingen)... geluk is zo teruggekeerd: het geluk van de man die de arbeid hervond en het geluk van de vrouw aan wie de zorg van het gezin is toevertrouwd. Daarna... O Marika Rökk. In Kora Terry. Zit Erik daar niet? Wegzakken in mijn stoel.

Schaterlachend komt hij terug.

‘Nu weet ik pas echt goed hoe die propaganda werkt.’

‘Idioot.’

Een paar uur later komt een man hem ophalen. Hij heeft twee fietsen bij zich.

‘Waarom geen motor? Gaat sneller toch?’

De man tikt op zijn voorhoofd.

Ze fietsen weg.

D-DAY

‘GA achterop zitten!’ Het is 28 oktober 1946.

De Royal Infield wacht geduldig. Niet de eigenaar van de motor.

‘Ik ga niet mee. Ik duik weer onder. Het is oorlog.’ Hij stampvoet, als een klein kind dat toch zijn zin niet krijgt, en dat weet. ‘Je weet niet wat je zegt. Je zult

gehoorzamen. Wij gaan nu naar je kazerne. Punt uit. Of moet ik je halen?' De man op de motor kijkt achterom. Er blikkert iets in de stofbril die hij opheeft.

Kerst gaat achterop zitten. Zijn militaire tenue kleurt goed bij het legergroen van de Royal Infield. Ze rijden weg.

'Ik spring overboord.'

De motorrijder remt, staat stil, keert zich om en slaat hem met de vlakke hand in het gezicht. 'Nee.'

Ze rijden weer verder.

De motorrijder blijft slapen in de kazerne.

De volgende dag gaan de dienstplichtigen met de trein naar Amsterdam.

De mottorijder ziet hoe zijn zoon, belast en beladen, aan boord stapt. Hij zwaait niet.

De motorrijder rijdt naar IJmuiden en kijkt hoe de 'Nieuw Holland' het zeegat uitvaart.

Niemand springt overboord. De oorlog is afgelopen. De oorlog kan weer beginnen.

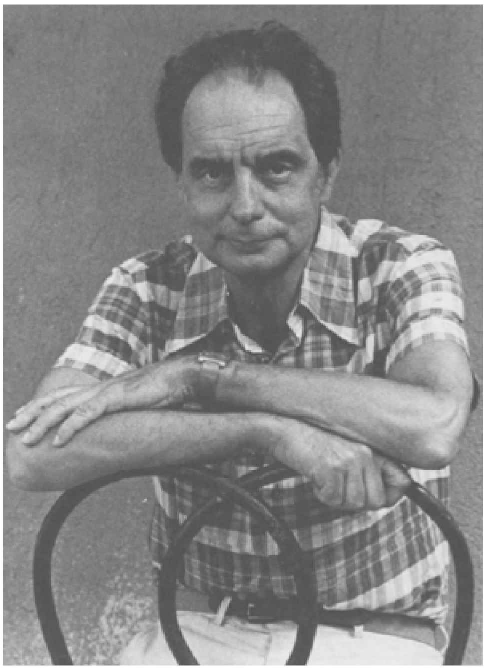
Fragment uit: 'De idioot van de geschiedenis', verschijnt medio 1986 bij In de Knipscheer.

August Hans den Boef

Italiaanse literatuur

Italo Calvino en de avonturen van zijn lezers

Donderdag 19 september 1985 overleed in Siena de Italiaanse auteur Italo Calvino, 61 jaar oud. Twaalf dagen tevoren was hij daar opgenomen met een hersenbloeding, in het oude ziekenhuis Santa Maria della Scala. Het soort ziekenhuis dat hij ooit uitgebreid heeft beschreven in de novelle *La giornata di uno scruttatore* (1963, *De dag van een stembureaulid*). Het is het relaas over Amerigo Ormea, een communistische intellectueel, die deel uitmaakt van een stembureau dat gevestigd is in zo'n gigantisch katholiek ziekenhuis. Geen sinecure - de partij weet dat de nonnen al het mogelijke aanwenden om de patiënten op hun christendemocraten te laten stemmen. Ormea kan zijn gedachten echter niet bij de procedure houden. Hij vergelijkt al dagdromend het hospitaal met een communistische microcosmos, mijmert over de democratie, denkt aan zijn minnares... terwijl de fraude zich onder zijn neus afspeelt. Een prachtige reeks identificaties zien we wanneer Ormea tegelijk naar eenzelfgenoegzame DCI-politicus op een binnenplaats kijkt en naar een dwerg die voor een raam staat. Met wie van beiden moet Ormea zich nu identificeren? Bevinden de politicus en de communistische bourgeois zich aan dezelfde kant van de streep, tegenover het verworpen schepsel? Of lijkt de communist in zijn strijd tegen de bestaande orde toch eerder op de onderdrukte dwerg? Hoewel... zijn de katholieke politicus en zijn misvormde geloofsgenoot niet de tegenstanders van de atheïstische intellectueel? Deze drie alternatieven vormen niet alleen een typisch Calviniaans onderzoek naar de mogelijkheden van een literaire situatie - een spel dat hij in zijn hele oeuvre heeft gespeeld. Het ‘trilemma’ markeert bovendien Calvino's afscheid van de communistische praktijk in leven en werken, lang nadat hij in 1957 de partij formeel had verlaten vanwege de Russische inval in Hongarije. Niet dat hij voor 1957 ooit een partijbons is geweest of socialistisch-realistische lectuur heeft geschreven. Het is voor mij nog de vraag of zijn vroege werk zelfs tot het neorealisme gerekend kan worden. Wel is het zo dat Calvino in *Ultimo viene il corvo* (1949, *Het laatst komt de raaf*) enige verhalen heeft opgenomen die een satirische aanval bevatten op het toenmalige Italiaanse establishment. Bijvoorbeeld een reactionaire en draconische rechter die door het arme volk wordt ‘veroordeeld’. Deze overigens niet onaardige stukjes strijdcultuur ontbreken echter al in de dikke verzamelbundel *I raconti* (*De verhalen*) van 1958. Om terug te komen op *De dag van het stembureaulid*: nergens heeft Calvino zo pregnant de onmogelijkheid van het in georganiseerde vorm partijkiezen beschreven. Niet in het metaforische *Grote windstilte in de Antillen* dat hij in 1957 aan zijn vroegere partij opdroeg en evenmin in *La speculazione edilizia* (1960, *De speculatie in onroerend goed*). Ook in deze novelle is de protagonist een communistische twijfelaar. De essayist Quino Anfossi besluit een graantje mee te pikken van de hausse die het onroerend goed in de Italiaanse Rivièra doormaakt. Zijn moeder heeft namelijk nog een ongebruikt perceel achterin haar tuin en dat wil Anfossi laten bebouwen. Aangezien hij het onderste uit de kan wenst gaat hij in zee met signor Caisotti, de grootste haai in de plaatselijke huizenbranche. Ooit een eenvoudige boer, heeft Caisotti zich in no time tot zijn bedenkelijke status opgewerkt. Uiteraard zijn er de nodige verwikkelingen en een tijdlang heeft Anfossi zich zelfs van het huizenproject afgewend - hij koestert zich dan als produktie-assistent in de filmwereld. Als hij weer contact opneemt komt hij erachter dat de gehate Caisotti net als hij bij de partisanen heeft gevochten. De man vraagt hem of hun strijd in de bergen zin heeft gehad, nu de bourgeoisie nog steeds de lakens uitdeelt. De bourgeoisie, waarvan Anfossi nog steeds deel uitmaakt.



Italo Calvino. Foto: Domenico Ciociola.

Deze verhalen zijn niet autobiografisch, zij het dat Calvino's vroegere partijlidmaatschap en partisanenverleden op de achtergrond meespelen. De wereld van de partisanen vinden we al in de verhalen uit de jaren veertig en in Calvino's debuut *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947, *Het pad van de spinnenesten*). Ook al zijn fragmenten hieruit in neorealistische anthologieën opgenomen, deze enige 'echte' roman van Calvino is geen neorealistisch partisanenverhaal. De hoofdfiguur, het jongetje Pin, is een schooiertje dat zich door zijn scherpe tong tussen de volwassenen in de plaatselijke kroeg weet te handhaven en bij toeval tussen de partisanen verzeild raakt. Die partisanen lijken absoluut niet op nobele antifascisten in wier streven reeds de ideale maatschappij doorgloort. Een mottig troepje ignoranten en gekken, daar komt het op neer. *Het pad van de spinnenesten* is belangrijk vanwege elementen die later een grotere plaats in Calvino's werk zullen innemen. De fantasie (spinnenesten), de geheimzinnige bossen en ook door de manier waarop één van de partisanen, de jonge intellectueel Kim, de strijd van de verschillend georiënteerde partisanen ervaart. Als een strijd van louter *symbolen.*

Deze uitwijding over partij en partisanen was bedoeld om een aspect van het oeuvre van Italo Calvino te onderstrepen dat vaak onderbelicht blijft. In de rest van dit artikel wil ik mij concentreren op een ander aspect: de rol van de lezer als personage, dan wel de rol van het lezen als handeling in Calvino's proza. Ik doe dit liever dan een braaf overzicht van zijn hele

produktie te geven of een aantal highlights de revue te laten passeren. In dit kader wil ik wel wat summiere biografische informatie verstrekken omdat deze indirect van belang kan zijn (ik ben hierboven nu eenmaal begonnen met Calvino's doodsbericht). Hij werd op 15 oktober 1923 op Cuba geboren, in Santiago de las Vegas, maar hij groeide op in het Italiaanse San Remo, in een vrijdenkersgezin. In 1943 ging hij naar Turijn om te studeren - na de oorlog sloot hij zijn studie af met een thesis over Joseph Conrad. Het was de tijd dat hij Cesare Pavese en Natalia Ginzburg leerde kennen, die de uitgeverij Einaudi opzetten, waar hijzelf later als redacteur zou gaan werken. Als een Italiaanse Grimm verzamelde Calvino voor deze uitgeverij in 1956 de indrukwekkende collectie *Fiabe Italiane* (*Italiaanse volkssprookjes*). Gedurende zijn hele schrijverscarrière heeft hij ook essays geschreven, over alle mogelijke literaire en niet literaire onderwerpen en een tijdlang redigeerde hij met Elio Vittorini het tijdschrift Il menabò. Voor Luciano Berio's opera *La Vera Storia* schreef hij het libretto. Vrij lang heeft Calvino in Parijs gewoond, waar bijvoorbeeld *Als op een winternacht een reiziger* (1979, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) is ontstaan: de raamvertelling die door velen als zijn belangrijkste boek wordt beschouwd.

Dit boek illustreert direct al dat mijn invalshoek, de lezer als personage, niet vergezocht is. Vanaf de eerste tot en met de laatste bladzijde gaat het immers over de avonturen van een lezer. Een Lezer met een hoofdletter weliswaar, verslaafd aan het lezen. Hij heeft de nieuwe Calvino voor zich en moet zich maar eens lekker ontspannen. Dat lukt prima tot op het moment dat de Lezer merkt dat hij het verkeerde boek in handen heeft. Een bindfout. Geagiteerd zoekt hij de volgende dag zijn boekhandelaar op, maar hij weigert een compleet exemplaar van de nieuwe Calvino. Eerst wil hij dat verkeerde boek hebben waar hij nu eenmaal in begonnen was. Een boekenliefhebber blijft een boekenliefhebber. Bovendien heeft hij een lotgenoot leren kennen: de Andere Lezer, Ludmilla. Beiden beginnen aan een literaire speurtocht die hen telkens naar een nieuw boek voert, dat even zo vaak, tien maal in totaal, ophoudt als het spannend begint te worden. Een ingewikkeld complot tekent zich af, met vervalsingen, plagiaten en wat dies meer zij. Uiteindelijk blijken de tien titels van de verschillende boeken als volgt te luiden: ‘Als op een winternacht een reiziger, buiten op het land van Malbork, kijkend over de rand van de steile klip zonder angst voor wind en duizelingen, kijkt omlaag waar de schaduwen dichter worden in een netwerk van lijnen die met elkaar in verbinding staan, in een netwerk van lijnen die elkaar snijden op het tapijt van bladeren in het maanlicht rondom een leeg graf - Welk verhaal wacht daarginds op het einde? - vraagt hij dan, vol spanning het verhaal te horen’. Zowaar is er iemand die meent ooit een roman te hebben gelezen die zo begon. De Lezer (langzamerhand steeds meer een derde dan een tweede persoon enkelvoud geworden) houdt het voor gezien en besluit dat hij met de Andere Lezer wil trouwen. *Als op een winternacht...* eindigt met een korte epiloog waarin de Lezer en Ludmilla in bed liggen. Lezend. Over dit boek, dat ook hier tamelijk bekend is, wil ik verder zwijgen. Bovendien levert het op zichzelf al stof genoeg voor één essay, misschien wel een hele serie. Ik wil daarom vanaf nu Calvino's boeken in volgorde van verschijning bekijken en uiteraard beginnen met het debuut.

Eén van de partisanen die de kleine Pin in *Het pad van de spinnenesten* tegenkomt is de lange Zena. Een manisch lezer van ‘super-thrillers’, die 's avonds leest bij het licht van een oliepitje en overdag zelfs doorgaat als de partisanen in een hinderlaag liggen, zijn boek op de trommel van het machinegeweer. Elke storing van Pin of één van zijn medestrijders is hem een gruwel. Niemand begrijpt hem, ook de commandant niet die boeken niet spannend genoeg vindt. Behalve de ene keer dat

een medegevangene hem voorlas uit *De graaf van Monte Christo.* Ook Kim, de jonge intellectueel die ik hierboven al noemde is een lezer. Als hij met zijn bende door de geheimzinnige bossen trekt vergelijkt hij zichzelf met de kleine Kim uit het boek van Rudyard Kipling, wiens avonturen in de wouden van India hij als jongen zo vaak heeft gelezen.

De eerste verhalenbundels zijn in het kader van de lezer niet zo interessant, net zo min als de bundel volkssprookjes. Al wordt in ‘De sterrenkijkende boer’ de agrariër Augusto door de koning in een kamertje opgesloten om boeken te bestuderen. Maar de man is analfabeet. Iets meer houvast krijgen we in *Il Visconte dimezzato* (1952, tien jaar later in het Nederlands vertaald als De *gespleten burggraaf*). Een jongetje van een jaar of acht vertelt hoe zijn oom, burggraaf Medardo, in de strijd tegen de Turken precies doormidden wordt gehakt. De ene helft wordt door de christenen opgekalefaterd en naar later blijkt, de andere door de moslims, zodat er opeens een goede en een kwade burggraaf rondwaren. De jongen verzint weliswaar verhalen als hij zich in het bos bevindt, over zijn lectuur vernemen we evenwel niets. Ook niet over die van zijn vriend Dr. Trelawney, een Engelse scheepsarts die ooit in zijn dorp is beland en aan het slot wordt opgehaald door zijn baas, Captain Cook. De verwijzing naar Stevensons *Treasure Island* is hier evident. De *vermenging* van twee personages hieruit, de jonker Trelawney en dokter Livesey is trouwens typisch Calvino.

Echte lezers vinden we weer in *Il Barone rampante* (1957, *De baron in de bomen*). Aan het begin van deze omvangrijke novelle vernemen we dat op 15 juni 1767 de jonge edelman Cosimo besluit om de rest van zijn leven in de bomen door te brengen. Na de nodige verwikkelingen is zowel zijn omgeving als hijzelf aan dit leven gewend geraakten in die tijd vlucht een struikrover, Gian dei Brughi, de boom in waar Cosimo knusjes *Gil Blas* aan het consumeren is. Hij verraadt de rover niet aan de politie en als Gian hem vraagt of hij het boek mag lenen als het uit is, staat hij dit toe. Vanaf dit moment groeit er een intensief contact tussen de jonge baron in de bomen en de leeshongerige bandiet. Gian dei Brughi is nogal veeleisend in zijn smaak, zodat Cosimo als een gek moet gaan lezen om iets te vinden dat de rover bevalt. Richardson blijkt uiteindelijk diens lievelingsauteur: door deze schrijver wordt een familiale sfeer tot leven gewekt die de rover zelf nooit heeft gekend. Ook Gian wordt door zijn lotgenoten niet begrepen, ze gaan zelfs zo ver dat zij hem *Clarissa* afpakken en meedelen dat hij het boek pas terugkrijgt als hij een gevaarlijke opdracht heeft vervuld. Juist dan krijgt de politie hem te pakken, zodat Cosimo vanuit een boom naast Gians celraam de restvan *Clarissa* aan hem moet voorlezen. Als deze roman uit is gaat Cosimo door met een wat vrolijker tijdgenoot: Fielding. Als het ogenblik van Gians executie daar is, heeft Cosimo *Jonathan Wild* nog niet uit en de rover vraagt hem hoe het afloopt. Helaas, antwoordt Cosimo, Jonathan wordt opgehangen. ‘Ik ook,’ repliceert de rover en hij sterft aan de strop. Cosimo is nu een manische lezer geworden. Regelmatig laat hij bij een boekhandel de nieuwste boeken uit Amsterdam halen. Door een bevriende abt, die prompt moeilijkheden met de clerus krijgt vanwege zijn preoccupatie met verboden lectuur. Cosimo ontwerpt een verplaatsbare hangende boekenkast en ook de inhoud ervan pleegt hij telkens anders te arrangeren: hij kan niet tegen boeken die altijd in het gelid staan. Ze doen hem aan gekooide vogels denken. Lectuur heeft soms een speciale werking op de jonge baron: als hij de *Encyclopédie* van Diderot en D'Alembert te pakken krijgt en lemmata als Abeille, Arbre, Bois en Jardin bestudeert, *herondekt* hij zijn omgeving, is het alsof hij alles voor de eerste maal ziet. Na een tijdje correspondeert Cosimo met de belangrijkste filosofen en wetenschappers van Europa en schrijft hij ook zelf het één en ander. Artikelen in zijn eigen tijdschriften en de verhandeling *Project voor de Constitutie van een Ideale Staat in de Bomen.* Maar dit is een ander aspect bij Calvino: de rol van de schrijver in diens oeuvre.

Il Cavaliere inesistente (1959, *De niet bestaande ridder*) is het boek van zo'n schrijver. De derde ‘historische’ novelle van Calvino en in 1960 heeft hij ze gedrieën gebundeld onder de titel *I nostri antenati* (*Onze voorouders*). Een non heeft van haar abdis de opdracht gekregen om verhalen te schrijven. Op dit moment is ze bezig aan een wel heel zware penintentie, een verhaal over de ridders van Karel de Grote. Niet de paladijnen uit de overlevering, zoals Roeland, maar fictieve. Agilulf, een ridder die alleen maar uit een leeg harnas bestaat, Raimbaud, zijn collega die op zoek is naar zijn beminde amazone Bradamante en ten slotte Torrismund, die zo graag graalridder wil worden. Af en toe maakt de non opmerkingen over haar schrijfactiviteiten. Zo merkt ze op dat het zo lang duurt voordat het plot vertakt en op een gegeven moment deelt ze ons mee dat ze de voorgaande pagina's in alle haast heeft neergepend. Nog iets later vernemen we waarom. Intussen is namelijk ridder Raimbaud bij het klooster aangekomen, op zoek naar zijn

amazone en hij vindt haar tot zijn verrassing. En de onze, want het blijkt de non te zijn, die zich zelfs zonder afscheid te nemen van de abdis in Raimbauds armen stort. Dat was de reden dat ze zo snel schreef, ze kon bijna niet wachten op dit moment. In het spel met een verteller die uiteindelijk een personage wordt, zien we al duidelijk de latere Calvino opdoemen.

Al met al is *De niet bestaande ridder* nog geen lezers-boek. Een lezer vinden we weer in een cyclus verhalen die Calvino in dezelfde periode heeft voltooid onder de verzamelnaam *Gli amore difficili* (*De moeilijke liefdes*), maar pas in 1970 in boekvorm publiceerde. Bij die gelegenheid heeft hij trouwens een verhaal uit een oudere bundel geplukt en gewoon even de titel 'Het avontuur van een schurk' aangepast aan de rest, die voor de helft ontstond tussen 1949 en 1957 en de andere helft in 1958. De moeilijke liefde waar het ons om gaat is 'Het avontuur van de lezer', want deze lezer is weer een typische addict. Grappig is dat bij sommige verhalen in deze cyclus de communicatie tussen mannen en vrouwen er een beetje bijgesleept lijkt, maar dat er in dit geval sprake is van een hens avontuurtje. Amedeo Olova ligt op het stand, gelukzalig verzonken in een dik boek, als zijn oog op een aantrekkelijke dame valt. Prima vindt hij dit aanvankelijk: als hij even uit zijn boeiende lectuur opkijkt ziet hij een boeiende verschijning en dat vult elkaar uitstekend aan. Een moeilijk dilemma ontstaat als hij aanstalten maakt om de vrouw te versieren, maar nog steeds niet bereid is zijn lectuur op te geven. Omdat Oliva steeds weer begint te lezen is het nog een wonder dat zijn verovering eindelijk slaagt. Tijdens de omhelzing probeert hij zich er nog van te vergewissen of het boek niet in zee valt. Welk boek het is komen we niet te weten. De verteller vraagt zich af of het om Proust gaat, een andere keer oppert hij Dostojevski en wat later heeft hij het over Balzacs Lucien de Rubempré. Wat de dame leest vernemen we wel: het weekblad *Annabella.*
Marcovaldo, een ongeschoolde arbeider, is de centrale figuur in de gelijknamige bundel die in 1963 verscheen. De manier waarop de twintig verhalen over het leven in een Noorditaliaans industriestadje tot strand zijn gekomen is identiek aan die van *De moeilijke liefdes.* Tussen 1952 en 1956 schreef hij er een stuk of acht, om de bundel tegen 1963, toen bij hem kennelijk het idee postvatte om er een serie van te maken, te voltooien. Net als de hoofdpersonen in de vorige bundel is Marcovaldo een type. Hij droomt van de natuur die in zijn drukke stinkstad zo gemist wordt en onvermoeibaar probeert hij hierin verandering te brengen. Even vaak krijgt hij de kous op de kop, vooral omdat hij in zijn naïviteit niet weet wat die natuur nu precies voorstelt. Het decor van *Marcovaldo* is, zoals in de meeste korte verhalen die Calvino tot 1963 heeft geproduceerd, een naoorlogs Italië met lichtelijk neorealistische trekjes. Armoede, politieke repressie en slechts de uiterlijke tekenen van een oplevende economie. Marcovaldo mag dan een dromer zijn, een lezer is hij niet. Heel intrigerend is het trouwens om te zien hoe in 1963, aan het slot van *Marcovaldo*, Calvino de sfeer van het neorealisme en de historische parafrasen ervan de rug toekeert en zich definitief wendt tot het literaire spel. De bundel eindigt namelijk met een scène die niets meer met Marcovaldo en de zijnen te maken heeft: Een wolf achtervolgt een haas in een besneeuwd bos: 'Slechts de uitgestrektheid van de sneeuw kon je ontwaren, wit, net als deze bladzijde.'

De twaalf *Kosmikomische verhalen* (1965, *Le Cosmicomiche*) vormen het eerste staaltje van de nieuwe Calvino. Het oerwezen Qfwfq dat leeft vanaf het begin van de geschiedenis van het heelal tot in onze tijd, doet verslag van de grote veranderingen die hij in het heelal zowel als op de aarde heeft gadegeslagen. Een schrijver is hij niet, al brengt hij een keer een volgens hemzelf fraai teken in het heelal aan. Omdat hij nogal bang is dat zijn vijand Kgwgk er een grove karikatuur van zal maken, begint hij het van ellende zelf maar te vervalsen. En een lezer? In

een ander verhaal houdt Qfwfq vanaf het begin der tijden weddenschappen met de decaan (k)yK, over wie van beiden juist voorspellen kan wat er in de toekomst zal plaatsvinden. Eén van deze weddenschappen behelst de vraag of Balzac zijn Lucien de Rubempré zelfmoord zal laten plegen of dat de Franse auteur hem gered laat worden door Carlos Herrera, alias Vautrin, die er al bij was in *Père Goriot*, zo weten de heren te vertellen. Indirecht blijken Qfwfq en (k)yK lezers te zijn, zij het merkwaardige.

Twee jaar later verscheen er een vervolg op deze bundel: *Ti con zero* (*T zero*). Calvino's ‘De graaf van Monte Christo’, dat hierin is opgenomen, plaatst ons voor een gecompliceerde vraag. Gaat het hier om een lezer, een schrijver, om beiden? We lezen hoe Edmond Dantès, de held uit de roman van Alexandre Dumas, in zijn cel zit en af en toe de oude Abbé Faria voorbij ziet komen. De oude man is namelijk onophoudelijk bezig om te ontsnappen. Hij graaft met dit Joel allerlei tunnels, niet alleen van links naar rechts, maar ook van boven naar beneden, alsof de zwaartekracht op hem geen invloed heeft. De kaart die Faria op zijn celmuur heeft getekend is niet alleen de plattegrond van de vesting waarin Dantès en hij worden vastgehouden, maar ook het plan van Monte Christo waar de schat is verborgen en bovendien de kaart van Elba, waarop Faria's idool Napoleon gevangen zit. En nu komt het: Calvino beschrijft hoe twee assistenten van Dumas elk afzonderlijk een *Monte Christo* vervaardigen en hoe hun meester zelf uit deze twee manuscripten een samenhangende roman probeert te maken. Hiertoe moet Dumas van alles toevogen, weglaten, verbeteren en verbinden en het patroon dat dit oplevert lijkt eveneens op de kaart van de oude abbé. Onvermoeibaar doorgravend duikt Fania ook in de werkkamer van Dumas op. Is de oude man nu de auteur die met zijn houweel allerlei fictieve werkelijkheden uithouwt? Is de verteller van dit verhaal de lezer, of is het Alexandre Dumas die zich in deze positie bevindt?

Onder de 55 in *De onzichtbare steden* (1972, *Le città invisibili*) is er geen waarin manische lezers wonen. En dat terwijl Marco Polo toch een ongelooflijke variatie aan steden, de ene nog meer bizar dan de andere, aan zijn Grote Kan weet voor te toveren. Wel gaat de Venetiaan de grote bibliotheek van de stad Apazia binnen op zoek naar filosofen. De taal aldaar begrijpt hij echter niet en hij vraagt zich af of hij deze ooit zal begrijpen. ‘Er is geen taal zonder bedrog’, stelt hij somber vast. Op twee plaatsen vergelijkt Polo de beweging die de blik door een stad maakt met het lezen van bladzijden. Een paar keer komt de atlas van Kublai Kan ter sprake. Tussen de verschillende kaarten zitten ook specimina van het gebied waarin de *Odyssee* zich afspeelde, van *De zonnestad, Utopia* en *Brave New World.* Literaire landschappen derhalve en de laatste drie behoren tot de vele opzettelijke anachronismen in *De onzichtbare steden.* De betreffende werken moesten nog geschreven worden op het moment dat Marco Polo zijn verhalen aan de Kan vertelt.

De vraag wie de lezers in *Het kasteel met de kruisende levenspaden* (1973, *Il castello dei destini incrociati*) zijn, is gemakkelijk te beantwoorden. We zien hoe de verteller een kasteel binnentreedt en daar bemerkt dat hij niet meer kan spreken, evenmin als de andere aanwezigen. Om te kunnen communiceren nemen zij een pak tarotkaarten en met behulp hiervan leggen zij hun levensverhaal op tafel. Schrijvers, al gebruiken ze een onorthodoxe methode, en op hun beurt ook lezers van het verhaal van de andere gasten. In het tweede deel van dit boek, ‘De herberg van de kruisende levenspaden’, wordt de literatuur in het vertelproces betrokken. Zo signaleert de verteller in de complexe patronen die het kaartspel op tafel verschaft de geschiedenissen van Oedipus, Parsifal, Faust, Hamlet, King Lear, Macbeth en Justine, sommige geschiedenissen zelfs samenvallend. Het spel van de mogelijkheden uitproberen heeft Calvino nergens zo verregaand gespeeld als in dit boek, al mogen *De onzichtbare steden* in dit opzicht niet onderschat worden.

Palomar (1983) ten slotte bestaat ook weer uit een cyclus, 27 verhalen dit maal.[1.] Meneer Palomar is een moderne Elckerlyc die bestormd wordt door informatie, die

de wereld om zich heen te gronde ziet gaan en wanhopig probeert om via nauwkeurige observaties een systeem achter deze chaos te ontdekken. Hiertoe probeert hij zich te beperken tot kleine details, precies omgekeerd aan zijn naamgenoot, de grootste telescoop ter wereld. De zoveelste zoeker in het werk van Calvino en ook hij vindt geen verklaring voor hetgeen hij om zich heen ziet. Hoogstens een *serie* mogelijke verklaringen, waarmee het raadsel slechts wordt vergroot. De weinige keren dat het wel lukt, beseft Palomar dat hij slechts iets van de ene in de andere taal heeft overgezet. En even ver van huis is. Is het mannetje nu ook een lezer? Eén keer wordt vermeld dat hij als hij door een kijker de planeten wil bestuderen voor de gele-

genheid encyclopedieën en handboeken raadpleegt. Voor de rest is Palomar een intellectueel die niet met zijn lectuur te koop loopt. Intrigerend is echter de titel van het eerste verhaaltje: ‘Het lezen van een golf’. Hij leest dus het landschap alsof het een tekst is, net als Marco Polo in twee van zijn onzichtbare steden. In verband hiermee is een van de laatste essays van Calvino, in vertaling gepubliceerd in De Groene Amsterdammer van 21 september 1985, belangwekkend. Hij stelt hierin dat de wereld buiten het boek, die we zien als we op straat lopen, zich aan hem voordoet als iets dat al gedefinieerd, geetiketteerd en gecatalogiseerd is. Een wereld die al gekoloniseerd is door de woorden, een wereld die bedekt is met een dikke korst van woorden. Alle gebeurtenissen in ons leven zijn al ingedeeld, afgewogen, van commentaar voorzien, nog voordat ze plaatsvinden. We leven in een wereld waar alles al is gelezen voordat het zelfs maar bestaat, zo vervolgt Calvino. Het lezen van de werkelijkheid als een tekst, Palomar die een golf leest, dat is het eindpunt van Calvino's werk.

‘Alleen de lach kan ons een revolutionaire mutatie van het menselijk bewustzijn leveren’, schreef Calvino in 1969 in een essay. Nu ben ik zelden bij het lezen van Calvino in een schaterlach uitgebarsten, maar inderdaad is hij een van de grappigste schrijvers die ik ken. Het plezier in zijn bedenksels is voor de lezer van Calvino echter altijd verbonden met de spanning die het onverwachte van de vondsten oplevert. De fascinatie van het lezen zelf in optima forma, de fascinatie die Calvino ook aan sommige van zijn personages gedemonstreerd heeft.[2.]

Vrijwel alle door mij genoemde Italiaanse titels zijn in het Engels vertaald, ook in het Duits en het Frans is het één en ander in ruime mate beschikbaar. Voor de volledigheid volgen hier de Nederlandse vertalingen: *De gespleten burggraaf* (1962), *Italiaanse volkssprookjes* (1969, selectie), *De onzichtbare steden* (1981), *Als op een winternacht een reiziger* (1982), *Het kasteel van de kruisende levenspaden* (1982), *Kosmikomische verhalen* (1983), *Palomar* (1985). ‘Het avontuur van de lezer’ verscheen in De Revisor (1980) en ‘De herinneringen van Casanova’ in Raster (1983). In beide tijdschriften verschenen ook vertalingen van essays van Calvino.

Eindnoten:

1. Die seriedwang is een hebbelijkheid van Calvino. Van de elf moeilijke liefdes zou er best één gemist kunnen worden, bijvoorbeeld ‘Het avontuur van de schurk’. Niet elke nieuwe strapatz van Marcovaldo voegt iets toe aan de vorige. Het vervolg van Qfwfqs avonturen zouden we op één schitterend verhaal na kunnen ontberen. Niet alle 55 onzichtbare steden zijn even fascinerend. ‘De herberg van de kruisende levenspaden’, was na lezing van ‘Het kasteel...’ wat minder opzienbarend en ook Palomar had het best met een paar verhalen minder kunnen doen. Nu ik dit schrijf besef ik hoe jammer het is dat Calvino deze seriedwang niet meer kan loslaten op ‘De herinneringen van Casanova’, een project dat in 1982 na vijf afleveringen is gestopt. Ongetwijfeld zou hij er weer iets te lang mee zijn doorgegaan, maar er tegelijk ook een groot aantal prachtige aan hebben toegevoegd.
2. Zoals ook het schrijven over Calvino een fascinerende bezigheid is. Zoveel interessante aspecten zijn er in zijn oeuvre te vinden. De rol van de taal, de rol van de ‘historische’ geschiedenis vanaf *De gespleten burggraaf* tot en met ‘De herinneringen van Casanova’. Of de moraal van de intellectueel en het beeld dat de ontwikkeling binnen de Italiaanse samenleving in de periode 1947-1985 in Calvino's werk oplevert. Eén voorbeeld. ‘Het avontuur van de baadster’ in *De moeilijke liefdes* gaat over een vrouw die bij het zwemmen haar bovenstukje is verloren. Een totale paniek veroorzaakt dit bij deze dame in 1951. Tweeëndertig jaar later loopt meneer Palomar langs het strand en passeert hij een vrouw die topless ligt te zonnen. Hij breekt zich het hoofd over de manier waarop hij naar haar dient te kijken om niet als ongeëmancipeerd te worden

beschouwd. Andere tijden, andere problemen en toch hetzelfde type zoekers die hun positie tegenover de gecompliceerde werkelijkheid proberen te bepalen.

Jaap T. Harskamp

Muziek en misdaad
Musico-literaire opstellen (6)

Muziek verzachten veredelt de mens - dat is het uitgangspunt van de Oude Heer Smits (Mark Prager Lindo) in een 'Muzikale mijmering', opgenomen in zijn *Brieven en ontboezemingen* (1854). Hij citeert daarbij de regels van een onbekend gebleven Duits dichter:

> Wo mann singt, da lass dich sicher nieder,
> Böse Leute haben keine Lieder.

De muziek - zo vertelt ons de bejaarde heer - heeft mensen afgehouden van het kwaad. Zoals eens de ganzen Rome hebben gered, zo hielden de zoete tonen menigeen weg van de afgrond. Er volgt dan een verhaal dat een operette waardig zou zijn.

In Duitsland woonde eens een jonge boer, een goede vent maar een geducht stroper. Hij leefde aan de rand van een bos en beminde de dochter van de jachtopziener. Haar vader betrapte hem tijdens een strooptocht en leverde hem over aan het gerecht. De stroper werd streng gestraft.

Nadat hij zijn straf had uitgezeten, was hij veranderd in een bitter man die een wrok koesterde. Hij zocht wraak op de jachtopziener. Op een stille zomernacht wachtte hij hem met geladen geweer. Maar opeens verhief zich daar de stem van zijn vroegere geliefde. Zij zong een oud volksliedje. Het hart van de boze man smolt. Toen het lied was afgelopen, liep hij naar het huisje toe en dankte haar snikkend dat zij hem van een zwaar misdrijf had weerhouden. De drie mensen verzoenden zich en vielen op de knieën om God te danken voor de gave van muziek.

Een halve eeuw later zou menig schrijver dit verhaal als naïef hebben verworpen. De Oude Heer Smits is zich niet bewust geweest van het kwaad dat Wagner zou aanrichten. Wagners kunst ontketent krachten in het individu waarover hij zelf geen controle meer heeft. De muziek drijft hem tot daden die hij zelf niet voor mogelijk gehouden zou hebben, zij verdringt iedere schroom of ingetogenheid. En daar schuilt de misdaad. In het verhaal 'De binocle' heeft Louis Couperus uiting gegeven aan de fatale werking die van die muziek kan uitgaan.

In het verzameld werk van Marsman treft men een opstel over 'Louis Couperus' (1934) - geschreven tien jaar na de dood van de laatste. Marsman betreurt de onderwaardering van een schrijver die zijn tijgenoten had overschaduwd en lacht om de schuwheid waarmee men in Nederland het werk van Couperus is blijven benaderen. Voor het historisch werk toont Marsman geen belangstelling, het zijn de eigentijdse romans van Couperus die hij bewondert. In dat werk ziet hij een realisme dat alleen in die vorm waarde heeft: de banaliteit van die realiteit is erkend maar overwonnen door het gewone leven groot te zien. De drift waarmee Couperus die romans schreef is donker en somber, maar van een geweldige kracht.

Merkwaardig genoeg is in het verzameld werk niet de fascinerende brief (gedateerd 8 februari 1932) opgenomen die Marsman over Couperus schreef en richtte aan het tijdschrift Forum (1932, pp. 292-296).

In deze brief levert Marsman een ontwikkeling van persoonlijke waardering voor Couperus. De schrijver had hem in het begin geïrriteerd door zijn bazar-estheticisme, hij had zich kwaad gemaakt over die Haagse mijnheer ('ik heb nog de dood aan den Haag, aan dat slappe, geparfumeerde leegloopers-dorp met zijn indische

renteniers en zijn ambtenarij - goeie God, wat een stad!'). Tussen 1918 en 1928 had hij - schrijft Marsman - geen regel van Couperus gelezen. Maar de lectuur van de drie bundels *Proza* deden hem van inzicht veranderen. Eén verhaal trof hem diep: 'De binocle', een noodlotsverhaal dat hem scherp, als een obsessie haast, was bijgebleven. Op suggestieve wijze beschrijft Marsman vervolgens de indruk die dit verhaal op hem had nagelaten. Couperus een ontgoochelde dandy? Vergeet het maar, besluit Marsman. Voor hem is Couperus, de kwast, de zijden, verfijnde dandy, een van de weinige *kerels* geweest die in het Hollands hebben geschreven.

Er bestaat geen twijfel, 'De binocle' is een opmerkelijke vertelling. In een uiterst sobere stijl bouwt Couperus een verhaal op waarin de lezer op tergend langzame wijze wordt voorbereid op een catastrofe die even plotseling als bliksemend inslaat. De suggestie van het noodlot dat dreigt, gaat schuil achter de toevalligheid van details. De inhoud van het verhaal laat zich aldus parafraseren:

Een jongeman van Nederlands-Indische afkomst zal in Dresden een opvoering van Wagners *Die Walküre* bijwonen (Marsmans geheugen heeft hier gefaald: in zijn brief spreekt hij van de *Meistersanger*). Wagner is zijn lievelingscomponist. In het operagebouw heeft hij een kaartje voor de eerste rij van de vierde rang. Vanaf die hooggelegen plaats - vreest hij - zal hij weinig kunnen zien. Vlak voor het sluiten van de winkels besluit hij zich een toneelkijker aan te schaffen.

Een Isolde-studie van William Morris

In de winkel wordt hij geholpen door een lange, magere man met een 'onbehagelijke vogeltronie'. De man maakt zo'n angstaanjagende indruk op hem, dat de toerist het liefst de winkel direct had verlaten. Maar hij zet die dwaze impuls van zich af en koopt een zware kijker. Het vogelgezicht blijft hem achtervolgen, maar - zo, kalmeert hij zichzelf - hij had wel meer van die plotselinge en ongerechtvaardigde gevoelens van afkeer en antipathie tegenover andere mensen moeten onderdrukken.

Tijdens de voorstelling ziet hij beneden zich, gezeten naast een 'duivelgrijze' dame, een man met een volledig kaal hoofd, een hoofd dat tussen de andere afsteekt als een doelwit. Plotseling werd het de jongeman alsof hij zich niet zou kunnen beheersen, of een krachtig imperatief hem dwong de kijker naar die lokkende bol te slingeren. Zozeer werd hij door die gedachte gekweld, dat hij vóór het einde van de eerste akte zijn plaats verlaat. In de pauze vecht hij om zich van die obsessie te bevrijden, maar uit angst woont hij de rest van de opera staande achter in de ruimte bij. Na de opvoering laat hij opzettelijk zijn binocle in het gebouw achter.

Vijf jaar later is de man opnieuw in Dresden en nog vaag herinnert hij zich de duizeling die hem toen tijdens de opvoering van de opera was overvallen. Maar opnieuw wil hij een voorstelling van *Die Walküre* bijwonen. De zaal bleek uitverkocht, maar bij toeval kwam iemand zijn kaartje terugbrengen. De plaats? De eerste rij van de vierde rang. De jongeman nam het kaartje over van een man met een vreemd gelaat en hij vroeg zich af waar hij dat onbehagelijke vogelgezicht toch eerder had gezien. Nadat hij zijn plaats had ingenomen, biedt de ouvreuse hem de toneelkijker aan die hij vijf jaar tevoren in paniek had achtergelaten.

Als hij tijdens de voorstelling een blik naar beneden werpt, ziet hij daar naast het duivelgrijze haar van een dame het blinkend kale hoofd van een man. En toen gebeurde het dat in het midden van Siegmunds en Sieglindes duet, boven, op de eerste rij van de vierde rang, iemand schreeuwde als was hij door vallende ziekte geraakt, als was hij aangezet door een macht sterker dan hij - en met kracht slingerde deze man zijn binocle naar beneden.

Terwijl de zaal werd opgeschrikt uit vrome aandacht, brulde een man - gezeten naast een dame met duivelgrijs haar - zijn leven uit terwijl zijn hersenen spatten.

Er is gewezen op een parallel van dit verhaal met E.T.A. Hoffmanns noodlotsvertelling 'Der Sandmann' (ook daar is het moordwapen een optisch instrument - de vergelijking is gemaakt door G. van Woudenberg in: Levende Talen 1952, pp. 316-322). Mocht Couperus dit verhaal hebben gekend (de vertelling zelf, of wellicht via Offenbachs opera *Les contes d'Hoffmann* naar een tekst van Jules Barbier, 1881), dan is hier stellig sprake van emulatie. Couperus heeft zijn verhaal strakker weten te spannen en het effect van pijnlijke verrassing is zoveel sterker dan bij zijn briljante voorganger.

Voor Marsman lag de obsessieve kracht die van dit verhaal uitgaat verscholen in het 'ding', de toneelkijker (de sinistere figuur van de opticien met het vogelgezicht wordt door Marsman niet genoemd). Is het niet beangstigend - vraagt Marsman - dat niet alleen een gedachte, maar ook een ding als het ware jaren kan slapen, en wachten, schijndood wachten en zeker van zijn zaak is - terwijl wij, onnozelen, onze dagelijkse ronde draaien, op kantoor zitten en sigaren roken. Wat is het een obsederende gedachte dat een vent slaaf kan worden van een ding, dat hij verloren is zodra hij de binocle in de hand neemt. De angst en eenzaamheid die de man gevoeld moet hebben toen hij daar zat, het monsterding in de hand, terwijl de anderen, de duizenden, gespannen naar de muziek zaten te luisteren. Op dat moment moet die doodgewone kerel het lijfelijk besef hebben gehad van de waanzin van het leven.

Marsman concentreert zich volledig op het moordwapen, als zou het ding zelf die afgrijselijke dwang op de jongeman hebben uitgeoefend. Maar stel nu eens dat dit verhaal een vervolg zou hebben gehad, een berechting van de schuldige. De aanklager zou stellig niet veel aandacht aan het moordwapen besteden. De verdediger zou speuren naar specifieke en verzachtende omstandigheden. Hij zou wijzen naar de muziek, naar de kunst van Wagner.

In de gotische roman werd - zoals wij dat van de film gewoon zijn - een technische handgreep toegepast waarbij een moord of misdaad werd vergezeld van of aangekondigd door verre en schrille klanken als was het een geest of duivel die de viool bespeelt. Maar in deze verhalen of romans blijft het bij een achtergrondmuziek - de muziek is niet de directe kracht die aanzet tot het misdrijf.

De jongeman in 'De binocle' echter begaat zijn daad niet omdat er een geheimzinnige kracht van het optische instrument zou uitstralen, niet omdat hij slaaf van een ding is, maar omdat de *muziek* in hem een wilde impuls losmaakt waarover hij niet langer de macht van controle bezit. De muziek van Wagner maakte hem ontoerekeningsvatbaar, hij is het slachtoffer geworden van een duivelse kracht die hem had meegesleept, tegen zijn verstand, tegen zijn wil in. Wagners muziek was verantwoordelijk voor zijn geestelijke degeneratie. De rechter zou deze omstandigheid wellicht in overweging hebben genomen.

De muziek is politiek verdacht

In een dagboekaantekening van 1823 (*Tagebuch*, no. 1316) meldt Franz Grillparzer dat hij *Euryanthe*, een opera van Weber had bijgewoond, een deel daarvan althans. Het werk had de schrijver geschokt, zijn verwerping van die muziek is vol venijn en de aanval aan het slot van zijn kritiek op de 'geleerden' doet nietzscheaans aan.

Deze muziek is verwerpelijk, schreef Grillparzer. Een dergelijke kunst zou in het oude Griekenland verboden zijn geweest en de kunstenaar gestraft. Zo'n muziek moet een zaak voor de politie zijn, omdat zij - indien zij door velen gehoord zou worden - onmensen zal voortbrengen. Toen ik - aldus de auteur - aan het slot van het tweede bedrijf de zaal ontvluchtte, kon ik nog nauwelijks lopen. Had ik het derde bedrijf bijgewoond, had ik wellicht gedragen moeten worden. Die opera kan en zal alleen geprezen worden door dwazen, door zwakzinnigen of geleerden, door struikrovers of sluipmoordenaars.

In deze aantekening van Grillparzer vallen twee aspecten op: daar is de angst dat een muziek onmensen kan scheppen, d.w.z. het ethisch handelen van de mens ongunstig zal beïnvloeden; en daar is de gedachte dat in krachtige culturen als de Griekse de muziek onderworpen zou zijn geweest aan een krachtige staatscontrole.

De strijd voor de vrijheid van meningsuiting is inherent geweest aan het proces van democratisering in de westerse wereld. Een autoritair gezag staat die vrijheid niet toe. In een dergelijke staatsorde is ook de muziek in gevaar. De vrees bestaat dat de invloed van de muziek verderfelijker kan zijn dan die van het woord.

Uit een bericht bijvoorbeeld dat enkele jaren geleden werd gepubliceerd in The Guardian (24 juli 1979) blijkt dat de Ayatollah in Iran de (westerse) muziek ziet als een gevaar voor de volksgezondheid, die muziek is opium voor het volk. Wil men - zo betoogde hij - een onafhankelijke staat opbouwen, dan dient men de media te gebruiken voor opvoedende en (dus) religieuze doeleinden. De vrijheid van muziekbeoefening doet af breuk aan diedoelstellingen. Tegenwoordig speelt het nationale symfonieorkest niet langer het klassieke repertoire, maar stelt zijn instrumentisten in dienst van de revolutie. Het volk moet muzikaal geschoold worden.

In dit opzicht echter is het islamitisch extremisme niet volslagen uniek. Een Engelstalig programma uitgezonden door Radio Moskou was onlangs gewijd aan de subversieve invloed (één die de stabiliteit bedreigt) van de westerse popmuziek.

Ook het Europese denken kent talloze uitingen van verzet tegen een geestelijke verdoving die men de muziek verwijt. Goethe vreesde dat de kunst van Beethoven een onthutsende werking op de massa zou hebben. Tolstoj ging verder. Voor hem was muziek gevoelswellust, prikkel - maar waartoe die prikkel moest leiden, daarop blijven we het antwoord schuldig. Juist daarom is de uitwerking van muziek vaak zo griezelig. In China - observeerde Tolstoj in de 'Kreutzersonate' - is de muziek een staatszaak en dat is juist. Wat - vraagt de auteur - zou er gebeuren indien de componist, die hypnotiseur, de eerste de beste immorele vent is? Het gevolg zou chaos zijn en moreel verderf. Tolstoj bespeurde die - voor hem - onaanvaardbare immoraliteit in het begin-presto gedeelte van Beethovens *Kreutzersonate.*

Dezelfde suggestie dat de muziek om toezicht zou vragen, vindt men in een brief van Rilke aan Magda von Hattingberg

(1914/5). Aan deze vriendin schreef de dichter dat de muziek - zo vermoedt men - in het Griekse Rijk verboden is geweest en alleen mocht worden beoefend in dienst van de Godheid. Het was alsof Hij alleen de overvloed van zoete verleiding zou kunnen weerstaan, alsof die macht voor de minderen dodelijk zou zijn. En - vraagt Rilke - is dat niet inderdaad het geval?

Andere kritische geesten meenden dat de muziek de vrijheid van denken zou bedreigen. Voor een auteur als Victor de Laprade was de muziek een waarachtig gevaar en zijn argumenten legde hij vast in een geschrift *Contre la musique* (1880). Door de cultus van de muziek zag hij het vage, dromerige, fluïde en sensuele geïntroduceerd in een sfeer waar eens het rationele had gedomineerd. De leidende functie van de muziek in het culturele leven was voor hem een gevaar voor de intellectuele orde. Eerder in het tijdperk had Heinrich Heine (werkend in Frankrijk) de muzikalisering van de cultuur geduid als een betreurenswaardige vergeestelijking. De gestegen spiritualiteit en het abstracte denken verdrongen het concrete en materiële: de tastbare wereld verdrinkt in klanken en tonen.

Vanuit Parijs schreef Heine zijn ‘Musikberichte’ voor de Augsburger Allgemeine Zeitung. Hij was degene die aan zijn muziekkritieken een sterk persoonlijke stijl schonk. Deze stijl zou talloze epigonen vinden, maar vanuit de muziekwereld op ernstige bezwaren stuiten. In de feuilletons van Heine vormen de beschrijvingen van het optreden van Paganini en Liszt de hoogtepunten. Heine voelde daar de gevaren van de idolatrie van de muziek.

In zijn beschrijving van het spel van Franz Liszt uitte Heine bewondering voor de gave van de virtuoos en angst voor de wijze waarmee Liszt met een demonische kracht over zijn publiek heerste: ‘De elektrische werking van een demonisch karakter op een samengepakte menigte, het onweerstaanbaar geweld van de extase en misschien ook de magnetische kracht van de muziek zelf, deze spirituele ziekte van de tijd die in ieder van ons trilt, van die verschijnselen ben ik mij nooit eerder zo duidelijk en beangstigend bewust geworden als tijdens de concerten van Franz Liszt.’

In de Nederlandse cultuur van de negentiende eeuw heeft de muziek nooit werkelijk gedomineerd, de beeldende kunst bleef krachtig in de geesten leven. Dat neemt niet weg dat ook in ons land sommige geesten de muziek met wantrouwen beschouwden. In de handboeken van Nederlandse letteren is Klikspaan (pseudoniem voor J. Kneppelhout) in de hoek van ‘Humoristen’ geduwd. Iedere rubricering is een daad van onrechtvaardigheid tegenover de literator - een visitekaartje van humorist is voor hem misschien de minst begerenswaardige van duidingen. Bij Kneppelhout dreigt men te vergeten dat er achter zijn humor vaak scherpe artistieke en maatschappelijke inzichten schuil gaan.

In 1844 verscheen de bundel *Studenten-leven* van Klikspaan. Eén van de stukken daarin is getiteld ‘Sempre Crescendo’. De auteur beschrijft er een concert van het Academische Muziekgezelschap. Het stuk zet in met een vermakelijk verslag van het concert, een rake tekening van studentenpret, en eindigt met een kritische beschouwing van de ‘muziekeeuw’.

De toonkunst is in de mode, concludeert de auteur. Daarin dreigt een gevaar. De muziek is een kunst die de verbeelding prikkelt, zonder medewerking van het verstand. Zij ontneemt de jongeling de kracht van denken, zij zet de hersenen op stal en jakkert de zenuwen af. Zij laat hem voortdeinen op zoete melodie en hij laat zich verleiden door de trouweloze Muze die door de eeuw gediend wordt. Hij verdrinkt in muziek, verliest zich in tonen ten koste van het verstand, ten koste vn degelijkheid en zelfstandigheid, ten koste van wetenschap en toekomst, ten koste zelfs van zijn eigen geluk. Hij is een verslaafde, een verloren ziel.

Geestelijke afstomping, roes en verdoving, leiden tot afhankelijkheid en verslaving. En daarmee betreden we het terrein van de politiek. Politiek is de overwogen manier om het individu tot buigen te dwingen. Dat althans schijnt Tolstoj te impliceren. In een literair portret van deze auteur noteerde Maxim Gorki een uitspraak van Tolstoj die het wantrouwen van de laatste jegens de muziek onderstreept. Beide schrijvers hadden naar een - niet nader genoemd - werk van Chopin geluisterd. De reactie van Tolstoj was deze: een Duits keizertje heeft eens gezegd dat indien men mensen tot slaven wil maken, er zoveel mogelijk muziek ten gehore gebracht moet worden. Hij die over slaven beschikt, zal regeren.

In de negentiende eeuw is gewezen op een potentieel gevaar. De Oostenrijkse schrijver Franz Werfel wist zich geconfronteerd met de opkomst en ontwikkeling van een laakbare ideologie, die van het fascisme, en hij poogde de psychologie van een duistere massabeweging te doorgronden. Deze ideologie zou niet alleen zijn persoonlijke hemel, maar die van een heel volk verduisteren. Hoe was die beweging mogelijk geworden? Hoe kon het zijn dat de mens in zijn zwakte iedere ‘wereldbeschouwing’ gelovig aanvaardde? Zelfszo volledig aanvaarden - leest men in *Der veruntreute Himmel* (1939) - dat hij zijn eigen kinderen zou verbranden indien zijn door macht bezeten leiders dit van hem mochten verwachten.

Dwingende vragen waarvan de werken die in de jaren twintig en dertig van de auteur verschenen (verbitterd en teleurgesteld zou Franz Werfel in 1945 in Californië zelfmoord plegen) zijn doortrokken. In een poging tot antwoord krijgt de muziek in het oeuvre van Werfel dikwijls een sinistere plaats toegedacht.

In dat oeuvre heeft de muziek een functie van betekenis. De eerste roman waarmee de schrijver de aandacht trok, was *Verdi* (1924). Het belangwekkende onderwerp is daar de tegenstelling tussen Wagner en Verdi. De laatste was in de lezing van Werfel een kunstenaar van het volk, zijn kunst vond een oorsprong in diep menselijke emoties en was gecreëerd voor en door zijn medemensen, àlle mensen. De extatische bewondering voor Wagners kunst was een intellectualistische aangelegenheid, de hijgende passie van verworden intellectuelen. Voor Werfel was Wagner geenszins de ‘redder’ van de kunst, integendeel. Wagner had de kunst een vernietigende slag toegebracht. Zijn middelen waren vals, zijn bewonderaars decadent. Wagner was de aartspriester van een oververzadigde genotsprikkeling.

Talloze componisten van onze eeuw zouden zich van Wagner afwenden. Het is opmerkelijk dat voor Igor Strawinsky bijvoorbeeld zelfs in de laatste jaren van zijn leven de tegenstelling van Wagner en Verdi bleef leven. In zijn kroniek van een vriendschap (verschenen in de serie Privé-domein van de Arbeiderspers) maakte Robert Craft op 28 april 1963 aantekening van een opvoering van Verdi's *Don Carlos* die hij samen met Strawinsky had bijgewoond. De kwaliteit van die opvoering liet veel te wensen over. Maar Strawinsky bleek verrukt. Hij bewonderde Verdi voor zijn diepgang en vitaliteit, voor zijn *libertà.* Die kunst - aldus de componist is - veel progressieve(!) dan het werk van Wagner en doet zoveel aangenamer aan dan die *Blutbruderschaft*-muziek die wordt voortgebracht door dikke mensen in beestevellen.

Franz Werfel haatte de geest van de Romantiek die - besmettelijk als de pest - de gezondheid van de Europese jeugd had ondermijnd. Werfel zocht in de muziek de traditioneel opvoedende, niet de verdovende werking (hij spreekt in die zin van een ‘Venezianische Musikversauberung’). Juist vanwege haar opvoedend karakter humaniseert de muziek (Herder in zijn *Briefe zur Beförderung der Humanität* had gewezen op die humaniserende kracht van de toonkunst).

Werfel was zich bewust van het feit dat de muziek zowel kan beschaven (Verdi) als verdierlijken (Wagner). Die ontzielende kracht vreesde hij bovenal daar waar de taal tot muziek vervalt. In lijn met Stefan George en zijn volgelingen werd Werfel - onder de dwang van omstandigheden - in toenemende mate wantrouwend tegenover de muzikale aspecten van de taal. Waar het woord muziek wordt, daar verliest het denken aan substantie.

Werfel benadrukte een samenhang tussen loutere klanksuggestiviteit en het fenomeen van politieke massahysterie. De taal is muziek, het woord verliest aan inhoud en wordt de pure alcohol - in de term van Werfel: de barnsteengele roes - van klank. Daar schuilt het politieke gevaar.

Verscheen *Verdi* in 1924, in datzelfde jaar publiceerde Thomas Mann zijn grote roman *Der Zauberberg.* Een gedachte die wordt geuit door de Italiaanse humanist in gesprek met ingenieur Hans Castorp, geeft - indirect - een indicatie van het geestelijk klimaat van de periode in Duitsland. Mann en Werfel staan schouder aan schouder als zij wijzen op de gevaren van een verregaande muzikalisering van de cultuur. Settembrini is tot dit inzicht gekomen: ‘Muziek is het half-gearticuleerde, het

twijfelachtige, het onverantwoordelijke, het onverchillige... zij is daarom gevaarlijk, omdat zij tot berusting verleidt... Alleen muziek is gevaarlijk... De kunst is zedelijk voor zover zij inspireert. Maar wat gebeurt er indien zij het tegendeel doet? Wanneer zij verdooft, in slaap sust, de activiteit en vooruitgang tegenwerkt? Ook daartoe is de muziek in staat... Een duivelse werking, mijnheer! De duivel levert opium, schept dofheid, stilstand, passiviteit, slaafse onderworpenheid... De muziek heeft haar bedenkelijke kanten, mijnheer. Ik blijf er bij dat zij een tweeslachtig wezen is. Ik ga zeker niet te ver indien ik haar politiek verdacht verklaar.'

De alcohol van het woord die Werfel vreesde, werd door Hitler, Mussolini of Goebbels in forse glazen geschonken, zij benevelden hun toehoorders. In een psychologie van de massa-beweging, van de geestdrift voor een alleenheerser, blijft dit aspect dat door Werfel is benadrukt van belang.

Een aankondiging van de fatale macht van de woordmuziek op de massa, treft men in Werfels roman *Barbara oder die Frömmigkeit* (1929). Het betreft daar een passage (p. 696) waar de auteur een probleem aanstipt dat naar zijn idee niet is opgemerkt. De persoonlijkheid - leest men daar - die het onderdanig gehoor van de menigte zoekt, zal zich om de inhoud van zijn woorden weinig bekommeren. Achter de versleten zinswendingen hoort de menigte een taal die zij alleen *als massa* begrijpt, een taal die de afzijdige enkeling zal ontgaan. Het is een simpele taal die niet naar begrippen wijst, maar is opgebouwd als een compositie: een af- en toenemen van intensiteit, van duur, een variatie van hoogte- en dieptepunten, er zijn ritmeveranderingen en knallende cadensen. De menigte wordt niet tot denken aangezet, men deint op de muziek van de taal.

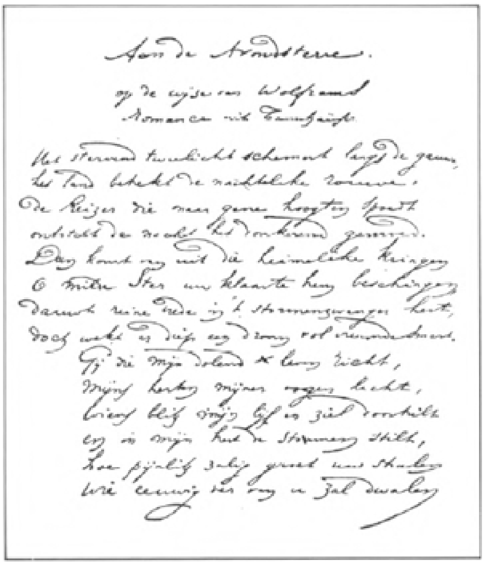
Thomas Mann werd gekweld door dezelfde vragen die Werfel had gesteld. In zijn pogingen tot een antwoord kiest hij een andere richting dan die van zijn vakgenoot. Op 29 mei 1945 gaf Mann in de Library of Congress (Washington) een rede ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag. Die rede was getiteld 'Deutschland und die Deutschen' en Mann doet er een poging de Duitse val voor het fascisme te verklaren. In zijn betoog vormt de muziek een van de bouwstenen. Heinrich Heine had in zijn geschriften het muzikaal-romantische geidentificeerd met het muzikaal-Duitse. Deze opvatting is weerspiegeld in het denken van Thomas Mann. Aan Søren Kierkegaards opstel 'Don Juan' ontleende hij de wending: 'Die Musik ist dämonisch Gebiet'. Hoe wil de auteur die gedachte verklaren?

Thomas Mann wijst naar Faust als een karakteristiek Duitse figuur - daarbij is één fout gemaakt: Faust is niet tot de muziek getrokken. Indien Faust de Duitse ziel representeert, dan moet hij muzikaal zijn. De stellingname van de Duitser tot de hem omringende wereld - aldus Mann - is mystiek en abstract, zijn instelling is met andere woorden muzikaal. Het is de houding van de kamergeleerde die zich van de werkelijkheid heeft afgewend omdat deze aan 'diepgang' tekort zou schieten. De muzikaliteit van de Duitse ziel heeft een proces van verinnerlijking bewerkstelligd.

Wat was het gevolg van die *Innerlichkeit*? Een verwijdering van, een kloof tussen de speculatieve kracht van de mens enerzijds, en anderzijds de maatschappelijk-politieke energie waarmee hij zijn plaats in de wereld bestendigt. De mens wordt bespiegelend. Vergeestelijking, dat is de verslapping van het actieve bestaan (in een regel van Kloos: 'Droom weg in weelde - ijdel is alle daad').

Thomas Manns retrospectieve analyse van de Duitse tragedie zou men kunnen plaatsen naast een waarschuwend woord dat Goethe in 1826 al had doen opklinken. De laatste betreurde de - noordelijke-tendens naar *Innerlichkeit*: zelfanalyse en introspectie verzwakken de mens, het innerlijke is drijfzand waarin men steeds dieper wegzakt (*Werken* XXIV, p. 172-ed. E. Beutler). Verinnerlijking en muzikalisering zijn parallelle processen. En dat maakt de muziek voor Mann verdacht:

een samenleving die vooral de ‘diepte’ van muziek zoekt, verwaarloost de ‘oppervlakte’ van de politiek-maatschappelijke organisatie. Dat brengt de beschaving in gevaar. Van het proces van ontwerkelijking in de Duitse cultuur hebben Europa en de wereld de tragische gevolgen ondervonden.


Aan de Avondsterre.
op de wijze van Wolfram's
Romance uit Tannhäuser

Alphons Rodenbach Manuscript van ‘Aan de Avondsterre’

Wagner gedichten

Alphons Rodenbach is een dichter die inspiratie vond in de muziek. In zijn dichtwerk treft men bewerkingen van werk van Heine en Goethe naar muziek van Schubert, Schumann en Beethoven. Zo bewerkte hij bijvoorbeeld Goethe's ‘Het lied van Mignon’ (‘Kent gij het land dat vol citroenen bloeit’) dat door Schubert zo prachtig op muziek is gezet.

Rodenbach was bovenal een bewonderaar van Richard Wagner. Hij was aanwezig toen Joseph Dupont op 25 februari en 18 maart 1877 het werk van Wagner op de volksconcerten in Brussel introduceerde. Daar hoorde hij voor de eerste keer de Walkurenrit en was zo diep geraakt door deze muziek dat hij zich liet aanzetten tot een dichterlijke bewerking (in de bundel *Eerste gedichten*, 1878).

In de dramatische fragmenten (*Verzameld werk III*, pp. 246-272) is een serie van *Tannhäuser*-fragmenten opgenomen naast een fragment uit *De Rings des Nevelings*. Rodenbach blijkt hier bovenal bewogen (zoals zovele tijdgenoten) door de strijd van stof en geest, van lichamelijke en geestelijke liefde die door Wagners helden op het toneel wordt uitgevochten. Hier zijn twee van de kortere *Tannhaüser* - stukken opgenomen (zij dateren van 1878).

Elisabeth's dood

Tannhaüser III, 2.

Wolfram zingt

Vereende zweem naar lichtverdovend sterven,
verspreidt de nacht zijn schemerende verven.
De ziele die naar gene hoogten zucht,
ontziet de reis door donkerdikke lucht.
O liefste sterre uit Godes lief gesternte,

daar pinkelt gij in 's hemels diepe vernte;
de duisterheên doorheeft uw schemerpracht
en wijst der ziel haar wegen door den nacht.
Mijne avondsterre mild en zoet,
steeds heb ik u zo geern gegroet.
In naam van wie hem nooit verried,
begroet, wen gij hem stijgen ziet,
den Engel die, voor ons verloren,
de vleugels rept ter hoge koren.

(Mijne avondster, helaas! zo wijd
als ons des hemels ruimte scheidt,
steeds scheidde 't Noodlots blinde wet
Wolfram van zijne Elisabeth.
O wen gij haar voorbij ziet stijgen,
voer haar de taal van wie moest zwijgen.)

Aubrey Beardsley illustratie bij Tannhaüser *(fragment)*

Aan de avondsterre.

Op de wijze van Wolframs romance uit Tannhaüser.

De zwerver zingt

Het stervend tweelicht schemert langs de gouwe
het land betrekt de nachtelike rouwe,
de Reizer die naar gene hoogten spoedt
ontstelt de nacht het donkerend gemoed.
Dan komt van uit die heimelike kringen,
o milde Ster, uw klaarte hem beschingen,
dauwt reine vrede in 't stormenzwanger hert,
doch wekt er diep een droom vol vreemde smert.
- Gij die mijn dolend leven richt,
mijns herten, mijner ogen licht,
wiens blik mijn lijf en ziel doortrilt
en in mijn hert de stormen stilt,
hoe pijnlik zalig groet uw stralen
wie eeuwig ver van u zal dwalen.

In zijn cyclus gedichten 'Muziek en leven', gepubliceerd in Van Nu en Straks (1894), nam Alfred Hegenscheidt drie Wagnergedichten op. Twee daarvan zijn hier geciteerd (pp. 22/3). Zij zijn beide bijeengebracht onder de titel 'Wagner' door de dichter.

I

Dat gij moest komen, wist mijn ziel sinds lang,
Zij had u reeds gezocht op al haar wegen;
Maar overal woei haar het vreemde tegen,
En tot zijn oorsprong keerde de uitensdrang.

Toen bleef ze twijflend staan, en zij werd bang
In de alom eenzaamheid waar was gelegen
Haar meer van passie tusschen rotsen-dwang,
En geen kon stormen noch streelen bewegen.

Toen kwaamt ge als een stormvloed en naamt me mee;
't Passie meer deinde tot uw passiezee,
Waar wilde golven schoon ten hemel stegen.

In uwen rythmus loste zich het wee
Tot weelde; en nu daagt breede zielevreê,
Daar over 't lijden zonk der schoonheid zegen.

II

Een dor geslacht greept gij met machtge hand,
En tildet 't op tot, in der tijden lanen,
't Een verre schijn zag, lichtend nieuwe banen,
Die allen straalden naar 't beloofde land.

't Verzonk in schrik; en 't stort met spot en schand
Op hem, die weer gebliksemd had 't schel manen
In zijn geweten; maar 't kon nimmer tanen
't Licht, dat uw fakkel weer had aangebrand.

En gij bleeft god; geen wereld kon bepalen
't Onwrikbaar ik, in eeuwentrots gestaald;
Nog in uw haten stond uw liefde pal.

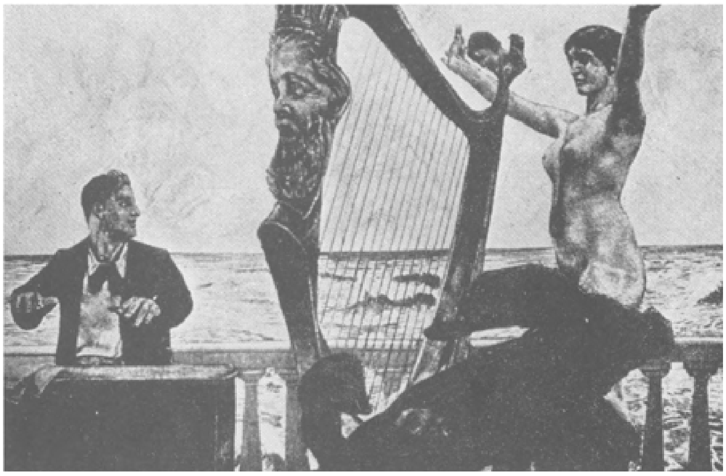
Ge erkendet waarheid in der menschen dwalen,
En 't hooge beeld van uwe wraak weerstraalt
Der menschheid schande en troost in Parsifal.

Muziek, erotiek, handtastelijkheid

Een Parsifal - *decor in Bayreuth (1883)*

Voor verliefde geesten, schreef Balzac in *L'Enfant maudit*, is de muziek de meest zinnelijke van kunsten. Het was die erotiserende werking van de muziek die door zoveel geesten in de negentiende eeuw werd gezocht, genoten, gevreesd of vervloekt. Vooral Wagner wist de gevoelens van onderdrukte zinnelijkheid los te zingen. De erotische suggestiviteit van zijn muziek, de espressie van dat wat taboe was, kwelden zijn volgelingen tot tranen. Zijn muziek raakte juist degenen die - in emotionele zin - zich het meest geïsoleerd wisten: Baudelaire,

Wittgenstein, Schweitzer, Richard Strauss, Mahler, Schoenberg, Bruckner.



Max Klinger, Brahms Fantasie Opus XII (1894)

Juist vanwege dit erotische aspect vreesden talrijke denkers voor het effect van een overweldigende muziek op het 'tere' zieleleven van de vrouw. Het thema van de (gehuwde) vrouw die in de ban van de muziek raakt en, verwikkeld in een erotische verhoudng, haar eer verliest, keert in de roman van de negentiende eeuw talrijke malen terug.

In het dagboek van de gebroeders De Goncourt treft men een passage - gedateerd 8 februari 1866 - die typerend is voor de wijze waarop auteurs de verhouding van de vrouw tot muziek hebben willen interpreteren. Het is - leest men daar - alsof zij is doordrongen van een goddelijke fascinatie, als is zij bewogen door een ongestoorde droom die haar soms tot een huivering streelt. De uitdrukking van haar gelaat straalt een tedere extase uit. Haar ogen, vochtig, staan smachtend en staren half-gesloten voor zich uit of richten zich naar het plafond als zoeken zij de hemel. De mond is ontspannen, de ontsloten lippen ademen puur genot. Zo nu en dan, als opgeschrikt uit een staat van verrukking en verdoving, rilt ze bij de hartverscheurende toon die opklinkt uit de violoncel. Zij geeft zich geheel over aan haar bewogenheid, aan de streling van de muziek. Met haar hele lichaam schijnt zij de zang en emotie van instrumenten te drinken. Muziek voor de vrouw, dat is de hoogmis van de liefde.

De laatste regel herinnert aan Friedrich von Schlegel die in zijn geruchtmakende erotische roman *Lucinde* (1799) de muziek als de taal van liefde had geduid.

Dit alles is literatuur, de wetenschap volgde. In 1925 publiceerde A. Elster een boek over *Musik und Erotik* dat de ondertitel meekreeg van 'Betrachtungen zur Sexualsoziologie der Musik' - een werk waarin de theorieën van Freud en Tolstoj vermengd schijnen.

Volgens de auteur zou het een medisch feit zijn dat juist de meest emotionele kunst wordt voorgebracht door de kunstenaar aan wie het niet gegeven is het liefdesverlangen te bevredigen (p. 50). De beoefening van muziek prikkelt het lustgevoel en het langdurig musiceren moet men daarom beschouwen als auto-erotiek of narcisme waarbij het een open vraag blijft of dit een superieur dan wel een minderwaardig surrogaat is van de seksuele drift. Het is hier alsof men in de werkkamer van de auteur de sigaar van Freud kan ruiken.

In een voorafgaande passage schijnt Tolstoj zijn aanwezigheid kenbaar te maken (pp. 47/9) en de moraal is als die van de *Kreutzersonate*. De suggestie is dat er meer onmuzikale mannen dan vrouwen zouden zijn, maar alleen onder de mannen treft men muzikale genialiteit. De vrouw wordt tot de muziek gelokt en - zoals de man de mode ontwerpt waarin de vrouw zich kleedt - zo schept hij de muziek om

de vrouw te erotiseren en zich seksueel te onderwerpen. De vrouw wordt door de muziek lichamelijk bewogen en in de ban van de toonkunst zal zij sneller geneigd zijn haar burgerlijk-seksuele eer op te offeren. De man is minder muzikaal dan de vrouw - maar in deze zin begrepen heeft onmuzikaliteit een functie in het liefdesleven. De muziek drijft de vrouw tot overspel, had Tolstoj gesuggereerd. In tegenstelling tot deze theorieën heb ik in het opstel over 'Muziek en liefde' aangegeven dat het in de roman juist de man is die door de muziek erotisch wordt geprikkeld.

Voor E.T.A. Hoffmann was de muziek een hemelse taal die een diep verlangen oproept naar een andere, ideale wereld. Maar soms wordt in zijn werk de metafysische bewogenheid verdrongen door een heet en zinnelijk verlangen. In *Don Juan* bijvoorbeeld hoort men van de verteller dat hij tijdens de scène van Donna Anna een zachte, warme ademtocht langs zich voelde glijden en hij beefde van dronken wellust; onwillekeurig sloot hij zijn ogen en hij meende een gloeiende kus op zijn lippen te voelen branden: maar de kus was een lang aangehouden, een van eeuwig verlangen dorstende toon. Naar de opvatting van Hoffmann verplaatst de muziek ons naar het rijk van geloof en liefde - maar die liefde is ook bij deze schrijver niet louter rein of onschuldig. Muziek wekt de lusten, prikkelt de begeerte, doet geilen.

Datzelfde effect heeft de muziek op Termeer in *Een nagelaten bekentenis*. In perioden van frustratie droomde hij van Parijs, een stad waar hij zich grootse orgieën verbeeldde. De stemming was er één van een diepe melancholie, bedwelmend als een zware wijn. Deze gedroomde atmosfeer associeert Termeer met muziek, met een wals van Strauss of Waldteufel. Hij zocht die aandoeningen en vond die in een muziek waarin hij alle tegenstellingen opgeheven voelde, een sensuele, zwaar-

moedige en toch dartele muziek.

Dronkenschap en betovering zijn termen die de romantische geest met muziek associeert. Albert Verwey is een dichter die men niet in de eerste plaats om zijn muzikaliteit zou waarderen. Maar het is tekenend voor de periode waarin hij werkte, dat de dichter zich aan een vertaling waagde van het gedicht uit Shelley's *Lentebloemen* dat inzet met de regel: ‘Ik hijg naar muziek, naar de hemelsche taal’. In de slotstrofe van het gedicht zijn de thema's van roes, betovering en zinnelijkheid vermengd:

Als een die daar drinkt uit betooverden kroes
Den vonklenden wijn in bedwelmenden togen
Wijl de toovenares hem, in zaligen roes
Tot liefde verleidt, met de kus harer oogen.

De Romaanse talen hebben de fenomenologische samenhang van muziek en betovering in zich bewaard. Alle uitdrukkingen die naar toverij wijzen, zijn afgeleid van het Latijnse *incantare* (daarvan is de stam: *cantare*, zingen). Het Franse woord ‘enchanter’ dat tegenwoordig de wat flauwe betekenis van ‘charmer’ heeft gekregen, is in Larousse omschreven als ‘exercer par une opération magique une action surnaturelle sur les êtres ou sur les choses’.

Op een wat lager niveau kent het rijmend Londens slang - Cockney - een mooie samenhang van muziek en dronkenschap. In oostelijk Londen zal men de uitdrukking ‘he is Brahms’ vernemen - d.w.z. ‘he is Brahms and Liszt’, hij is met andere woorden *pissed*, dronken.

De schoonheid van muziek werkt betoverend, de toehoorder wordt op onweerstaanbare wijze bekoord, en - soms geheel tegen zijn/haar wil in - tot zinnelijkheid geprikkeld. In *De vrije vogel en zijn kooien* (1958 - tweede deel, hoofdstuk III) beschrijft Simon Vestdijk hoe Anton Wachter, als deze Chopins *Tarantella* op de piano speelt, plotseling beseft dat die muziek in verband stond met een nieuwe affaire, een ophanden zijnd avontuur met een dame genaamd Fietje. Dit gevoel scheen vooral te liggen in ‘het verwachtingvolle dominantseptiemakkoord, waarmee het middendeel inzette, heel opwindend was dat, zeldzaam tintelend, en ook leuk en gezellig, en met bepaald heel duidelijke verwijzingen naar “die lichamelijke dingen”...’

Anton Wachter was een jongeman die zich sterk tot muziek aangetrokken voelde, die zelf musiceerde en zich verdiepte in de geschiedenis van de kunst. Het erotiserende aspect van de muziek dat door Anton werd gevoeld, werkte dieper in op grovere en minder verfijnde geesten. Men denke bijvoorbeeld aan de figuur van Peredonow, een man met half-uitgebluste en ruwe instincten, zoals die is getekend door Fjodor Sologoeb in *Een kleine demon* (1907 - vertaling: Charles B. Timmer). Peredonow is leraar in een provinciestad en zijn enige doel in het leven is op te klimmen tot het ambt van schoolopziener. Hij is een sterk sensueel man, in zijn dromen zijn erotiek en sadisme verbonden. Peredonow bezoedelt alles wat schoon is, zuiver of verheffend. In deze roman zijn de figuren symbolen voorzien van vaste en stereotiepe attributen. Juist in de voorspelbaarheid van de tragische levensloop van deze figuren, ligt de onheilspellende en angstaanjagende kracht van de roman. Bij Sologoeb grenzen het gewone en alledaagse aan het absurde. De absurditeit van *Een kleine demon* heeft een obsederende graad van werkelijkheid.

In het vierde hoofdstuk van de roman, na een avond van biljart en bier, wordt Peredonow door zijn vriend Roetilow overgehaald met hem naar huis te gaan en één van zijn drie zusters voor een huwelijk te kiezen. Peredonow wachtte buiten in het donker totdat de meisjes één voor één naar buiten zouden komen. Ze lieten

hem wachten. Van een nabijgelegen huis hoorde hij de klanken van een piano en deze wekten een erotische begeerte in hem. ‘Zwakke, fragiele klanken vloeiden met de stille, donkere avondlucht ineen, brachten je in een melancholieke stemming en wekten zoete dromen op. Aanvankelijk hadden Perdonows gedachten een erotische wending genomen. Hij stelde zich de Roetilow-meisjes in de meest verleidelijke houdingen voor (enz.)’.

Uit Termeers bekentenis blijkt dat hij al evenzeer door de muziek tot zinnelijke wellust werd geprikkeld. Een paar maten Wagner konden, net als een glas champagne of een galm kerkmuziek, zijn slappe zenuwen spannen en hem zingenot doen zoeken. Aan het begin van zijn confessie ziet hij terug naar zijn schooljaren en de onweerstaanbare aantrekkingskracht die Mina, de dochter van de schoolmeester op hem had uitgeoefend. Maar hij was schuw van karakter en durfde haar niet te benaderen. Maar het geschetter van een militaire mars, gespeeld door soldaten die in regiment door de straten trokken, zou hem plotseling tot een dadendrang prikkelen zoals hij die nimmer had gekend en later ook niet meer mocht ervaren. De mars doorgloeide hem als een warme wijn en wekte een voorgevoel van wellust. De mars schonk hem een golf van kracht in de aderen en hij meende plotseling alles te kunnen, alles te durven. Hij legde zijn hand op haar mooie, witte vingers die hem zo hadden opgewonden en wat gebeurde had hij voor onmogelijk gehouden - zij trok haar hand niet terug. De muziek zette Termeer aan naar de mollige vingertjes van Mina te grijpen, naar de vingertjes van gedroomde wellust.

W.F. Bendz
Samenkomst van rokers (1828).
De tabagie is dikwijls geschilderd in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw. In dit werk valt de vereniging van pijp en muziekinstrument op - de rook van muziek.

Muziek werkt erotiserend: de handtastelijkheid waartoe de held door de toonkunst wordt aangezet, kan als thema in de literatuur van de negentiende eeuw worden aangewezen. In Gontsjarows unieke roman *Oblomow* (1885) is de hoofdfiguur een fatserig man: zijn diepste vrees ligt het feit dat mensen deuren open laten staan, tocht is zijn grootse vijand (ook Peredonow had een diepe angst voor tocht). In de literatuur is Oblomow de anti-Faust, de man zonder wil, zonder ambitie, zonder eerzucht, zonder hoopvolle verwachting. Maar alleen de muziek blijkt een kracht

sterk genoeg om door zijn dikke huid heen te dringen. Tijdens een samenkomst met zijn energieke vriend Stolz - tegenpool van Oblomow, een man van de

daad, eerzuchtig, optimistisch en van Duits bloed - zingt Olga Sergejewna voor beide mannen (tweede deel, hoofdstuk V - vertaling: Wils Huisman).

Oblomow werd diep getroffen door de klank van haar stem. Daar klonk verwachting in, vage angst voor onheil, het onheil zelf, jubelend geluk - alle tegenstellingen waren er opgeheven. Haar stem had een klare en zilveren klank, haar gezicht verried intense emotie, de vochtige ogen glansden van rijpe hartstocht. En Oblomow vergoot tranen van diep gevoeld leven, van intense bewogenheid. Beide mensen werden door een innerlijk vuur verteerd, door eenzelfde gemoedstoestand van hartstocht. Olga's zang wekte de sluimerende levenskracht in Oblomow.

Toen het laatste akkoord wegstierf, keek zij naar Oblomow. Op zijn gezicht straalde de dageraad van een diep geluk. Onwillekeurig greep zij zijn hand. Zij prees zijn gevoel voor muziek. Geheel buiten zijn wil, geheel buiten zichzelf, ontsnapten hem de woorden: '- Nee..., het is niet de muziek..., het is... liefde!'.

Ruim een eeuw later (in 1959) verscheen Françoise Sagans bekende roman *Aimez-vous Brahms?* Ook daar nog treft men het handtastelijke bij de muziek. In het zesde hoofdstuk wonen Simon en Paula een concert bij waar werk van Brahms wordt uitgevoerd. Tijdens het concert nemen Simons gedachten een erotische wending. Het geluid van de viool steeg boven het orkest uit, bleef even in een hartverscheurende noot trillen en ging vervolgens onder in de melodieuze vloed van andere klanken. Simon zou Paula willen grijpen, haar omhelzen. Hij verbeeldde zich dat haar lippen de zijne zochten, dat zij hem kwijnend omarmde. Hij sloot zijn ogen.

Paula zag de verkrampte uitdrukking op zijn gezicht en meende dat hij een ware muziekkenner moest zijn. Maar op dat moment zocht een bevende hand de hare. Wrevelig schoof zij die van zich weg. Het dubbele effect van alcohol en muziek had Simon ervan overtuigd dat hij verliefd op Paula was geworden. De roes van liefde ligt in het muzikale gehalte van alcohol, in het alcoholische gehalte van muziek.

Simons erotische bewogenheid laat zich vergelijken met die van Anton Wachter zoals die door Simon Vestdijk is beschreven in De *rimpels van Esther Ornstein* (ook deze roman verscheen in 1959). Tijdens de uitvoering van *Tosca* die Anton samen met Esther bijwoont, voelde Anton dat zijn lichaam, 'helemaal uit zichzelf, als een bandeloze rakker in opstand kwam, zo erg, dat hij niet begreep waarom Esther zich niet verschrikt van hem afwendde... Het was verschrikkelijk; maar het was ook verschrikkelijk prettig, en er kwam niet eens een eind aan, toen Scarpia met een dolk in zijn hart aan de voeten van Tosca lag te rochelen. Een heel mooie opera, hij wilde Esther iets toefluisteren, haar hand grijpen in de communie van schoonheid en tragiek; maar hij vertrouwde zichzelf niet, hij zou die vlezige meisjeshand, koel, nu misschien warm, niet meer los kunnen laten, en Esther zou iets merken, en de hand bevreemd terugtrekken, opkomend voor haar eer, net als Tosca, die daar bezig was een paar kaarsen bij Scarpia neer te zetten, alsof dat er nog wat toe deed.'

Vestdijks originaliteit als romanschrijver blijkt hier uit het feit dat Anton voor de eigen erotische gevoelens, *tegen zijn wil* door de muziek opgewekt, een parallel bespeurt in de dramatische ontwikkeling van de opera zelf. Uit de aangehaalde voorbeelden overigens blijkt dat het niet gaat om de muziek als muziek maar om een psychologische tekening van de helden. De muziek accentueert de sensuele zijde van een karakter - die zijde is achtereenvolgens naar buiten gebracht door een militaire mars, een werk van Brahms en een opera. Oblomow ontdekte de liefde in een lied.

Er is een roes van muziek, van dronkenschap, die wordt gevolgd door de melancholie van de leegte, een angst die langzaam overgaat in zinnelijkheid. Er is

een roes van zinnelijkheid die omslaat in angst. Van die eerste ervaring is mij geen litaraire uitdrukking bekend. Het laatste aspect vindt men in een mooie scène in Toergenjews roman *Aan de vooravond* (1860 - vertaling: Karel van het Reve) - de muziek begeleidt ook hier een taal van handen.

Helena is daar plotseling in het huwelijk getreden met de Bulgaarse nationalist Insarow, een ernstig zieke man. Ze hadden Rusland verlaten om zich naar Bulgarije te begeven, waar de opstand dreigde. Korte tijd verblijven zij in Venetië nadat Insarow twee maanden ernstig ziek had gelegen in Wenen. De schoonheid van de stad wekte verlangens gelijk de lente, een geheimzinnige belofte van leven en geluk. Zij ondergingen het zingenot van die gevoelens, zij hielden elkaar bij de hand en de druk was er één van hoop en liefde.

William Holman Hunt, 'The Awakening Conscience' (1854).

Zij woonden in Venetië een uitvoering van *La Traviata* bij. Het seizoen was voorbij en de uitvoering daarom van middelmatig gehalte. Ieder brulde er op los zo hard hij kon. Violetta werd gezongen door een jonge, onbekende - en naar de koele ontvangst van het publiek te oordelen weinig beminde - zangeres, een zwartogig meisje, niet erg mooi, met een enigszins gebroken stem.

Het derde bedrijf begon. Op het toneel zag men een ziekbed, de dichte gordijnen van een kamer, flesjes medicijnen, een afgeschermde lamp: Helena huiverde van de aanblik en dacht aan haar onzekere toekomst, zij keek naar het ziekelijke gelaat van haar echtgenoot.

Maar het spel van Violetta dwong haar aandacht terug naar het toneel. Dat spel werd steeds beter en vrijer. Zij had alle bijzaken afgeworpen en zichzelf gevonden - het hoogste geluk van de kunstenaar. Ze had die grens overschreden die zich zo moeilijk laten vinden en bepalen maar waarachter de schoonheid ligt verborgen. Haar stem werd warmer, krachtiger. Zij begon het publiek te beheersen.

Het duet begon, het mooiste deel van de opera, waarin de componist de pijn van zinloos verspeelde jeugd uitdrukt en een laatste gevecht van wanhopige liefde. In de passage waarin de dood is aangekondigd, legde de zangeres al haar emotie in de woorden: *Lascia mi vivere - morir si giovane*. Het publiek begroette haar interpretatie met een razend applaus. Helena was diep onder de indruk. Zachtjes zocht zij de hand van Insarow met de hare, vond hem en drukte die krachtig. Hij beantwoordde die druk van de hand, maar zij keken niet naar elkaar. Het was niet

die handdruk van verliefheid en hoop waarmee zij elkaar in de middag hadden vastgehouden - de handdruk kondigde scheiding aan, de dood van Insarow.

Voor bedrukte geesten is de muziek de meest onheilspellende van kunsten.

(wordt vervolgd)

Rectificaties

Bij het artikel van W.S. Huberts (BZZLLETIN 128) is de bibliografie weggevallen:

Bibliografie

De Ceulaer 1966
José de Ceulaer: *Te gast bij Nederlandse auteurs*, 's-Gravenhage [etc.]: Nijgh & Van Ditmar, [1966]
's-Gravesande 1935
G.H.'s-Gravesande: *Sprekende schrijvers*, Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1935
Gregoor 1967
Nol Gregoor: *In gesprek met S. Vestdijk*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1967
Huberts 1982
W.S. Huberts: 'De zelfmoord van het witte bloedlichaampje', Vestdijkkroniek 34:47-50
Huberts 1984
W.S. Huberts: *Van toekomst naar verleden*, Groningen: [s.n.], 1984
Maeterlinck 1911
M. Maeterlinck: *De schat des harten (Le trésor des humbles)*, Amsterdam: C.L.G. Veldt, [1911]^{3} (1897)
Maeterlinck 1920
Maurice Maeterlinck: *Le trésor des humbles*, Paris: Mercure de France, 1920^{115} (1896)
Van der Paardt 1984
Rudi van der Paardt: *Narcissus en Echo*, Leiden: Dimensie, [1984]
Vestdijk 1924
S. Vestdijk (onder het pseudoniem S. Tascorli): 'Astrologische beschouwingen over G. Mahler. I.', Urania 18:179-198
Vestdijk 1925
S. Vestdijk (onder het pseudoniem S. Tascorli): 'Astrologische beschouwingen over G. Mahler. II', Urania 19: 5-25
Vestdijk 1961
S. Vestdijk: *Gestalten tegenover mij*, Den Haag: Bert Bakker [etc.], 1961
Vestdijk 1968
S. Vestdijk: *Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries*, 's-Gravenhage: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 1968
Vestdijk 1981
S. Vestdijk: *Negen jeugdverhalen*, [s.l.]: Cornamona Pers, 1981
Vestdijk 1984
S. Vestdijk: *De grenslijnen uitgewist*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1984
De Vries 1968
Theun de Vries: *Hernomen konfrontatie met S. Vestdijk*, Amsterdam: De Arbeiderspers, 1968

In BZZLLETIN 126 in het artikel van G.F.M. Raat 'Literatuur als levenswijze' staat 'Deze publikatie wordt verlucht met een foto van de vrome jezuïet, waarop met enige moeite Hermans te herkennen zou zijn, maar die in werkelijkheid het portret behelst van de katholieke priester en staatsman Mgr. W.M. Nolens (1860-1931)' (pag. 20). In noot 31 wekt Raat de indruk dat Klaus Beekman en Mia Meijer in hun boek *Kort*

revier de persoon op de foto ten onrechte als Hermans identificeren. Maar op de foto die in het Parool werd afgedrukt, is wel degelijk Hermans vereeuwigd, met de witte boord van een geestelijke en devoot gevouwen handen. Pas in 1968, als Hermans onder hetzelfde pseudoniem *Annum Veritas* publiceert, geeft hij een foto van Nolens uit voor het protret van Anastase Prudhomme.

Onderschrift rechtertekening pag. 31: 'Ritselend paranoia', lees 'Ritselend personage'.

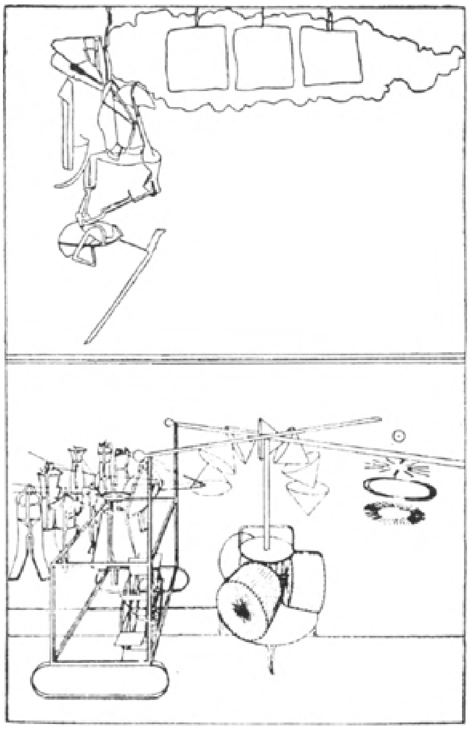
In BZZLLETIN 124 is ten onrechte als kop boven een artikel van Bart Besamusca geplaatst: 'Middeleeuwse Arthurromans: de overlevering in handschriften, fragmenten en een oude druk'.

Dit moest zijn: 'Middelnederlandse...' etc.

In het artikel van Hanneke Eggels (BZZLLETIN 129) is op pagina 84 een fragment weggevallen uit het tweede citaat. Na 'de opmerking gemaakt' moet volgen:

'kind, als je trouwt, zul je je man perkamenten met ravigottensaus voorzetten' (...) *'Nuttig zijn' werd mijn leus. Al het andere was hersenschim en begoocheling*, (cursivering HE) en behoort de tekst beginnend vanaf 'Per kerende post reageert Prins' tot de tussenkop 'De poëzie van Marie Boddaert' niet in dit artikel thuis.

Bij het artikel van Freddy de Vree 'De God Denkbaar Denkbaar de God' is onderstaande illustratie weggevallen:



La mariée mise à nu par ses célibataires, même. Verre de Duchamp, reproduit selon un schéma établi par Roger Aujame sur les documents photographiques.

[Nummer 131]

I.S. Toergenjew
De Jood

...Vertelt ú ons eens iets, kolonel, zeiden we ten slotte tegen Nikolaj Iljitsch.

De kolonel glimlachte, liet een sliert tabaksrook door zijn snor ontsnappen, haalde een hand door zijn grijze haar en begon diep na te denken. Wij allen koesterden grote genegenheid en respect voor Nikolaj Iljitsch om zijn goedheid, zijn gezond verstand en zijn toegeeflijkheid jegens ons jongeren. Hij was rijzig, breedgeschouderd en gezet; zijn getaand gezicht, 'één van die prachtige Russische gezichten'*, zijn open, verstandige oogopslag, zijn zachtmoedige glimlach, zijn mannelijke en welluidende stem: alles aan hem was aangenaam en aantrekkelijk.

Nou, luister dan, begon hij. Het was in het jaar dertien, voor Danzig. Ik diende destijds in het *** kurassiersregiment en ik herinner me, dat ik pas tot kornet was bevorderd. Een veldslag is een vrolijke aangelegenheid en een veldtocht een schone zaak, maar in het legerkamp was het erg saai. Je zat soms de godganse dag achter een verschansing, onder een luifel, in de modder of in het stro en je speelde van 's morgens tot 's avonds kaart. Zij het dan, dat je uit verveling ging kijken, hoe de bommen en gloeiende kogels rondvlogen. Eerst vermaakten de Fransen ons met uitvallen, maar zij kwamen snel tot bedaren. Van het fourageren kreeg je ook genoeg: kortom, we werden door zo'n verveling overmand, dat het om te janken was. Ik was net achttien, een gezonde kerel als melk en bloed, en ik dacht me te vermaken met de Fransen en met... nou ja je weet wel... en precies zo verliep het. Van het nietsdoen zette ik het op een spelen. Een keer, nadat ik vreselijk verloren had, had ik geluk en tegen de ochtend (wij speelden 's nachts) stond ik op een forse winst. Afgemat, slaperig, ging ik naar buiten, de frisse lucht in en ging op het glacis zitten. Het was een prachtige, stille morgen; de langgerekte linies van onze versterkingen losten op in de nevel. Ik mijmerde wat en dutte daarna zittend in. Een voorzichtig kuchje wekte me. Ik opende mijn ogen en zag een jood van een jaar of veertig voor me staan in een lange, grauwe kaftan, met schoenen aan en een zwart keppeltje op. Deze jood, die Hirschel werd genoemd, slenterde telkens in ons kamp rond, bood zich als factor aan en bezorgde ons wijn, etenswaren en andere kleinigheden. Hij was klein van stuk, mager, pokdalig en roodharig. Hij knipperde onophoudelijk met zijn eveneens rode, piepkleine oogjes; hij had een kromme, lange neus en hoestte steeds.

Hij begon voor mij heen en weer te draaien en nederige buigingen te maken.

'Nou, wat moet je,' vroeg ik hem uiteindelijk.

'Zomaar, meneer, ik wilde weten, of dat ik u edele niet ergens mee...'

'Ik heb je niet nodig, ga weg.'

'Zoals u beveelt meneer, zoals u wenst... Ik dacht, dat, misschien, ik u ergens...'

'Ik heb genoeg van je, ga weg, hoor je me niet?'

'Zoals u wilt, meneer, zoals u wilt. Maar sta me toe u geluk te wensen met de winst...'

'Hoe weet jij dat?'

'Hoe zou ik dat niet weten, meneer... Een grote winst... groot... Oef! Zo groot!...'

Hirschel spreidde zijn vingers wijd uit en schudde het hoofd.

'Wat heb je hier,' zei ik geërgerd, 'voor de duivel nou aan geld.' 'Ai! Zegt u dat niet, u edele. Oh, oh, zegt u zoiets niet. Geld is een mooi ding. Altijd nodig, alles

* Uit *De vrouw van de rentmeester van Tambor* van Armontow (noot v. Toergenjew).

kun je ervoor krijgen, u edele, alles, alles! Beveelt u uw factor maar, hij bezorgt u alles, u edele, alles! Alles!'

'Genoeg gelogen, jood.'

'Oh, oh! herhaalde Hirschel,' schuddend met zijn 'pejs'*, 'u edele gelooft me niet... oh... oh... oh...' De jood sloot z'n ogen en schudde langzaam zijn hoofd naar rechts en naar links.

...een voorzichtig kuchje... (illustratie Peter Panders).

'Maar ik weet, wat meneer de officier zich wenst... dat weet ik... en of ik dat weet!'

De jood kreeg een heel schalkse gelaatsuitdrukking.

'Is 't heus?'

De jood wierp een angstvallige blik om zich heen, daarna boog hij zich naar mij over.

'Zo'n schoonheid, u edele, zo mooi!...'

Hirschel sloot weer zijn ogen en tuitte zijn lippen.

'U edele beveelt... kom zelf kijken... dat ik nu zal spreken, u zult luisteren... u zult niet geloven... maar het is beter, dat u me gebiedt haar te tonen... precies, zo moet dat!'

Ik zweeg en keek de jood aan.

'Wel, zo is het goed, dat is goed. Goed, ik laat haar aan u zien...' Hirschel barstte hier in lachen uit en gaf mij klapjes op de schouder, maar toch sprong hij meteen achteruit, alsof hij zich gebrand had.

'Maar, u edele, wat dacht u van een voorschotje?'

'Je bedriegt me toch of je laat me een vogelverschrikker zien.' 'Owowoh, wat zegt u daar? Dan... beveelt u edele toch mij vijfhonderd... vierhonderdvijftig' - voegde hij er haastig aan toe - 'stokslagen te laten geven... Dat doet u dan toch...'

Op dat moment tilde een van mijn kameraden de rand van de tent iets op en riep mijn naam. Ik stond haastig op en wierp de jood een goudstuk toe.

'V'navond, v'navond,' mompelde hij mij achterna.

Heren, ik beken u, dat ik de avond met een zeker ongeduld afwachtte. Diezelfde dag deden de Fransen een uitval en ons regiment ging tot de aanval over. Het werd avond; wij zetten

* Lokken aan de slapen van vrome oostjoden.

ons allemaal rond het vuur... de soldaten kookten brij. Er werden gesprekken gevoerd. Ik lag op mijn cape, dronk thee en luisterde naar de verhalen van mijn kameraden. Ze stelden me voor te gaan kaarten; ik sloeg het af. Ik was opgewonden. Langzaamaan gingen de officieren uiteen in de richting van hun tenten. De vuren begonnen te doven. Ook de soldaten verspreidden zich of sliepen ter plekke in. Alles werd stil. Ik stond niet op. Mijn oppasser zat op z'n hurken voor het vuur en zat, zogezegd, 'te knikkebollen'. Ik joeg hem weg. Spoedig was het hele kamp in rust. De ronde werd gedaan. De wacht werd afgelost. Ik lag alleen maar en wachtte op iets. Sterren verschenen. Het werd nacht. Lang keek ik naar de stervende vlammen... ten slotte ging het laatste vlammetje uit. 'Die vervloekte jood heeft me bedrogen,' dacht ik geërgerd en ik wilde me al oprichten... 'U edele...,' stamelde een beverige stem vlak bij mijn oor.

Ik keek om: Hirschel. Hij was erg bleek, stotterde en lispelde een beetje. 'Naar uw tent, alstublieft, meneer.'

Ik stond op en liep achter hem aan. De jood schreed helemaal kromgebogen behoedzaam over het korte, vochtige gras. Terzijde bemerkte ik een onbeweeglijke, omhulde gestalte. De jood wenkte haar - zij liep op hem toe. Zij fluisterden met elkaar, hij wendde zich tot mij, knikte een paar keer en wij gedrieën gingen de tent in. Het is bespottelijk om het te zeggen: ik had het benauwd gekregen.

'Kijk, u edele,' fluisterde de jood met nadruk, 'kijk. Ze is nu een beetje bang, ze is bang. Maar ik heb haar gezegd, dat meneer de officier een goed, een geweldig man is... En wees jij maar niet bang, wees niet bang,' vervolgde hij, 'niet bang zijn.'

De omhulde gestalte bewoog zich niet. Zelf was ik vreselijk in verwarring en ik wist niet wat te zeggen. Hirschel stond ook te huppen en hief op een vreemde manier zijn handen ten hemel...

'Maak jij maar, dat je wegkomt,' zei ik tegen hem.

Met tegenzin, scheen het, gehoorzaamde Hirschel.

Ik liep naar de omhulde gestalte toe en nam zacht de donkere capuchon van haar hoofd. Het brandde in Danzig: bij de roodachtige, dansende en flauwe weerschijn van het verre vuur zag ik het bleke gezicht van een jonge jodin. Haar schoonheid trof mij. Ik stond voor haar en bekeek haar stilzwijgend. Zij lichtte haar oogleden niet op. Een zacht geritsel dwong mij om te kijken. Hirschel stak voorzichtig zijn hoofd onder de rand van de tent door. Geërgerd maakte ik een wegwerpend gebaar... Hij verborg zich.

'Hoe heet je?' bracht ik er ten slotte uit.

'Sarah,' antwoordde zij en één ogenblik glansde in de duisternis het wit van haar grote, langwerpige ogen en van haar kleine, regelmatig gevormde, schitterende tandjes.

Ik pakte twee leren kussens, wierp ze op de grond en nodigde haar uit te gaan zitten. Zij deed haar mantel af en ging zitten. Zij droeg een kort, van voren openstaand kozakkenjasje met ronde, bewerkte, zilveren knopen en wijde mouwen. Een dikke, zwarte vlecht slingerde zich tweemaal om haar kleine hoofdje. Ik ging naast haar zitten en pakte haar gebronsde, smalle hand. Zij verzette zich een beetje, maar het scheen, dat ze bang was mij aan te kijken en ze ademde onregelmatig. Ik bewonderde haar oosterse profiel en schuchter drukte ik haar bevende, koude vingers.

'Spreek je Russisch?'

'Ja... een beetje.'

'En mag je de Russen?'

'Jawel.'

'Dan mag je mij dus ook?'

‘Ja, u ook.’

Ik wilde haar omarmen, maar ze ontweek mij behendig.

‘Nee, alstublieft, meneer, alstublieft niet.’

‘Nou, kijk me dan tenminste aan.’

Zij liet haar zwarte, doordringende ogen op mij rusten en wendde zich direct met een glimlach af en bloosde.

Vurig kuste ik haar hand. Zij bekeek mij wantrouwig en begon zachtjes te lachen.

‘Waarom doe je dat?’

Zij bedekte haar gezicht met een mouw en begon harder te lachen.

Hirschel verscheen in de ingang van de tent en dreigde haar. Ze werd stil.

‘Ga weg,’ fluisterde ik hem door mijn tanden toe, ‘ik ben je zat.’ Hirschel ging niet naar buiten.

Ik greep uit een koffer een handvol goudstukken, stopte ze hem toe en duwde hem naar buiten.

‘Heer, geef mij ook...,’ sprak zij.

Ik wierp enkele goudstukken naar haar schoot; zij ving ze behendig, als een kat.

‘Wel, nu ga ik je kussen.’

‘Nee, alstublieft, alstublieft,’ stamelde zij met een angstige en smekende stem.

‘Waar ben je toch bang voor?’

‘Ik ben bang.’

‘Nu is 't wel genoeg...’

‘Nee, alstublieft.’

Zij keek mij schuchter aan, hield haar hoofd scheef en vouwde de handen. Ik liet haar met rust.

‘Als je wilt... hier,’ zei ze na enig zwijgen en ze bracht haar hand naar mijn lippen. Ik kuste haar niet met graagte. Sarah barstte weer in lachen uit.

Ik voelde me als bedwelmd. Ik ergerde me aan mezelf en ik wist niet wat te doen. Wat ben ik toch voor een stomkop, dacht ik ten slotte. Ik wendde mij weer tot haar.

‘Sarah, luister, ik ben verliefd op je.’

‘Dat weet ik.’

‘Weet je dat? En ben je niet boos? Houd jij ook van mij?’

Sarah schudde haar hoofd.

‘Nee, antwoord me zoals het hoort.’

‘Bewijst u het zelf maar eens,’ zei zij.

Ik boog me naar haar over. Sarah legde haar handen op mijn schouders, begon mijn gezicht aandacht te bekijken, fronste, glimlachte... Ik hield het niet uit en kuste haar gauw op haar wang. Zij vloog op en in één sprong was ze bij de ingang van de tent.

‘Nou, wat ben jij mensenschuw!’

‘Kom toch bij me...’

‘Nee, meneer, vergeef me. Tot de volgende keer.’

Hirschel liet zijn kroeskop weer zien, sprak een paar woorden tot haar; zij boog en sloop weg als een slang.

Ik rende de tent uit, haar achterna, maar ik zag noch haar, noch Hirschel.

Ik kon de hele nacht niet in slaap komen.

De volgende morgen zaten we in de tent van onze ritmeester; ik speelde, maar zonder animo. Mijn oppasser kwam binnen. ‘Er is iemand om u te spreken, u edele.’

‘Wie wil mij spreken?’

‘Een jood.’

Toch niet Hirschel! dacht ik. Ik wachtte, totdat de stok op was, stond op en ging naar buiten. Ik zag Hirschel inderdaad.

‘Wat,’ vroeg hij mij aangenaam glimlachend, bent u tevreden, u edele?’

‘Och jij!...’ (Hier keek de kolonel om zich heen.) Ik geloof niet, dat er dames... trouwens, wat maakt 't uit. ‘Och jij, m'n beste,’ antwoordde ik hem, ‘je lacht me zeker uit, niet?’

‘Hoezo, meneer?’

‘Wat nu “hoezo, meneer?”? Moet je dat nog vragen?’

‘Oh, oh, meneer de officier, u bent me er één,’ sprak Hirschel verwijtend, maar zonder op te houden met glimlachen.

‘Een jong, bescheiden meisje... U heeft haar laten schrikken, echt laten schrikken.’

‘Mooie bescheidenheid! En waarom heeft ze dan dat geld aan genomen?’

‘Hoe dat zo, meneer? Men geeft geld, meneer, om dat dan niet aan te nemen, meneer?’

‘Luister, Hirschel, laat haar weer komen, ik zal je niet tekort doen... Alleen, laat jij alsjeblieft je stomme smoel niet in mijn tent zien en laat ons met rust, hoor je?’

Hirschels oogjes schitterden.

‘En wat, bevalt ze u?’

‘Jawel.’

‘Een schoonheid! Zo één vind je nergens. En mag ik dan het geld hebben?’

‘Neem het, maar luister: afspraak is afspraak. Breng haar en maak dan voor de donder dat je wegkomt. Ik breng haar zelf naar huis.’

‘Maar dat kan niet, dat is onmogelijk, absoluut onmogelijk, meneer,’ bracht de jood er haastig tegenin. ‘Oh, oh, dat is absoluut onmogelijk meneer. Ik zal, denk ik, rond de tent gaan lopen, u edele, ik, eh, u edele, verwijder me wat,... ik, u edele, ben bereid u te dienen, ik loop een eindje weg, denk ik... ja,

toch? Dat doe ik.'

'Nou, maar pas op... En je brengt haar, hoor je?'

'Maar het is toch een schoonheid? Meneer de officier? U edele? Een schoonheid, hè?'

Hirschel boog en keek mij in mijn ogen.

'Ze is mooi.'

'Nou, geef me dan nog maar een goudstukje.'

Ik wierp hem een goudstuk toe; wij gingen uit elkaar.

De dag was eindelijk voorbij. Het werd nacht. Ik zat lange tijd alleen in mijn tent. Buiten was het duister. In de stad sloeg het twee uur. Ik begon al op de jood te schelden... Plotseling kwam Sarah binnen, alleen. Ik sprong op, omhelsde haar... beroerde met mijn lippen haar gezicht... Dat was koud als ijs. Ik kon maar net haar trekken onderscheiden. Ik liet haar plaatsnemen, knielde voor haar neer en raakte haar figuurtje aan... Zij zweeg, bewoog zich niet en begon opeens luid en schokschouderend te snikken. Ik probeerde vergeefs haar te kalmeren, haar te overreden... Zij huilde snikkend... Ik streelde haar, veegde haar tranen weg; ze verzette zich niet, zoals eerst, antwoordde niet op mijn gevraag en huilde, huilde tranen met tuiten. Mijn hart kromp ineen; ik stond op en verliet de tent.

Hirschel rees voor mij als uit het niets op.

'Hirschel,' zei ik tot hem,' hier heb je het beloofde geld. Breng Sarah weg.'

De jood haastte zich meteen naar haar toe. Zij hield op met huilen en klampte zich aan hem vast.

'Tot ziens, Sarah,' sprak ik tot haar, 'God zij met je, tot ziens. Eens zullen we elkaar weerzien, een andere keer.'

Hirschel zweeg en maakte een buiging. Sarah boog, nam mijn hand en drukte die aan haar lippen; ik maakte me los...

Een dag of vijf, zes dacht ik alsmaar aan mijn jodin. Hirschel verscheen niet en niemand zag hem in het kamp. 's Nachts sliep ik vrij slecht: ik zag steeds zwarte, vochtige ogen voor me, lange wimpers; mijn lippen konden de aanraking met haar wangen niet vergeten: glad en fris, als het velletje van een pruim. Ik werd er met een peloton op uitgestuurd om in een afgelegen dorpje te fourageren. Terwijl mijn soldaten de huizen doorzochten, bleef ik op straat en steeg niet van mijn paard af. Plotseling pakte iemand me bij mijn been...

'Mijn hemel, Sarah!'

Zij was bleek en opgewonden.

'Meneer de officier, meneer... help ons, redt ons: de soldaten doen ons kwaad... Meneer de officier...'

Zij herkende mij en kreeg een rood hoofd.

'Werkelijk, woon jij hier?'

'Ja.'

'Waar?'

Sarah wees mij een klein, nogal oud huisje. Ik gaf mijn paard de sporen en galoppeerde weg. Op het erf van het huisje probeerde een lelijke, vormloze jodin drie kippen en een eend uit de handen van mijn lange wachtmeester Siljawka te rukken. Hij hief zijn buit boven zijn hoofd en lachte; de kippen kakelden en de eend kwaakte... Twee andere kurassiers bepakten hun paarden met hooi, stro en meelzakken. In het huis zelf waren kleinrussiche uitroepen en scheldwoorden te horen... Ik schreeuwde naar mijn mannen en beval hen de joden met rust te laten en niets van hen te nemen. De soldaten gehoorzaamden; de wachtmeester ging

op zijn roodbruine merrie Proserpina - of, zoals hij haar zelf noemde ‘Prozjerpyla’* - zitten en reed achter mij aan de straat op.

‘Nou, zeg eens, zei ik tegen Sarah, ben je tevreden over me?’ Ze bekeek mij glimlachend.

‘Waar heb je al die tijd gezeten?’

Zij sloeg haar oogleden neer.

‘Ik kom morgen naar u toe.’

‘'s Avonds?’

‘Nee, meneer, 's morgens.’

‘Pas op, hè, bedrieg me niet.’

‘Nee... nee, dat zal ik niet doen.’

Ik keek begerig naar haar. Overdag leek ze me nog mooier. Ik herinner me, dat ik vooral werd getroffen door haar matte, barnsteenkleurige teint en de blauwachtige glans van haar zwarte haar. Vanaf het paard boog ik mij voorover en drukte haar stevig de hand.

‘Tot ziens, Sarah... maar pas op, kom wel.’

‘Ik kom.’

Zij ging naar huis. Ik gebood de wachtmeester het bevel van mij over te nemen en ik galoppeerde weg.

...een pijnlijk getroffen kreet... (illustratie Peter Panders).

De volgende dag stond ik heel vroeg op, kleedde me aan en ging mijn tent uit. Het was een schitterende morgen. De zon was net opgekomen en van ieder grassprietje schitterde een vochtig, purperrood licht. Ik klom op de hoge borstwering en ging op de rand van een schietgat zitten. Een fors, gietijzeren kanon onder mij toonde de weide zijn zwarte mond. Afwezig keek ik alle kanten op... en opeens zag ik op zo'n honderd passen afstand een ineengedoken gedaante in een grauwe kaftan. Ik herkende Hirschel. Hij stond lange tijd onbeweeglijk op één plaats, dan rende hij een stukje naar opzij, keek haastig en angstvallig om zich heen, slaakte een kreet, ging even zitten, stak voorzichtig zijn nek uit en begon weer om zich heen te kijken en te luisteren... Ik nam zijn bewegingen heel duidelijk waar. Hij stak zijn hand in zijn kaftan, haalde er een stukje papier en een potlood uit, en begon iets te

* Betekent ongeveer: ‘Smulpaap’.

schrijven of te tekenen. Hirschel pauzeerde steeds, schrok op als een haas, bekeek de omgeving aandachtig en het leek wel, alsof hij ons kamp schetste. Hij borg meer dan eens zijn papiertje op, kneep zijn ogen samen, snoof de lucht op en ging weer aan de slag. Uiteindelijk ging de jood op het gras zitten, deed zijn schoen uit en duwde daar het papiertje in. Hij had nog geen gelegenheid om overeind te komen, toen, opeens, zo'n tien passen van hem vandaan, vanachter de helling van het glacis, het besnorde hoofd van wachtmeester Siljawka te voorschijn kwam en zijn lange, slungelachtige lichaam langzaam uit de aarde oprees. De jood stond met zijn rug naar hem toe. Siljawka liep kwiek op hem af en legde zijn zware klauw op de schouder van de jood. Hirschel kromp ineen. Hij begon te trillen als een espeblad en uitte een pijnlijk getroffen kreet, als van een haas. Siljawka begon dreigend met hem te spreken en greep hem in de kraag. Ik kon hun gesprek niet horen maar door de wanhopige bewegingen van de jood, zijn smekende gelaatsuitdrukking, begon mij te dagen, waarover het ging. De jood viel een paar keer aan de voeten van de wachtmeester neer, stak een hand in zijn zak, trok er een gescheurde, geruite

doek uit, maakte de knoop los, pakte een goudstuk... Siljawka nam gewichtig het geschenk aan, maar bleef de jood aan zijn kraag trekken. De jood rukte zich los en vluchtte heen; de wachtmeester zette de achtervolging in. De jood rende buitengewoon snel; zijn in blauwe kousen gestoken benen schoten werkelijk bliksemsnel vooruit, maar Siljawka ving hem, na hem een paar keer te hebben ‘opgedreven’. Hij tilde hem op en droeg hem in zijn armen rechtstreeks het kamp in. Ik stond op en ging hem tegemoet.

‘Aha! U edele!’ riep Siljawka uit, ‘ik heb een verspieder voor u, een verspieder!...’ Het zweet droop van de robuuste Kleinrus af. ‘Hou toch op met dat gedraai, duivelse jood! Nou zeg, ...jij bent me er ook één! Pas op, anders druk ik je dood!’

De ongelukkige jood stribbelde machteloos tegen met zijn ellebogen tegen Siljawka's borst en zijn spartelende benen... Zijn ogen rolden krampachtig rond...

‘Wat is er?’ vroeg ik Siljawka.

‘Dat zit zo, u edele: zou u eens de schoen van zijn rechtervoet willen halen - ik kan er niet bij.’ Hij hield nog steeds de jood in zijn armen vast.

Ik deed de schoen uit, pakte het zorgvuldig opgevouwen papiertje, vouwde het open en aanschouwde een gedetailleerde tekening van ons kamp. Op de blanco gedeelten stond een groot aantal opmerkingen in het Jiddisch, geschreven in een klein handschrift.

Ondertussen zette Siljawka Hirschel weer op zijn benen. De jood opende zijn ogen, zag mij en viel voor mij op zijn knieën. Zwijgend liet ik hem het papiertje zien.

‘Wat is dat?’

‘Dat is zomaar iets, meneer de officier. Dat heb ik zomaar. Zo...’ Zijn stem stokte...

‘Ben je een verspieder?’

Hij begreep mij niet, murmelde onsamenhangende woorden, raakte trillend mijn knieën aan...

‘Ben je een spion?’

‘Oh!’ riep hij machteloos uit en schokte met zijn hoofd.

‘Hoe is 't mogelijk? Ik - nooit, ik helemaal niet. Niet mogelijk, het is niet mogelijk. Ik ben bereid, ben ik - nu. Ik zal geld geven... ik zal betalen,’ fluisterde hij en sloot de ogen.

Het keppeltje was naar zijn achterhoofd geschoven, de van het koude zweet natte, rode haren hingen in plukjes, zijn lippen waren blauw en krampachtig vertrokken, zijn wenkbrauwen waren als in pijn samengeknepen, zijn wangen waren ingevallen.

Er waren soldaten om ons heen komen staan. Aanvankelijk wilde ik Hirschel flink bang maken en Siljawka gebieden te zwijgen, maar nu was het geval openbaar geworden en kon je niet ontkomen aan het ‘rapporteren aan het opperbevel’.

‘Breng hem naar de generaal,’ zei ik tegen de wachtmeester. ‘Meneer de officier, u edele,’ riep de jood met wanhopige stem uit, ik ben niet schuldig, onschuldig... Geef bevel me vrij te laten, beveel...’

De Excellentie zal hem wel aan de tand voelen,’ sprak Siljawka, ‘Kom, we gaan.’

‘U edele!’ riep de jood mij na, ‘geef het bevel! Heb medelijden!’ Zijn gegil sneed door mijn ziel. Ik verdubbelde mijn pas.

Onze generaal was een man van Duitse afkomst, eerlijk en goed, maar iemand die de dienstverordeningen streng uit voerde. Ik ging zijn kleine, inderhaast gebouwde huisje binnen en legde in enkele woorden de reden uit van mijn bezoek. Ik wist heel goed hoe streng de militaire organisatie was en daarom sprak ik zelfs het woord ‘verspieder’ niet uit en probeerde ik het hele geval als een bagatel voor te stellen die geen aandacht waard was. Maar, tot Hirschels ongeluk, stelde de generaal de plichtsbetrachting hoger dan het medelijden.

‘Sie, jongeman,’ zei hij tegen mij, ‘sind onervaren. In militaire zaken sind Sie onervaren. De zaak over welke’ (de generaal hield van dergelijke woorden)

‘u mij heeft gerapporteerd, is gewichtig, zeer gewichtig... Maar was is dan die man, die gepakt geworden is? Die Israëliet? Waar is die dan?’

Ik ging de tent uit en beval de jood binnen te leiden.

De jood werd binnengebracht. De ongelukkige kon nauwelijks op zijn benen staan.

‘Ja,’ sprak de generaal, zich tot mij wendend, ‘maar waar is dan die plattegrond, welke op deze man gevonden is?’

Ik overhandigde hem het papiertje. De generaal vouwde het open, bewoog zich naar achteren, kneep zijn ogen samen en fronste zijn wenkbrauwen.

‘Dit is ver-ba-zing-wek-kend,’ sprak hij met pauzes. ‘Wie heeft hem gearresteerd?’

‘Ik, uwe Excellentie,’ gooide Siljawka er snerpend uit.

‘Aha! Goed! Goed!... Nou, m'n beste, wat heb je ter jouwer rechtvaardiging te zeggen?’

Uw... uw... uwe Excellentie, stamelde Hirschel, ik... vergeef me... uwe Excellentie... ben niet schuldig... Vraagt u het meneer de officier maar, uwe Excellentie... Ik ben factor, een eerlijke factor, uwe Excellentie.’

‘Hij moet ondervraagd worden,’ sprak de generaal met gedempte stem, en gewichtig met zijn hoofd knikkend.

‘Nou, hoe zit het ermee, brave man?’

‘Onschuldig, uwe Excellentie, onschuldig.’

‘Maar dat is echter onwaarschijnlijk. Jij bent, zoals het in het Russisch heet, op heterdaad betrapt, dat wil zeggen: bij de daad zelf.’

‘Sta me toe te zeggen, uwe Excellentie, dat ik onschuldig ben.’ ‘Heb jij de plattegrond getekend? Ben jij een vijandelijke spion?’

‘Ik niet!’ schreeuwde Hirschel onverwacht, ‘ik niet, uwe Excellentie!’

De generaal keek Siljawka aan.

‘Maar hij heeft het toch gedaan, uwe Excellentie. Meneer de officier heeft zelf dat geschrift uit zijn schoen gehaald.’

De generaal keek mij aan, ik was verplicht te knikken.

‘Jij, m'n beste, bent wel een vijandelijke verspieder, m'n beste...’

‘Ik niet, ik niet...,’ fluisterde de in verwarring geraakte jood.

‘Heb je al eerder dergelijke inlichtingen aan die vijand doorgegeven? Geef 't maar toe...’

‘Hoe kan dat!’

‘Jij, m'n beste, zult mij niet misleiden. Ben je een verspieder?’ ‘De jood sloot zijn ogen, schudde zijn hoofd en nam een pand van zijn kaftan op.

‘Hang hem op,’ zei, na enig zwijgen, de generaal uitdrukkelijk, ‘overeenkomstig de wet. Waar is meneer Fedor Schickelmann?’

Men rende weg om Schickelmann te halen, de adjudant van de generaal. Hirschel was groen geworden, zijn mond en zijn ogen stonden wijd open. De adjudant verscheen. De generaal gaf hem de nodige bevelen.

De klerk liet even zijn schriele, pokdalige gezicht zien. Twee à drie officieren wierpen nieuwsgierige blikken in de kamer.

‘Vergeef hem, uwe Excellentie,’ zei ik in het Duits, voor zover ik daartoe in staat was, ‘Laat hem vrij...’

‘U, jongeman,’ antwoordde hij mij in het Russisch, ‘u heb ik gezegd, dat u onervaren bent en daarom verzoek ik u te zwijgen en mij verder niet lastig te vallen.’

Hirschel viel met een kreet languit aan de voeten van de generaal.

‘Uwe Excellentie vergeef me, ik zal het niet meer doen, uwe Excellentie, ik heb een vrouw... uwe Excellentie, een dochter... vergeef me...’

‘Wat moest ik doen?’

‘Schuldig, uwe Excellentie, ik ben schuldig... de eerste keer, uwe Excellentie...’

‘Andere papieren heb je niet doorgegeven?’

‘De eerste keer, uwe Excellentie... Vrouw... kinderen... vergeef me...’
‘Maar je bent wel een spion.’
‘Vrouw... uwe Excellentie... kinderen...’
Hij lag aan de voeten van de generaal, maar er was niets aan te doen.
‘Overeenkomstig de wet moet de Israëliet worden opgehangen,’ sprak hij met slepende stem en met het gezicht van een man die gedwongen is zijn hart te verzegelen en zijn betere gevoelens te offeren aan de onverbiddelijke plicht. ‘Ophangen! Fedor Karlitsch, ik verzoek u over deze gebeurtenis een rapport te schrijven, welke...’
In Hirschel voltrok zich opeens een vreselijke verandering. In plaats van de gebruikelijke paniek, zijn joodse aard eigen, tekende zich op zijn gezicht een verschrikkelijke doodsangst af. Hij spartelde als een gevangen beest, sprak hees, begon zelfs op te springen, terwijl hij krampachtig met zijn ellebogen maaide. Hij had een schoen aan; de andere hadden ze verge-

ten aan zijn voet te doen... zijn kaftan stond open... het keppeltje viel naar beneden.

Wij schrokken er allemaal van; de generaal zweeg.

‘Uwe Excellentie, begon ik opnieuw, vergeef deze ongelukkige.’

‘Onmogelijk. De wet schrijft het voor,’ bracht de generaal er hortend en niet zonder emotie tegenin, ‘hij dient anderen tot voorbeeld.’ ‘In godsnaam...’

‘Kornet, wilt u zich op uw post vervoegen,’ zei de generaal en gebiedend wees hij mij de deur.

Ik boog en ging weg. Maar omdat ik nergens een eigen post had, bleef ik op net niet te lange afstand van het huisje van de generaal staan.

Een minuut of wat later verscheen Hirschel onder begeleiding van Siljawka en drie soldaten. De arme jood was verstijfd en kon nauwelijks een stap zetten. Siljawka liep langs mij het kamp in en keerde gauw met een touw in zijn handen terug. Van zijn grove, maar niet gemene gezicht was een vreemd, verbitterd medelijden af te lezen. Bij de aanblik van het touw begon de jood met zijn armen te zwaaien, zeeg neer en huilde. De soldaten stonden zwijgend naast hem en keken somber naar de grond. Ik kwam naderbij en begon met Hirschel te praten. Hij huilde als een kind en keek zelfs niet naar mij. Ik maakte een wegwerpend gebaar, vertrok naar mijn tent, viel op een kleed neer - en sloot mijn ogen...

Opeens rende er iemand gehaast en met veel lawaai mijn tent in. Ik tilde mijn hoofd op -en zag Sarah; Zij zag doodsbleek. Zij viel bij mij neer en greep mij bij de handen.

‘Laten we gaan, laten we gaan,’ herhaalde ze telkens met hijgende stem.

‘Waarheen? Waarom? Laten we hier blijven.’

‘Naar vader, naar vader, heel gauw... red hem, red hem!’

‘Naar welke vader?...’

‘Naar mijn vader; ze willen hem hangen...’

‘Wat! Is Hirschel misschien...’

‘Mijn vader... Ik zal je alles later uitleggen,’ voegde zij er aan toe, wanhopig haar handen wringend,’ als we maar gaan, als we maar gaan...’

Wij stormden de tent uit. In de weide, op weg naar een eenzame berk, zagen we een groep soldaten... Sarah wees er met een vinger naar, zonder iets te zeggen...

‘Wacht,’ zei ik opeens, ‘waar rennen we toch naar toe? De soldaten gehoorzamen mij niet.’

Sarah bleef mij achter zich aan trekken... Ik geef toe, dat ik duizelig was.

‘Maar luister, Sarah, zei ik tegen haar, wat heeft het voor zin daarheen te rennen? Het is beter, dat ik weer naar de generaal ga; laten we samen gaan; misschien kunnen we hem vermurwen.’

Sarah stond plotseling stil en keek mij als verdwaasd aan.

‘Begrijp me in godsnaam, Sarah. Ik kan je vader geen gratie verlenen, maar de generaal wel. Laten we naar hem toegaan.’ ‘Maar ze zullen hem zo dadelijk ophangen,’ kreunde ze...

Ik keek om me heen. De klerk stond vlakbij.

‘Iwanow,’ riep ik hem toe, ‘loop alsjeblieft naar hen daar; beveel hen te wachten, zeg, dat ik de generaal een verzoek ga doen.’ ‘Ja, meneer.’ Ivanow ging er vandoor.

Men liet ons niet bij de generaal toe. Vergeefs verzocht ik, overreedde ik; ten slotte schold ik zelfs... Tevergeefs rukte de arme Sarah zich de haren uit en viel ze voor de wachters neer: ze lieten ons niet toe.

Sarah keek wild in het rond, greep met beide handen haar hoofd en ging er in de richting van het veld, van haar vader, vandoor. Ik achter haar aan. Men keek verbaasd naar ons... We renden naar de soldaten. Zij stonden in een kringetje en - stel u voor, heren! - lachten, lachten de arme Hirschel uit! Ik barstte in woede uit

en schreeuwde naar hen. De jood zag ons en vloog zijn dochter om de hals. Sarah greep hem krampachtig vast.

De arme man dacht, dat men hem had vergeven... Hij begon mij al te bedanken... Ik wendde me af.

'U edele,' riep hij uit en perste zijn handen op elkaar. 'Heb ik geen vergiffenis gekregen?'

Ik zweeg.

'Niet?'

'Nee.'

'U edele,' mompelde hij, 'kijk, u edele, kijk... dit is ze immers, dit meisje, weet u wel, is mijn dochter.'

'Dat weet ik,' antwoordde ik en weer wendde ik mij af.

'U edele,' riep hij uit, 'ik ben niet van de tent weggeweest! Ik ben nergens voor...' Hij hield op en sloot even de ogen... 'Ik wilde uw centjes, u edele, dat moet ik bekennen, uw centjes... maar ik ben nergens voor...'

Ik zweeg. Hirschel vond ik weerzinwekkend, maar ook haar, zijn medeplichtige...

'Maar nu, als u me redt,' sprak de jood op fluistertoon, 'zal ik bevelen... ik... begrijpt u?... alles... ik ga wel op alles in...'

Hij trilde als een blad en keek haastig om zich heen.

Sarah omhelsde hem stil en hartstochtelijk.

De adjudant kwam op ons af.

'Meneer de kornet,' zei hij tegen mij, 'Zijne Excellentie heeft bevolen u te arresteren. En jullie...' Hij wees de soldaten zwijgend op de jood, 'nu hem...'

Siljawka ging naar de jood toe.

'Fedor Karlitsch,' zei ik tot de adjudant, (hij was met een stuk of vijf soldaten gekomen), 'geef tenminste bevel dit arme meisje weg te brengen.'

'Natuurlijk. Akkoord, meneer.'

Het ongelukkige meisje ademde nauwelijks. Hirschel mompelde haar iets in het Jiddisch in het oor...

De soldaten bevrijdden Sarah met moeite uit de vaderlijke omhelzing en leidden haar zorgzaam een pas of twintig weg. Maar plotseling rukte zij zich van hen los en stormde naar Hirschel toe... Siljawka hield haar staande. Sarah duwde hem van zich af, over haar gezicht lag een lichte blos, haar ogen schitterden, zij strekte haar armen uit.

'Zo weest u dan vervloekt,' riep zij in het Duits uit. 'Vervloekt, drievoudig vervloekt, u en heel uw gehate geslacht, met de vloek van Dathan en Abiram,* met de vloek van de armoede, van de onvruchtbaarheid en een gewelddadige, schandelijke dood! Laat dan de aarde zich onder jullie voeten openen, ongelovigen, meedogenlozen, bloeddorstige honden...'

Haar hoofd knikte naar achteren... zij viel ter aarde... Men tilde haar op en droeg haar weg.

De soldaten pakten Hirschel bij zijn handen vast. Ik begreep toen, waarom ze om de jood gelachen hadden, toen Sarah en ik uit het kamp aan kwamen hollen. Hij was inderdaad lachwekkend, ondanks het verschrikkelijke van zijn situatie. De martelende angst voor het scheiden van het leven, van zijn dochter, zijn gezin uitte zich bij de ongelukkige jood in zulke vreemde, wanstaltige bewegingen, kreten, sprongen, dat wij allen onwillikeurig glimlachten, hoewel het ook voor ons angstwekkend, vreselijk angstwekkend was. De arme man stierf van angst...

'Oi, oi, oi!' riep hij, 'oi... wacht! Ik ga vertellen, veel vertellen. Meneer de onder-wachtmeester, u kent me. Ik ben factor, een eerlijke factor. Pak me niet; wacht nog een minuutje, een klein minuutje, wacht een heel klein minuutje! Laat me vrij; ik ben een arme Hebreeër. Sarah... waar is Sarah? O, ik weet het! Zij is bij de eerste

* Uit het bijbelboek Numeri, 16, 28-35: Dathan, Abiram en de hunnen worden door de aarde verzwolgen en door gods vuur verteerd als straf voor de opstand tegen Mozes.

kwartier-luitenant' (God weet waarom hij mij die fantastische rang toekende). 'Meneer de eerste kwartierluitenant! Ik ga niet weg van de tent.' (De soldaten hadden Hirschel bijna te pakken... hij had een oorverdovende gil geslaakt en was hen ontglipt.) 'Uwe Excellentie, vergeef een ongelukkige huisvader! Ik zal tien goudstukken geven, vijftien, uwe Excellentie!' (Ze sleepten hem naar de berk.) 'Heb medelijden! Genade! Meneer de eerste kwartier-luitenant! Uwe doorluchtigheid! Herr Ober-General en hoogste chef!'

Ze deden hem de strop om... Ik sloot mijn ogen en zette het op een lopen.

Ik zat twee weken in arrest. Ze zeiden me, dat de weduwe van de ongelukkige Hirschel de kleren van de overledene was komen halen. De generaal beval, honderd roebel aan haar te geven. Sarah zag ik niet meer. Ik raakte gewond, ik werd naar een hospitaal gestuurd, en toen ik beter was geworden, had Danzig zich al overgegeven - en ik haalde mijn regiment in bij de oevers van de Rijn.

(Vertaling: Y. Nanninga)

Dit verhaal maakt met andere nog niet in vertaling verschenen verhalen deel uit van een bundel van I.S. Toergenjew, die in de loop van 1986 bij Uitgeverij BZZTôH zal verschijnen.

Carolina de Maegd-Soëp
De vrouw in het oeuvre van Toergenjew

In de Russische literatuur is er geen andere schrijver geweest, die op zo'n hoogstaande wijze zovele briljante vrouwenportretten heeft geschapen als Iwan Toergenjew. Door de jaren heen fascineerde deze auteur niet alleen zijn ruim lezerspubliek, maar ook andere literaire grootmeesters zoals o.a. L. Tolstoj. De schepper van *Anna Karenina* zou in 1901 tegen A. Tsjechow gezegd hebben: ‘Toergenjew verwezenlijkte een grootse zaak met zijn uitbeelding van verbazingwekkende vrouwenportretten. Mogelijk bestonden vrouwen zoals hij die beschreef ook niet, maar wanneer hij hen had getekend, verschenen zij. Dat is juist: zelf heb ik daarna in het leven Toergenjewiaanse vrouwen waargenomen.’[1.]

Een argeloze lezer kan vermoeden dat de benaming ‘Toergenjewiaanse vrouwen’ alle literaire heldinnen bij deze schrijver dekt. Een nadere kennismaking reveleert echter dat er in Toergenjews wereld nog vele andere vrouwenfiguren zijn, die helemaal niet lijken op het type van de karaktervaste, zuivere, principiële jonge vrouw. Maar wel is het zo dat het beeld van de idealistische vrouw bestendig schittert in de lange galerij uiteenlopende portretten, die Toergenjew als romancier, novellist en dramaturg in de loop van meer dan dertig jaar heeft getekend.

Pauline Viardot, schilderij van Alexej Charlamow.

De schrijver is inderdaad de beste artistieke biograaf geweest van vooral het adellijke meisje dat in de bloei van haar jeugd vol frisse overmoed op de levensdrempel verschijnt. Aanvankelijk staat het ongerepte meisje voor ons als versmolten met het poëtisch domein, waarin zij eenzaam en onbegrepen opgroeide. De bezoeker van het schilderachtige, uitgestrekte landgoed kan bij een ontmoeting met het mooie, dromerige meisje de indruk krijgen dat de bloeiende natuur en de ontluikende jonge vrouw één benijdenswaardige harmonie vormen. Wie echter haar intiem dagboek of de brieven aan de uitverkorene zou inkijken, zou begrijpen dat in deze symfonie niet de vrolijke rondo finale de toon aangeeft, maar wel de weemoedige adagio. Al vroeg is inderdaad bij het romantische meisje een onvrede gegroeid met haar omgeving. Zij voelt zich vreemd en overtollig ‘in het adelsnest’. Daarom heeft zij zich teruggetrokken in haar droomwereld, die geïnspireerd wordt door haar ontroerende bedenkingen over de verheven bestemming van de mens. Heel karakteristiek voor de romantische heldin is inderdaad haar intense streven naar een zuivere, alles beheersende liefde, die aan het leven zin en inhoud geeft.

Bij Toergenjew worden het lot en het leven van de mens bepaald door de liefde. De auteur van zovele liefdesverhalen was er inderdaad van overtuigd dat de liefde als hartstochtelijk, zielsverheffend gevoel een unieke kracht bezat, die aan de mens zijn innerlijke harmonie kon geven. De liefde doordrongen van een intens verlangen naar een ideaal beheerst ook het wezen van de Toergenjewiaanse vrouw. Met het beeld van zijn lievelingsheldin voor ogen tekende Toergenjew de liefde in een aureool van edelheid. Deze visie sloot echter niet uit dat de realistische schrijver toch ook de kwellende macht van de gepassioneerde liefde onderkende. Zowel voor Toergenjew zelf als voor vele van zijn personages is de liefde inderdaad vaak synoniem van een passie, die met de kracht van een lawine de mens overweldigt. Zoals de natuur de mens aan haar onverbiddelijke wetten onderwerpt, zo grijpt ook de liefde de mens in haar macht.

Roedin, schilderij van Boris Swechnikow.

Even onbegrijpelijk, onverklaarbaar en irrationeel als voor de kunstenaar zelf betekende de liefde ook voor vele van zijn personages een ware kwelling. Roedin, de held uit de gelijknamige roman van 1855, vertolkt beslist de opvatting van zijn schepper, wanneer hij opmerkt: ‘Liefde!... in haar is alles een mysterie: hoe zij komt, hoe zij zich ontwikkelt, hoe zij verdwijnt’.[2.] Hoezeer het probleem van de liefde voor Toergenjew zich wel stelde, begrijpt men beter als men zijn verhouding kent met Pauline Viardot. Met deze beroemde Franse operazangers had Toergenjew in 1843 in St. Petersburg kennis gemaakt. Hij was toen diep verliefd geworden op deze originele, artistiek betoverende verschijning. Maar Pauline was gehuwd met de Franse schrijver Louis Viardot. Het echtpaar had ook kinderen. Dit belette echter niet dat Toergenjew in de loop der jaren zich. meer en meer ging hechten aan deze

vrouw, die hij tot het einde van zijn leven in 1883 zou beminnen. Hij werd een trouwe huisvriend van het gezin Viardot. Met de heer des huizes vertaalde hij in het Frans gedichten van Poesjkin, verhalen van Gogol en eigen novellen. Toergenjew volgde het echtpaar Viardot overal waar hij kon. Daarom ook verbleef hij het grootste deel van zijn leven in het buitenland en meer bepaald in Frankrijk, waar de Viardots hun verblijfplaats hadden. In hoeverre de hartstochtelijke liefde voor Toergenjew in de loop van de tijd overging in een diepe band van 'amitié amoureuse' valt moeilijk te bewijzen. Even complex is ook het onderzoek naar de ware aard van Paulines gevoelens voor Ivan Sergeewitsj.

Het is wel bekend dat Toergenjew in het midden van de jaren 1850 zich er duidelijk rekenschap van had gegeven dat zijn liefde nooit door een huwelijksband zou kunnen bevestigd worden. Zijn droefheid over een onbereikbaar geluk sprak de schrijver in die tijd niet alleen uit in zijn brieven, maar hij verwerkte dit ook in zijn lyrisch oeuvre. Het is dan net alsof de kunstenaar aan zijn literaire helden en nog meer aan zijn heldinnen elk recht op een intens verlangd liefdesgeluk weigert. En wanneer hij dan toch enkele figuren de zeldzame ogenblikken van een volkomen overgave aan een paradijsachtig geluk laat beleven, dan worden ze steeds, net als getroffen door het noodlot, de dood ingedreven. Dit illustreren duidelijk niet minder dan drie verhalen, waarvan één met de passende titel 'Faust' (1856). Zoals in dit verhaal de heldin Vera Nikolaewna door de destructieve kracht van de liefde sterft, zo wordt ook Maria Pawlowna uit het verhaal 'In een stille uithoek' (1854) door een ongelukkige liefde de dood ingedreven. Op hun beider grafzerk zou die versregel gepast hebben van Poesjkins gedicht 'Antsjar', waarmee Toergenjew het lot van de ongelukkige Maria Pawlowna voorspelde: 'En stierf de arme slaaf aan de voeten van de onoverwinnelijke heerser'.[3.] Ook in het derde verhaal 'De briefwisseling' (1856) wordt de liefde beschouwd als een tirannieke macht van de ene mens boven de andere. 'In de liefde', zo bekende ditmaal de dodelijk getroffen held, 'is er geen gelijkheid... in de liefde is de ene persoon - de slaaf en de andere de heerser, en niet tevergeefs spreken de dichters van de kettingen, die de liefde oplegt. Ja, de liefde is een ketting, en de zwaarste'.[4.]

In het verhaal 'Faust' ziet de held Pawel Aleksandrowitsj na de tragische dood van de beminde vrouw, alleen nog maar in de uitvoering van de plicht het enige levensdoel. De idee van de plicht, die de mens op aarde te vervullen heeft, zou Toergenjew dan in vele van zijn werken laten spreken. 'Ons leven', zo verwoordt dit Sofia Zlotnitskaja in het verhaal 'Jakow Pasynkow' (1855), 'hangt niet van ons af. Maar wij hebben allen één anker, waarvan, indien wij het zelf niet willen, men zich nooit losmaakt: het gevoel van de plicht'.[5.] Heel typisch voor Toergenjews pessimistische instelling in die tijd was wel dat de vervulling van de plicht onverenigbaar werd geacht met het menselijk streven naar geluk. De gedachte aan de plichtsvervulling drong zich echter bij de Toergenjewiaanse mens bijna steeds op nadat hij reeds door de harde realiteit was gekwetst geworden. Daarom doet de plichtsvervulling bij Toergenjew ons vaak denken aan een soort van balsem. Uit de naleving van de plicht putten vooral de idealistische figuren bij Toergenjew de nodige kracht en tevens vonden zij hierin troost en steun.

Veel meer dan de man is de vrouw in Toergenjews oeuvre doordrongen van een sterk plichtsbesef. Zo is het ook kenmerkend voor het wezen van de Toergenjewiaanse vrouw dat zij haast onbewust gedreven wordt tot de altruïstische daad. In haar leeft immers het diepe medelijden met de vertrapte, vernederde, onderdrukte medemens, dat als een treurzang in de Russische literatuur weerklinkt. 'Goed doen... ja dat is het belangrijkste in het leven', bekent Elena, van wie in de

roman *Aan de vooravond* (1860) wordt gezegd, dat zij al als kind getroffen werd door alles wat leed: '...de armen, de hongerigen, de zieken hielden haar bezig, verontrustten en kwelden haar; 's nachts droomde zij van hen...'.[6.]

De volkomen en duurzame inzet van het hele wezen voor een ideaal beschouwde Toergenjew als overwegend eigen aan de vrouw. Precies in dat kunnen afstand nemen van zichzelf, in de afwezigheid van de bestendige introspectie en zelfanalyse, waaraan de man zijn beste krachten verspilde, lag voor de romancier de vrouwelijke superioriteit besloten. Deze overtuiging liet hij de held uit 'De briefwisseling' als volgt verwoorden: 'Indien de vrouwen wisten hoeveel beter, edelmoediger en verstandiger dan de mannen zij zijn... Ze denken weinig over zichzelf... Zij verspillen hun ziel zoals een vrijgevige erfgename het vaderlijk goud, maar wij nemen voor elke onzin procenten... Dit zijn allemaal geen loffelijke woorden, maar de eenvoudige, door de ervaring bewezen waarheid'.[7.] Hoezeer Toergenjew deze opvatting, die hij in een hele reeks werken zou illustreren, is trouw gebleven, blijkt ook uit zijn laatste roman *Braakland* (1876). Hierin laat hij immers Solomin, een van de hoofdfiguren zeggen: '...U, Russische vrouwen, allen zijt nu reeds én bekwamer én staat hoger dan wij, mannen'.[8.]

Nu is Toergenjew beslist niet de enige Russische schrijver geweest, die een waar standbeeld oprichtte voor de zelfopoffering en de onmetelijke naastenliefde van de Russische vrouw. De verheerlijking van het idealistische vrouwentype, in wie vele potentiële krachten van de reële Russische vrouw zich openbaarden, is in de klassieke Russische literatuur welhaast een traditie geworden. Moed, doorzettingsvermogen, wilskracht, standvastigheid kenmerken het wezen van de veelbezongen literaire heldin, dat als uit één stuk bestaat en met het begrip 'tsel'nost'' (eenheid) wordt getypeerd. En precies door deze 'eenheid' overtreft de vrouw de innerlijk gespleten man.

Reeds Poesjkin had in zijn roman in verzen *Jevgeni Onegin* (1823-1831) het prototype van de zuivere, plichtsbewuste, onbaatzuchtige, adellijke jonge vrouw in Tatjana Larina uitgebeeld. Het is betekenisvol dat niet alleen Toergenjew, Gontsjarow, Tolstoj e.a. de mooiste belichaming van de Russische vrouw in Tatjana Larina zagen, maar ook Dostojewski. De schepper van een moreel en seksueel gedegenereerde wereld noemde Tatjana 'de apotheose van de echte, zuivere, krachtige Russische vrouw, die moedig datgene volgt waarin zij gelooft'. Dostojewski oordeelde zelfs dat een heldin van zo'n schoonheid zich niet meer herhaald had in de Russische literatuur 'tenzij misschien in de figuur van Liza uit *Het adelsnest...*'.[9.] Ofschoon wij vele karaktertrekken van Tatjana terugvinden in vrouwenfiguren van Gontsjarow, Tolstoj, Nekrasow, Tsjechow e.a., heeft alleen Toergenjew dit type in zovele poëtische varianten geboetseerd.

In vele verhalen en romans heeft Toergenjew ook het conflict weergegeven tussen het idealistische meisje en de overtollige held. De term 'overtollige man' gebruikten zowel de Russische schrijvers als de critici voor de typering van een gekwelde figuur, die zich niet kan aanpassen aan de hem omringende realiteit. Met een welhaast Don-Quichot-achtige instelling droomt de overtollige held ervan om radicale sociale hervormingen door te voeren in het tsarenrijk. Het gebrek aan mogelijkheden daartoe drijft de gefrustreerde man, die in zichzelf ook een scherp tekort aanvoelt, na vergeefse pogingen om het lot van de evennaaste te verbeteren, telkens opnieuw terug in zijn gesloten wereld van des-illusie en ontgoocheling. Hier uit hij dan zoals Roedin de weemoedige klacht: 'Waarom kan ik niet leven en werken als anderen?'

Ofschoon Poesjkin als eerste Russische schrijver dit type vereeuwigde in de figuur van Jevgeni Onegin, was het toch Toergenjew die de term populariseerde in de titel van zijn verhaal 'Het dagboek van een overtollige man' (1850). Het best afgewerkte portret van deze held schonk de schrijver ons in de roman *Roedin* (1856). Heel raak heeft de romancier in Roedin het bestendig streven naar een ideaal uitgebeeld.

Deze heel gecultiveerde, enthousiaste, vijfendertigjarige man imponeert iedereen op het landgoed waar hij te gast is door zijn hartstochtelijke, meeslepende welsprekendheid. Zijn vurige uiteenzettingen over de verheven zin van het bestaan doen echter vooral in de achttienjarige dochter des huizes, Natalja, ‘de heilige vonk der geestdrift’ ontvlammen. Onder zijn invloed begrijpt het adellijke meisje dat er een ruimer en rijker leven is dan het monotone vrouwenbestaan met de toen nog zo beperkte mogelijkheden. De idealistische Natalja, die diep verliefd is geworden op de romantische, zwervende man, die bij haar de hoop wekte op een volkomen nieuw leven, besluit hem te volgen ‘tot het einde van de wereld’. Met de gloed van haar openbloeiend wezen gelooft Natalja in de enorme mogelijkheden van Roedin, die zij tot de daad poogt aan te zetten. Roedin, die op zijn beurt sterk onder indruk van de karaktervaste jonge vrouw is gekomen, doet haar ondoordacht een liefdesverkla

ring. De aanbeden held, de drager van de nieuwe ideeën openbaart zich echter op het beslissende ogenblik wanneer Natalja voor hem afstand wil doen van haar adellijk milieu als een dadenloos iemand. De raad, die de 'levenswijze' man haar nu geeft luidt: 'berusten in het lot'. Deze houding brengt in de verbouwereerde, diep gekwetste Natalja een dramatische schok teweeg. Dit ogenblik gebruikt de verteller dan om aan te tonen hoezeer 'de woorden van Roedin woorden blijven en nooit tot daden worden'. In heldere bewoordingen vernietigt de kritisch geworden Natalja nu het vroegere bewierookte beeld van de man, die zij 'een kleinmoedig mens' noemt. Het krachtige optreden van de knappe jonge vrouw overweldigt Roedin dermate dat hij noodgedwongen haar superioriteit moet toegeven: 'Wat een meisje! dacht hij. Achttien jaar!... Nee, ik kende haar niet... Een prachtmeisje. Wat een wilskracht!... Zij heeft gelijk; ze is een andere liefde waard dan ik voor haar voelde... Wat een jammerlijk, onwaardig figuur heb ik voor haar geslagen!'[10.]

Het verhaal over Roedin eindigt met een tragische noot. De verteller toont ons hoe in juni 1848 Roedin verschijnt op de barricaden van Parijs en daar als een welhaast clowneske man met rode vlag en sabel zich in de strijd gooit en door de eerste kogel wordt gedood. Natalja was toen reeds gehuwd met de grondeigenaar Volyntsew, die haar reeds lang beminde. Toergenjew heeft ons niet verteld welke ontwikkeling zijn heldin verder doormaakte als met het heengaan van Roedin voor haar alle hooggestemde verwachtingen op een nieuw leven waren verdwenen. Wel weten wij dat de romancier zelf zijn heldin beschouwde als een krachtig, bezield meisje, dat bereid was en bekwaam tot een heldendaad. Dit bevestigde ook Maria Tolstoj, een vriendin van de schrijver. In haar gezin had Toergenjew in 1855 zijn roman voorgelezen. Hij had er zich toen sterk om bekommerd of Roedins verwarring in aanwezigheid van Natalja, aan wie hij inferieur was, wel goed uitkwam.[11.] De volledige overgave aan het liefdesgevoel beschouwde Toergenjew terecht als its inherents aan de vrouwelijke natuur. Maar de artistieke kunde waarmee deze kunstenaar in lyrische toonaarden de vrouwenliefde bezongen heeft, deed zijn verhalen en romans uitgroeien tot wat de literatuurhistoricus A. Stender-Petersen beschouwde als 'eine Vergötterung des Ewig-Weiblichen'.[12.]

Het oeuvre van Toergenjew lijkt inderdaad op een lyrisch lofdicht waarin de vrouwenliefde als de hoogste menselijke kracht wordt bezongen. Want zeer releverend voor deze kunstenaar, die in zovele novellen de destructieve kracht van de liefde naging, is toch wel dat hij plots, waar het de liefde van een jonge, zuivere vrouw betrof, de mooiste akkoorden aan sloeg. 'De zanger van de zuivere, ideale vrouwenliefde', noemde hem in zijn tijd de criticus Dobroljoebow en met deze eervolle titel is Toergenjew de literaire geschiedenis inge gaan.[13.] Hoe subliem, hoe teder, hoe ontroerend en toch zo waarachtig heeft deze schrijver inderdaad alle gevoelstrillingen van een ontluikend meisjeshart verklankt. Als een geurige bloesem, die onder de morgendauw van een frisse lentedag verlangt naar de warme zonnestralen, zo hunkert ook het nog ongerepte meisje naar een liefde vol sprookjesachtig geluk.

Hoezeer het toenmalige meisje zich wel met Toergenjews jonge vrouwen vereenzelvigde, merkte de criticus A. Alkandrow in 1867 op. Vele vrouwen hadden hem toevertrouwd dat zij hun eerste ontwikkeling hadden doorgemaakt onder invloed van Toergenjews werken. En dat kon gemakkelijk omdat het eerste boek dat een zestienjarig meisje als geschenk kreeg, heel vaak een roman van deze populaire schrijver was. Het waren deze werken geweest, die volgens de bekentenis van vele vrouwen 'voor het eerst in hen het gevoel en de gedachte opwekten, en hen dwongen na te denken over de verheven levensproblemen'.[14.]

Vele jonge vrouwen uitten ook hun grote bewondering voor de figuur van Liza Kalitina in de roman *Het adelsnest* (1859). Deze heldin, in wie het streven naar een ideaal op sublieme wijze werd uitgebeeld, wordt ook algemeen beschouwd als een van de mooiste vrouwenfiguren in de hele Russische literatuur. De godvruchtige Liza verschijnt voor ons als het glasheldер ideaal van het goede, oude, traditionele Rusland. Het meisje is onder invloed van haar Russische njanja volkomen vergroeid met de menslievende Russische volksaard. Zoals vele Toergenjewiaanse heldinnen groeide ook Liza tengevolge van een ongelukkige liefde uit tot een voorbeeld van zielskracht en morele zuiverheid. Maar ondanks vele verwante trekken vertoont de levensinstelling van Liza toch een groot verschil met die van de andere vrouwenfiguren. Terwijl deze volkomen afgestemd zijn op het weliswaar geïdealiseerde, maar toch nog aardse bestaan, is de blik van Liza volkomen gericht op het hemelse rijk. ‘Geheel van plichtsgevoel doortrokken’, aldus typeert Toergenjew de gesteldheid van Liza, ‘en van de vrees wie dan ook pijn te doen, met een goed en zacht hart, hield ze van iedereen en van niemand in het bijzonder: alleen God droeg ze een extatische, bedeesde, tedere liefde toe. Lawretski was de eerste die haar stil innerlijk leven verstoorde’.[15.]

Lisa, schilderij van Pjotr Boklewski.

De vijfendertigjarige grondbezitter Lawretski, die door zijn ongelukkig huwelijksleven met een fatale vrouw, van wie hij gescheiden woont, het medelijden van de rechtschapen, gevoelige Liza opwekt, heeft uiterlijk weinig van de charmerende Roedin. Wel wordt ook de zich overtollig voelende Lawretski gekweld door onvrede met het bestaan. In de repliek, die zijn vriend hem geeft: ‘...je hebt op het ogenblik een rein, onaards wezen nodig om je uit je apathie los te rukken...’, heeft Toergenjew wel heel raak de intrige van zijn meest populaire roman weergegeven.[16.] Liza verbeeldt voor de lusteloze Lawretski inderdaad de opwekkende kracht, die aan zijn leven zin en inhoud zal geven. Want als het doek op het melancholisch einde van het verhaal valt, dan is de enige lichtstraal de transformatie van een man, die een goed landheer is geworden en in de mate van zijn krachten het bestaan van zijn boeren waarborgt.

Onder invloed van Liza was Lawretski inderdaad gaan beseffen dat de mens voor elk van zijn daden verantwoording moet afleggen. Precies door dit sterke geloof had zich bij Liza een ongewoon krachtig plichtsgevoel ontwikkeld. Aan Lawretski suggereerde zij al bij het eerste gesprek dat hij toch wel lichtzinnig zijn vrouw alleen maar om haar uiterlijke schoonheid had gehuwd en tevens dat hij toch ook de verantwoording voor zo'n daad moest dragen. Maar alsof Toergenjew opnieuw wilde

bewijzen dat tegen de magnetische kracht van de liefde zelfs geen bovenaardse kracht tijdelijk is opgewassen, laat hij in enkele dagen tijd tussen het ongelijke paar een intieme band groeien, die ook hier een pijnlijk einde kent.

Als het blijkt dat de echtgenote van Lawretski, die iedereen dood waande, nog leeft, dan staat het vast voor Liza dat het

geluk met de beminde man niet meer mogelijk is. Want zij, die altijd het woord in overeenkomst met de daad zag en nooit tegen haar geweten zou gehandeld hebben, vond ook op het dramatisch ogenblik van afscheid de bewonderenswaardige kracht om tegen Lawretski te zeggen: ‘Er blijft ons beiden over onze plicht te doen... U... moet U met uw vrouw verzoenen’. Even later klinken dan Liza's bekende woorden: ‘...het geluk hangt niet van ons af, maar van God’. Doordrongen van de gedachte aan God, die het persoonlijk geluk voor haar op aarde niet heeft weggelegd, kiest Liza doelbewust de weg naar het kloosterleven. Haar leven zal zij nu schenken aan God en het gebed, waarmee zij hoopt het kwaad op aarde te kunnen milderen. Dit bevestigen ook Liza's afscheidswoorden van het onvolmaakte wereldse bestaan: ‘Ik weet alles, mijn eigen zonden en die van anderen. Dat alles moet afgebeden worden’.[17.] De keuze van Liza om zich ver van elke maatschappelijke activiteit in het gesloten kloosterleven terug te trekken, werd toen door velen als een tekort aangevoeld. Ook al besefte men welke beperkte mogelijkheden voor een maatschappelijke actie aan de vrouw geboden werden, toch drukten velen hun spijt erover uit dat Liza haar rijke mogelijkheden niet in een ruimere levenssfeer had kunnen ontplooien. Maar Toergenjew beklemtoonde in zijn brieven dat hij zijn heldin wel degelijk geschapen had op grond van zijn ‘waarnemingen van het Russische leven’.[12.] Uiteraard werd toen ook druk gezocht naar mogelijke prototypen van Liza Kalitina. En in dit verband noemde men toen ook vaak de naam van gravin E. Lambert. Deze bijzonder godvruchtige, principiële, karaktervaste vrouw was een heel goede vriendin van Toergenjew. Met haar voerde de schrijver in die jaren een drukke briefwisseling. Betekenisvol is wel dat in een brief van 10 juni 1856 Toergenjew indirect zijn verlangen uitspreekt naar een ideaal dat zowel aan zijn eigen bestaan als aan dat van zijn fictieve personages een richtlijn en houvast zou geven: ‘Wij hebben geen ideaal... maar een ideaal bereikt men alleen door een krachtig burgerlijk leven, door de kunst (of de wetenschap) en door de religie...’.[19.]

Voor Toergenjew stond het vast dat de ware stuwkracht van elke actie het heldhaftig en poëtisch enthousiasme was, dat de zielsverheffing en de inzet voor een ideaal mogelijk maakte. Hoezeer de schrijver zich aangetrokken voelde tot enthousiaste naturen bekende hij aan L. Tolstoj in een brief an 1856. Hij gaf ook een rake typering van zichzelf:

> Van nature uit een estheet, in mijn ziel een idealist, vanwege de taal een romanticus, zou ik krachtige helden, bezielde strijders willen bezongen hebben. In mijn jeugd werd ik slechts door enthousiaste naturen ontroerd, maar ons tijdvak is er niet geschikt voor.[20.]

Toergenjews bewondering voor enthousiaste mensen ging zo ver, dat hij zelfs het door hen nagestreefde doel erdoor vergat. Dit reveleert duidelijk zijn sympathie voor de jonge Russische revolutionairen uit de jaren 1860 en 1870. Nog in zijn laatste roman *Braakland* tekende hij vol sympathie de volle overgave van de jonge populisten, die hun revolutionaire actie onder de boerenbevolking voerden. Maar hun actie zelf liet hij op een volkomen mislukking eindigen. Wat de romancier, die zichzelf ‘een principiële tegenstander van de revolutie’ noemde, het sterkst boeide in de revolutionaire jeugd was hun psychologische gesteldheid. Het gepassioneerd wezen met de keiharde wil, het onstuimig temperament met het gloeiend verlangen om het sociale onrecht uit te roeien, dat waren eigenschappen, die de schrijver ook in zijn lievelingsfiguren uitbeeldde.

Het blijft nochtans een paradox dat Toergenjew, die door zijn fictieve scheppingen het sterkst de revolutionaire jeugd heeft beïnvloed, zo radicaal het doel van hun

strijd verwierp. Een verklaring daarvoor vindt men in zijn brieven, waarin hij zichzelf ‘een individualist’ noemt en een strijder ‘voor het recht van de vrije persoonlijkheid’.[21.] Toergenjew bleef echter velen fascineren door zijn intuïtie om de verborgen potentiële krachten van de Russische jeugd te reveleren nog vooraleer deze zich in de realiteit openbaarden. De zeldzame gave van de schrijver om als een waarachtige getuige de geestesgesteldheid van de evoluerende Russische gemeenschap telkens in verschillende figuren uit te beelden, maakte hem tot een getrouwe ‘kroniekschrijver’ van zijn tijdvak. Hoezeer Toergenjew zelf zich wel bewust was van zijn rol als een soort van ‘barometer van zijn tijd’ bevestigde hij zelf in 1880 in een voorwoord op de uitgave van zijn romans: ‘...Ik poogde in de mate van mijn krachten en kunde, gewetensvol en onpartijdig, in de gepaste typen ook dat te incarneren, wat Shakespeare noemt: *the body and pressure of time*, en die zich snel wijzigende fysionomie van de Russische mensen der gecultiveerde laag. Dit diende hoofdzakelijk als voorwerp van mijn waarnemingen’.[22.] In zijn roman *Aan de vooravond* heeft Toergenjew zijn personages gefixeerd in een tijdvak toen het oude tsarenrijk plaats moest maken voor een lijfeigenloos Rusland. Als symbool van het nieuwe leven had de romancier een progressieve Russische vrouw gekozen. Hem werd toen de baanbrekende verdienste toegekend als eerste Russische schrijver een waarachtig portret te hebben gegeven in de geschiedenis van de Russische vrouwenbeweging. Toch treft het opnieuw dat in een roman met zo'n grote sociale draagwijdte de heldin vooral door de liefde tot een heldendaad wordt gedreven. De twintigjarige, adellijke Elena wordt inderdaad verliefd op de Bulgaarse vrijheidsstrijder Insarow, die haar vooral fascineert door het ideaal waarnaar hij streeft. Deze jonge, wilskrachtige man heeft immers zijn hele leven afgestemd op de bevrijding van zijn vaderland van het Turkse juk. Elena, die zich tot levenstaak heeft gesteld de onderdrukte medemens te helpen, reageert met een gepassioneerde bewondering op Insarows streefdoel. De onvermurwbare, principiële, karaktervaste man die het pijnlijk conflict tussen woord en daad niet kent, lijkt haar de antipode van haar adellijke vrienden, die meer aan het type van de ‘overtollige held’ doen denken. Op kritische wijze vergelijkt Elena zichzelf eveneens met Insarow, aan wie zij zich inferieur voelt, omdat hij zo rotsvast op zijn doel afgaat. De romancier beklemtoont in het portret van Elena de ongewone veeleisendheid van een jonge vrouw, van wie de jeugd verliep ‘in uiterlijk nietsdoen, maar in innerlijke strijd en onrust’. De zielspijn van een zoekende vrouw, die naar een nieuwe, ongewone maatschappelijke activiteit hunkert, maar nog tijdelijk gevangen zit in de tredmolen van het traditionele vrouwenbestaan, symboliseert Toergenjew met zijn geliefkoosd beeld van de vogel, dat hij vaak gebruikte in verband met de gesteldheid van de idealistische vrouw.

Elena's onmetelijke liefde voor Insarow geeft haar de kracht om deze onbemiddelde, buitenlandse man, die haar slechts een bestaan vol ontberingen kan bieden ‘overal, tot het einde van de wereld’ te volgen. Om met Insarow te kunnen huwen, breekt Elena met haar familie. Zij volgt haar man naar Bulgarije. Wanneer deze echter vooraleer zijn vaderland te bereiken vroegtijdig sterft, beslist de vastberaden jonge vrouw de strijd in zijn naam alleen voort te zetten.

In de roman wordt de bereidheid van Elena tot de strijd getest op een welhaast gelijkaardige wijze als later in het bekende prozagedicht ‘De drempel’ (1878). In dit gedicht, waarin Toergenjew als in een panegyriek de zelfopoffering van de Russische revolutionaire vrouwen van de Populistenbeweging verheerlijkt, hoort men gelijkaardige vragen en antwoorden. Zoals Insarov voor Elena een sombere toekomst vol onmetelijke beproevingen schilderde, zo voorspelde ook de stem vanuit een ijskoude mist aan het Russische meisje, dat op ‘de drempel’ van het onbekende leven stond: ‘Koude, honger, haat, spot, misprijzen, belediging, gevangenis, ziekte en de dood zelf...’.[23.] En net zoals Elena in volle overgave, maar toch ook bewust van alle beproevingen die haar te wachten staan op de gekozen weg, zegt: ‘Ik weet

het, ik weet alles...', zo reageert ook het Russische meisje, dat zowel de revolutionaire Vera Figner, Vera Zasoelitsj, Sofia Perowskaja e.a. had kunnen zijn.

Ofschoon Elena verkiest om als verpleegster in de oorlog zieken en gekwetsten te gaan verzorgen, ontdekten velen in deze heldin karaktertrekken die ook sterk de revolutionaire jonge vrouwen typeerden. Zo beklemtoonde Vera Figner in een gesprek met de literatuurhistoricus N. Brodski de historische betekenis van Elena. Zij herinnerde zich hoe zowel zij zelf als haar jonge revolutionair ingestelde vriendinnen hun levenswijze onder invloed van Elena en Natalja hadden gekozen.[24.] Welk een grote invloed Toergenjews personages op de geestelijke vorming van de radicale Russische jeugd hebben uitgeoefend, bevestigde ook de Populistenleider P. Jakoebovitsj in 1883 in de illegale proclamatie 'Narodnaja Volja' (De volkswil). Hierin stond vermeld dat figuren als o.a. Insarov en Elena een

grote historische betekenis hadden: ‘Het zijn niet alleen types aan het leven ontleend, maar voorbeelden die de jeugd navolgde en die zelf leven hebben geschapen’.[25.]

Het zou echter een eenzijdige benadering zijn indien men Elena's invloed alleen maar op de revolutionaire vrouwen zou aantonen. In de ‘lawine’ artikelen, waaronder de personages van *Aan de vooravond* bedolven werden, hoorden wij ook vele andere stemmen. Deze beoordeelden dan Elena vooral in het licht van de vrouwenemancipatie. De meeste aandacht ging daarbij uit naar de zelfstandige wijze waarop Elena de problemen van liefde, huwelijk en de bestemming van de vrouw in de nieuwe maatschappij had opgelost. Dit bevestigde ook o.a. Warwara Tsjertowa, die als kostschoolmeisje in Moskou reeds in 1860 de roman als klaslectuur had gekregen. Zij herinnerde zich dat de publikatie van de roman toen als een vooraanstaande gebeurtenis werd beschouwd, ‘...tengevolge van de toen reeds gestarte beweging ten voordele van de vrouwelijke zelfstandigheid en gelijkgerechtigdheid...’.[26.]

Hoe betekenisvol het Toergenjewiaanse oeuvre wel voor de vrouwenemancipatie is geweest, bevestigen zowel kranten, tijdschriften als brieven, dagboeken, herinneringen e.a. uit die tijd. Hierin hoort men bestendig hoe Toergenjew de Russische vrouw beter bewust had gemaakt van haar eigenwaarde, haar krachten en rijke mogelijkheden. De revolutionair en publicist P.A. Kropotkin verwoordde als het ware de vele opinies toen hij opmerkte over Toergenjews uitbeelding van de vrouw: ‘Op mij en op duizenden van mijn tijdgenoten heeft dit aspect van Toergenjews geschriften een onuitwisbare indruk gelaten, aanzienlijk sterker dan de beste artikelen ter verdediging van de vrouwenrechten’.[27.] Deze en gelijkwaardige uitspraken brachten de criticus N. Brodski tot het besluit dat Toergenjew in die jaren onbetwistbaar de eerste plaats toebehoorde ‘...in de artistieke uitwerking van het vrouwenprobleem’.[28.] Dit is in zoverre juist waar het gaat om de ontvoogding van de jonge vrouw. Want in tegenstelling met Gontsjarow en Tolstoj heeft Toergenjew weinig of geen belangstelling gehad voor de problematiek van de gehuwde vrouw. Bij de lectuur van de vele verhalen en romans krijgen wij inderdaad de indruk dat Toergenjew de belangrijkste tijd in een vrouwenleven vóór het huwelijk zag. Het is net of de groei van het vrouwelijk zelfbewustzijn daar eindigt, waar een echte, duurzame harmonie tussen man en vrouw in een blijvende band zou kunnen beginnen. Mogelijk hebben in deze beschouwing ook autobiografische elementen een rol gespeeld. Men weet immers dat Toergenjew zelf vrijgezel is gebleven. Maar ditzelfde geldt dan eveneens voor de ongehuwde Gontsjarow, die nochtans wel een open oog had voor de problematiek van de gehuwde vrouw.

Dochter van Toergenjew, Pelageja Toergenewa-Bruère (Paulinette).

Vermoedelijk ligt de verklaring veeleer in het feit dat Toergenjew van oordeel was dat de beslissende jaren voor de vorming van de vrouw in haar jeugd lagen. En van die snelle groei der vrouwelijke persoonlijkheid heeft Toergenjew dan zo'n genuanceerd, poëtisch, fris en waarachtig beeld gegeven, dat wij hem gerust de kroniekschrijver kunnen noemen van de jonge Russische vrouw. Althans van die bewust levende, vooruitstrevende, idealistische jonge vrouw, die in verzet kwam tegen de toenmalige Russische samenleving en geagiteerd werd door de behoefte aan een meer actief bestaan.

De grote rol die Toergenjews oeuvre bij het groeiproces van de Russische vrouw heeft gespeeld, kan bezwaarlijk betwist worden. Op de grote verdienste van deze auteur die door een bijzondere intuïtie de potentiële krachten van de vrouw uitbeeldde nog vooraleer deze zich in de werkelijkheid open-baarden, heeft meer dan één literaire criticus gewezen. Maar mede geïnspireerd door zijn artistiek vermogen wist Toergenjew toch eveneens de jonge vrouw dermate in haar essentieel wezen uit te beelden, zodat zijn kunstscheppingen ook een algemeen menselijke betekenis hebben verworven. Daarom fascineerde de Toergenjewiaanse vrouw niet alleen de tijdgenoten, maar behield ook haar waarde voor latere generaties.

De auteur is Onderzoeksleider van het Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek (Rijksuniversiteit Gent).[18.]

Eindnoten:

1. Geciteerd in *M. Gor'kij i A. Tsjechov*, Moskou-Leningrad, Akademija Nauk SSSR, 1937, p. 163.
2. *Roedin*, in I.S. Toergenjew. Verzamelde werken. Deel I, Vertaling Karel van het *Reve*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, Copyright 1955, p. 57. Deze uitgave bevat ook de roman *Het adelsnest* en *Aan de vooravond*, waaruit wij verder zullen citeren.
3. 'Antsjar' (1828) in Poesjkin. *Polnoe sobranie sotsjinenij*, Tom III[1], Akademija Nauk SSSR, 1948, p. 134.
4. 'Perepiska' (De briefwisseling), in I.S. Toergenjew, *Polnoe sobranie sotsjinenij i pisem*, Tom VI, Moskou-Leningrad, Akademija Nauk SSSR, 1963, p. 190. Uit deze Russische uitgave zullen wij verder citeren.
5. 'Jakov Pasynkov', in ibid., p. 234.
6. *Aan de vooravond*, in op. cit., pp. 315, 359.

7. ‘Perepiska’, op. cit., p. 175.
8. *Nov* (Braakland), in I.S. Toergenjew, op. cit., Tom XII, 1966, p. 222.
9. Dostojevski F., Poesjkin, in F.M. Dostojevski; *Sobranie sotsjinenij*, Tom X, Moskou 1958, p. 447.
10. *Roedin*, op. cit., p. 90.
11. Geciteerd in ‘Orlovskij vestnik’, 1903, Nr. 224, in I.s. Toergenjew, op. cit., Tom VI, 1963, p. 552.
12. A. Stender-Petersen, *Geschichte der russischen Literatur* II Bände, München 1957, Band II, p. 257.
13. Dobroljoebow, N.A., ‘Kogda zje pridjet nastojasjtsjij den?’, (Wanneer komt de echte dag?), in N.A. Dobroljoebow, *Sobranie sotsjenenij*, Tom 3, Moskou 1952, p. 48.
14. Alkandrow A. ‘O wospitatel’ nom znatsjenii proizwedenij Toergenjewa i Gontsjarowa, (Over de opvoedkundige betekenis van het oeuvre van Toergenjew en Gontsjarow), in *Newskij sbornik*, Tom I, St. Petersburg 1867, pp. 715-716.
15. *Het adelsnest*, in op. cit., p. 243.
16. Ibid., p. 208.
17. Ibid., pp. 269-270, 281.
12. A. Stender-Petersen, *Geschichte der russischen Literatur* II Bände, München 1957, Band II, p. 257.
19. Brief aan ibid., 10 juni 1856, in ibid., Tom II, 1961, p. 366.
20. Brief aan L.N. Tolstoj, in ibid., Tom III, p. 54; Geciteerd in H. Granjard, *Ivan Toerguénev et les courants politiques et sociaux de son temps*, Paris 1954, p. 283.
21. Geciteerd in M. Klewenski, Obsjtsjestwennye - polititsjeskie wzgljady I.S. Toergenjewa (Maatschappelijk-politieke visie van T.), in *Sbornik Toergenjewa*, Moskou 1920, pp. 171, 174.
22. ‘Predislowiek romanam’ (Voorwoord op de romans), in I.S. Toergenjew, op. cit., Tom XII, 1966, p. 303.
23. ‘Porog’ (De drempel), in ibid., Tom XIII, 1967, p. 169.
24. Brodski N., Toergenjew, Moskou 1950, p. 58j.
25. Geciteerd in Granjard H., op. cit., p. 468.
26. V. Tsjertova was een leerlinge van het ‘Moskovskij Perovskij Instituut’ geciteerd in V. Stasow, Poekirjew, in Vestnik Evropy, 1882, nr. 12, p. 483.
27. Kropotkin P. ‘Zapiski revoljoetsionera’ (De aantekeningen van een revolutionair), Moskou-Leningrad, 1933, p. 265.
28. Brodski N., op. cit., p. 58.
18. Brief aan E.E. Lambert, 22 december 1857, in I.S. Toergenjew, op. cit., Tom III, 1961, p. 179.

Karel van het Reve
Vaders en zonen

In de zomer van 1860 zat Toergenjew op het eiland Wight, in het plaatsje Ventor, in een huis dat *Rock Cottage* heette. Hij was eigenlijk uitgenodigd om te logeren bij Alexander Herzen, die in Bournemouth aan de Engelse zuidkust een villa had gehuurd, maar Toergenjew, zoals hij aan een vriendin schreef, had geen zin in Herzens 'lawaai'. Hij wilde liever op zichzelf zijn. Aan een andere vriendin schreef hij op 18 augustus, dat hij 'een beetje aan het werk' was, en aan 'een lang verhaal' was begonnen. Dat verhaal was *Vaders en zonen*. In september lag het werk weer stil. Hij schreef toen uit Parijs aan zijn vriend Fet, dat hij geen literair werk onder handen had, en dat het tijd werd dat hij zich uit de literatuur terugtrok. Bij Toergenjew zijn zulke uitlatingen niet ongewoon. Hij vertelde vaak aan vrienden en kennissen dat hij niets schreef en ook niet van plan was ooit weer iets te schrijven. Hij was in september 1860 druk in de weer met het maken van afschriften van een 'project' om de bevolking van Rusland lezen en schrijven te leren en het sturen van die afschriften, met begeleidende brieven, aan kennissen en vrienden.

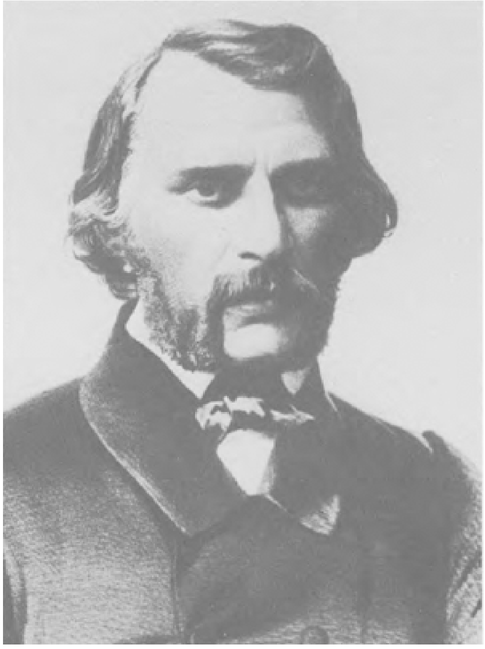
Maar eind september was hij weer aan het werk. Hij dacht tegen de lente klaar te zijn en dan het nieuwe boek zelf naar Rusland te brengen. Half oktober meldde hij dat het boek 'tot in bijzonderheden' gereed was. Bij Toergenjew wilde dat zeggen dat hij het hele boek 'bedacht' had en het alleen nog maar op hoefde te schrijven. Het werk werd enige weken onderbroken omdat in de woning die hij gehuurd had - Rue de Rivoli 210 - zijn werkkamer vreselijk stonk, een ongemak dat na enige tijd door de huisbaas verholpen werd. In november meldde hij dat het werk moeizaam vorderde. 'Ik ben eindelijk serieus aan mijn nieuwe verhaal bezig, dat *Aan de vooravond* in omvang zal overtreffen. Ik hoop dat het meer succes heeft. Maar dat is overigens "in de urn des lots" zoals een studiegenoot van me placht te zeggen.' Op 19 december schreef Toergenjew aan Katkow, voor wiens tijdschrift *Vaders en zonen* bestemd was, dat het verhaal voor een derde klaar was en dat het tien tot elf vel druks zou beslaan.

Af en toe kom je in zijn brieven van die winter stukjes *Vaders en zonen* tegen. 'Laatst was hier de mensenhater Oespenski (Nikolaj) op doorreis. Hij heeft bij me gegeten. En hij achtte het zijn plicht zich misprijzend over Poesjkin uit te laten en hij beweerde dat Poesjkin in al zijn gedichten steeds maar riep "ten strijde, ten strijde voor het heilige Rusland."' Die bewering over Poesjkin doet in het boek Bazarow.

In maart 1861 schreef Toergenjew aan Tolstoj dat de roman halverwege was blijven steken en dat hij hem in Rusland dacht af te maken. Die zomer, op zijn landgoed in Rusland, kwam het boek inderdaad klaar. Eén manuscript nam Toergenjew mee terug naar Parijs, waar het nog steeds is, in de *Bibliothèque nationale*. Het andere handschrift ging naar Katkow, met de duidelijke instructie dat Katkow het boek eerst aan Annenkow moest laten lezen. Annenkow kon dan suggesties voor veranderingen aan Toergenjew doen, en pas als Toergenjew in Parijs op die suggesties had gereageerd mocht Katkow gaan drukken.

Met die suggesties viel het nogal mee. Als je het 'Parijse handschrift', waar Annenkow geen invloed op heeft gehad, vergelijkt met de tekst zoals die in de Russische bode werd afgedrukt, dan is er niet veel verschil. Op één plaats heeft Toergenjew op aanraden van Annenkow een hele passage geschrapt. Dat is in het tiende hoofdstuk. Pawel Petrowitsj geeft daar de opvattingen van Bazarow weer als 'alles op de wereld is onzin: de wetenschap is onzin, de kunst is onzin, de maatschappelijke orde is onzin, zelfs de kritiek daarop is onzin, het volk deugt voor geen cent, Palmerston is een ezel, Cavour is een idioot.' Annenkow vond dat allemaal

te actueel. Het leek hem te veel een citaat uit het linkse tijdschrift De tijdgenoot. Maar de andere lezers van het handschrift waren niet tevreden: gravin Lambert, het echtpaar Tjoettsjew-de Doodt, en anderen. Ook redacteur Katkow van de Russische bode was niet zo geestdriftig. Hij zat een beetje met het boek in zijn maag. Hij schijnt gevonden te hebben dat Bazarow te 'aardig' was beschreven. De opvattingen van deze linkse rebel waren verwerpelijk, en daarom had Katkow liever gehad dat zijn persoon onsympathieker geweest was. De brieven die hij hierover aan Toergenjew schreef zijn verloren gegaan. De brieven van Toergenjew aan Katkow zijn bewaard gebleven. Hij verzekert Katkow daarin dat het boek niet als een verheerlijking van Bazarow bedoeld is, dat hij bezig is veranderingen aan te brengen en dat Katkow vooral met drukken moet wachten tot hij die veranderingen ontvangen heeft, dat hij het bijna met alle aanmerkingen van Katkow eens is, en of Katkow hem duizend roebel voorschot wil sturen, en of hij vooral de hele roman in één nummer wil afdrukken.



I.S. Toergenjew (1856)

Katkow deed wat Toergenjew wilde en in maart 1862 stond het hele boek in de Russische bode. In Rusland stak nu een ware storm op. Iedereen was boos op Toergenjew. Men verweet hem twee dingen: hij had Bazarow te gunstig voorgesteld en de gebroeders Kirsanow te ongunstig. Dat was het verwijt van 'rechts'. 'Links' verweet hem het omgekeerde: hij had Bazarow belasterd en de Kirsanows opgehemeld. Prosper Mérimée schreef in zijn inleiding bij de Franse uitgave van 1863: beide generaties meenden dat het portret van de ander goed leek, maar hun eigen portret vonden ze een karikatuur.

Toergenjew verdedigde zich zo goed hij kon, dat wil zeggen hij probeerde iedereen een beetje gelijk te geven. Hij was niet iemand die zijn medemensen zei waar het op stond. Hij wist trouwens meestal niet waar het op stond. Nu legde hij aan de mensen van 'links' uit dat hij juist grote sympathie voor Bazarow had en het in bijna alles met hem eens was. En dat hij de landadel had willen aanvallen juist door een beeld te geven

van zijn beste vertegenwoordigers. De boekuitgave van 1862 voorzag hij van een opdracht aan de nagedachtenis van zijn vriend Belinski, de afgod der linkse intelligentsia. In latere uitgaven had hij de goede smaak die opdracht weer te schrappen. Aan 'rechts' legde hij uit dat het helemaal zijn bedoeling niet was geweest revolutie te prediken of de ideeën te verkondigen van de linkse Tijdgenoot.

Met de aanvallen van 'rechts' viel het overigens wel mee. Het waren meer aanvallen op Bazarow dan op Toergenjew. En verheugend voor Toergenjew was verder, dat enkele literatoren het boek positief beoordeelden. Dostojewski bijvoorbeeld was geestdriftig, de dichter Majkow ook. Van de critici kozen Pisarew ('links') en Strachow ('rechts') partij voor Toergenjew. Alexander Herzen was niet helemaal afwijzend. De dichter Tjoettsjew (niet te verwarren met de man van het echtpaar Tjoettsjew-de Doodt) vond het een prachtig boek. De roman verscheen na 1862 nog vijf keer onder redactie van de auteur: in 1865, 1869, 1874, 1880 en 1883.

Er bestaat over dit boek een aantal hardnekkige misverstanden. Bijvoorbeeld het misverstand dat Toergenjew een, of 'het', generatieconflict heeft beschreven. Men denkt vaak dat de mensheid uit 'generaties' bestaat, die er verschillende opvattingen op na houden. Dat is maar zeer gedeeltelijk waar. Ten eerste zijn er per eeuw eigenlijk evenveel generaties als er jaren of dagen of zelfs uren in die eeuw zijn. Natuurlijk, de gedachten die in de mode zijn, veranderen - hoewel er geen eeuw is waarin de gedachten zo langzaam veranderen als in de twintigste. Men denke aan Marx en Freud, die in 1920 even hoog genoteerd staan als in 1990. Zoiets is in de negentiende eeuw ondenkbaar. Tussen de theorieën die men in 1820 aanhing en de theorieën die men in 1890 aanhing gaapt een afgrond. Maar het is niet zo dat twintigjarigen opvattingen hebben die bij hun 'generatie' horen in die zin, dat je die opvattingen nog bij hen terugvindt als ze zestig zijn. Als dat waar was zou iedere volgende generatie radicaler en losbandiger zijn dan de vorige. In werkelijkheid is het eerder zo dat mensen van veertig, vijftig jaar klagen over het gebrek aan degelijkheid en idealisme van de twintigjarigen, terwijl de twintigjarigen geneigd zijn de veertigjarigen voor conservatieve oude zakken te houden. De leuze 'wie de jeugd heeft, heeft de toekomst' berust op een misverstand: wie de jeugd heeft, heeft de jeugd - een betrekkelijk kleine bevolkingsgroep die snel van het toneel verdwijnt.

Je kunt een conflict tussen een veertigjarige en een twintigjarige wel een 'generatieconflict' noemen, maar je moet dan wel inzien dat ongeveer datzelfde conflict zich zal voordoen wanneer die twintigjarige zelf veertig is en moeilijkheden krijgt met de twintigjarigen van dan.

Een ander misverstand is dat Toergenjew in Bazarow een bepaald 'type' geschetst, uitgebeeld, vastgelegd, geschilderd, beschreven heeft. Dat misverstand hangt samen met een zeer hardnekkige opvatting van de Russische negentiende eeuw, de opvatting dat een roman tot taak heeft bepaalde belangrijke in de maatschappij optredende 'typen' te beschrijven. Het grootste ongeluk dat een schrijver kon treffen was dat de held van zijn roman zomaar iemand was en geen vertegenwoordiger van een belangrijke groep mensen. De grootste lof die men een schrijver kon toezwaaien was, dat hij er in geslaagd was het 'type' van de moderne intellectueel goed te treffen. Die opvatting bestond denk ik in West-Europa ook wel - Rusland heeft heel weinig eigen theorieën voortgebracht, ik zou er tenminste geen enkele kunnen noemen - maar die opvatting werd daar niet door iedereen met zoveel trouwhartigheid aangehangen. Ik geloof bijvoorbeeld niet dat bij het verschijnen van de *Max Havelaar* veel critici of veel lezers zich hebben afgevraagd of de auteur er wel in geslaagd was het 'type' van de moderne Indische ambtenaar juist weer te geven. Je krijgt de indruk dat de meeste lezers wel begrepen dat er maar één

Indische ambtenaar was die op Max Havelaar leek, en dat was Eduard Douwes Dekker, laatstelijk assistent-resident te Rangkas-Betong. Maar in Rusland gelooft de gemiddelde lezer en de gemiddelde literatuurhistoricus tot op deze dag dat Poesjkins Onegin en Tatjana, Lermontows Petsjorin, Toergenjews Roedin 'typen' zijn, vertegenwoordigers van bepaalde volksgroepen, mensen met een combinatie van eigenschappen die men in die groep vaak aan kon treffen.

Dat wil zeggen bij het verschijnen van die boeken vond kritiek en publiek vaak dat die romanfiguren dat 'type' *niet* juist weergaven. Maar hoe beroemder zo'n boek werd, hoe meer was men geneigd achteraf te zeggen dat de grote schrijver, zoals een groot schrijver betaamt, er in geslaagd was het 'type' juist weer te geven.

Niemand heeft ooit ook maar een poging gedaan om die bewering met enig argument te staven. Niemand is bijvoorbeeld ooit met enige echt bestaan hebbende persoon aan komen dragen die op Onegin leek, of op Tatjana. Wat Bazarow betreft is het interessant dat er in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw *niemand* van de echt bestaande Russen (voor zover we die kennen uit brieven, biografieën, dagboeken, memoires) ook maar in de verte op Bazarow lijkt: Bazarow is even uniek als Havelaar.

Hij verwoordt niet de denkbeelden van enige bestaande groep. Dat wil zeggen hij geeft enigszins de *negatieve* denkbeelden weer van de 'radicalen' van 1850-1860: weg met de tsaar, weg met de regering, weg met de kerk, weg met het liberalisme, weg met de religie. Maar dat was maar de helft van wat de 'linkse jongeren' van die tijd geloofden. Zij geloofden dat er niets mooiers was dan ijveren voor het heil des volks en daar je hele leven aan wijden. Ze geloofden dat 'het volk', inzonderheid het Russische volk, allerlei zeer fraaie eigenschappen had, die mee zouden werken tot het ontstaan van een maatschappij zonder onderdrukking, armoede, corruptie, onrecht, censuur. Maar in dat soort dingen geloofde Bazarow helemaal niet. Hij voelde er niets voor zich uit de naad te werken voor 'het volk'. Pawel Petrowitsj gelooft veel meer in het Russische volk dan Bazarow. En het woord 'nihilist' past eigenlijk helemaal niet op de radicale Russische jeugd van die tijd.

Toergenjew, tekening van Ludwig Pietsch.

In het algemeen laat zich trouwens geloof ik zeggen, dat 'zonen geloviger zijn dan 'vaders'. Het 'nihilisme' dat Bazarow verkondigt zou eigenlijk beter gepast hebben bij Pawel Petrowitsj: verachting voor de bestaande maatschappelijke orde, en verachting voor de theorieën die menen dat op de puinhopen van de oude orde een nieuwe, veel betere orde zou ontstaan en dat het de moeite waard was je daar voor in te zetten. In onze tijd heb je dat ook. De gemiddelde dertigjarige Nederlandse journalist of televisiemedewerker gelooft innig dat Reagan en Lubbers schurken zijn

die zo gauw mogelijk een derde wereldoorlog willen ontketenen, maar niet alvorens zij een eind hebben gemaakt aan alle sociale voorzieningen in respectievelijk de Verenigde Staten en Nederland. Velen hunner zijn ervan overtuigd dat het afbreken van de Stopera in Amsterdam en op het vrijgekomen terrein kweken van alternatieve kruiden zegenrijk zou zijn voor de stad, voor het land, ja voor de hele EEG. Nog niet lang geleden geloofden zij, dat het opheffen van de banken en het in die gebouwen vestigen van

wijkcentra onomkoombaar zou leiden tot een verhoging van de minimum-inkomens. Het is moeilijk om bij VVD-stemmers van een jaar of vijftig even vrome en ontroerende geloofspunten te vinden.

Er gebeuren in *Vaders en zonen* eigenlijk weinig ‘typische’ dingen. Arkadi geeft zijn vader, een goede veertiger, Büchners *Kraft und Stoff* te lezen. Die vader leest dat boek en vindt het niets - een oordeel dat waarschijnlijk door Toergenjew gedeeld werd. Maar dat boekje had in die jaren juist een overweldigend succes. Het was de negende druk die Arkadi zijn vader in handen stopte, en in heel Europa werd het door duizenden veertigers met grote geestdrift gelezen. In 1857 raadde de 46-jarige Botkin het de 29-jarige Tolstoj aan.

De discussie tussen Pawel Petrowitsj en Bazarow is geen samenvatting of indikking of weergave van een echt bestaande twist. Het zou ook erg vervelend zijn als dat zo was. In goede boeken is dat nooit zo. Neem de zich over tientallen pagina's uitstrekkende discussies tussen Settembrini en Nafta in de *Zauberberg* van Thomas Mann (bij *Oorlog en vrede* heb je lezers die alleen de ‘vrede’ lezen en de ‘oorlog’ overslaan, en je hebt ook lezers die andersom te werk gaan. Zo heb ik wel eens die gesprekken in de *Zauberberg* overgeslagen. Maar ik heb ook wel eens alleen die gesprekken gelezen, omdat ik die zo leuk vond). Ik geloof niet dat de twist tussen Nafta en Settembrini ergens buiten dat boek terug te vinden is. Omstreeks 1910 zou dat geweest moeten zijn. Ik heb er althans nooit een spoor van gezien. En dat is ook heel begrijpelijk. Een Nederlandse roman die in 1980 speelt en waarin een debat voorkomt tussen voorstanders en tegenstanders van kernenergie zou een erg vervelend boek worden. Wie zou het willen lezen? Hoe zou een schrijver van enig formaat er aardigheid in kunnen hebben in een boek een intellectuele twist te beschrijven, die buiten dat boek al gewoon bestaat? Dat zou een zinloze onderneming zijn: iets maken dat er al is.

Het is opmerkelijk hoe weinig conflict er eigenlijk tussen de vaders en de zonen in het boek is. Om te beginnen is het koek en ei tussen Arkadi en zijn vader. Zij kunnen het echt uitstekend met elkaar vinden, en na de dood van Bazarow kan men zich haast geen debat, laat staan een twist, tussen die twee voorstellen. Datzelfde geldt eigenlijk voor de verhouding tussen Bazarow en zijn ouders. Hij is erg op ze gesteld, en zij aanbidden hun enige zoon, die op weg is een heel knappe dokter en nog veel meer te worden. Bazarow heeft, heel belangrijk, een beetje last van hun aanbidding. Hij probeert zich aan hun voortdurende zorgzaamheid te onttrekken en behandelt de oudjes soms wat ruw. Maar van enig *conflict* is eigenlijk geen sprake.

Menige vader, lijkt het, mocht willen dat hij zo door zijn zoon bejegend wordt als Bazarow en Kirsanow Sr. door hun zoons, die vlijtig studeren en geen kwaad woord over of tegen hun vader zeggen. Het enige echte conflict in het boek is de botsing tussen Pawel Petrowitsj en Bazarow, maar daar is het leeftijdsverschil en het ‘ideologische’ geschil een bijkomende factor. Geduelleerd wordt er om de eer van een vrouw, bezoedeld door een kus van Bazarow en verdedigd door Pawel Petrowistj, wiens vastgelopen liefdesleven maar gedeeltelijk gecompenseerd wordt door keurige kleding, onberispelijke manieren en het dragen van een fez. Als je de figuren van het boek in ‘vaders’ en ‘kinderen’ moet verdelen, dan ben je als lezer geneigd Pawel Petrowitsj en Bazarow tot de ‘vaders’ te rekenen en de rest van de romanfiguren tot de ‘kinderen’. De veertigjarige, welgemanierde aristocraat en de twintigjarige plebejer weten beiden wat er in de wereld te koop is. De anderen hebben daar geen idee van.

Er is eigenlijk, lijkt mij, maar één ding ‘typisch’ in het boek, en dat is de verdraagzaamheid en welwillendheid van de liberale ‘vaders’ jegens de revolutionaire ‘zonen’. Arkadi neemt zijn vader een deel Poesjkin uit handen, en geeft hem *Stoff*

und Kraft. Wat doet Kirsanow Sr? In plaats van te zeggen: 'die malle boeken van jou, die lees ik niet en die wil ik niet lezen. Geef mij maar Poesjkin!' laat hij zich Poesjkin rustig afnemen en gaat hij Büchner lezen. Zo heeft vermoed ik honderd jaar later menige brave Nederlandse huisvader het rode boekje van Mao gelezen, omdat zijn zoon of dochter 'in Mao' was - terwijl die zoon of dochter er niet over peinsde om de lectuur van pa ook maar een blik waardig te keuren.

Jaap T. Harskamp

Toergenjews portretspel

1.
Toergenjew in Courtavenel (1845-1856)

Het kasteel Courtavenel, het landhuis van Louis en Pauline Viardot in Seine-et-Marne, is door Toergenjew 'de wieg van zijn roem' genoemd. Tussen 1845 en 1857 verbleef hij er talloze malen en hij beleefde aan deze bezoeken - naar eigen zeggen - de gelukkigste momenten van zijn leven. Gedurende de zomer en het najaar van 1856 was Toergenjew te gast op het kasteel en vooral dat verblijf zou hij zich altijd blijven herinneren. Na deze periode reisde de schrijver o.a. naar Londen en Italië en vervolgens keerde hij terug naar zijn landgoed in Rusland. De jaren tussen 1857 en 1863 werden in de loopbaan van Toergenjew die van de meest intense werkzaamheid en produktiviteit.

De nauwe band met Courtavenel heeft ongetwijfeld bijgedragen tot de westerse instelling van de schrijver. Het nostalgisch verlangen naar die tijd van onbewogen geluk in de wijde kring van de familie en vrienden van Louis en Pauline Viardot is een stimulerende factor geweest in de scheppingsdrang van Toergenjew. In de vorming van de schrijver heeft Courtavenel een niet geringe plaats ingenomen.

In november 1843 kwam de befaamde Spaanse zangeres Pauline Viardot-Garcia van Parijs naar Petersburg om de rol van Rosina te zingen in Rossini's *Il Barbiere di Seviglia*. Haar optreden in het grootse operagebouw dat plaats verschafte aan 3000 enthousiasten was een triomf. De 22-jarige zangeres maakte een diepe indruk op het kritische maar muziekminnende Petersburgse publiek (aan de cultus van de muziek in deze stad zou Mandeljstam later zulke fraaie prozastukken wijden).

Pauline Viardot was de jongere zuster van La Malibran, de zangeres die door de literatoren van de Romantiek als een godin werd vereerd. Maar La Malibran stierf jong en de ster van Pauline begon in Europa snel te rijzen. Het unieke van Pauline Viardot was volgens contemporaine critici dat haar stem uiterst geschoold was zonder de natuurlijke kwaliteit te verliezen die haar zigeunerbloed verried. Ze had volgens Saint-Saëns een enigszins ruwe stem, niet herinnerend aan fluweel of kristal, maar te vergelijken met de smaak van een bittere sinaasappel.

De muzikale scholing dankte Pauline aan haar vader. Hijzelf was een gerenommeerd tenor voor wie Rossini in *Il Barbiere* de rol van Almavina had gecreëerd (La Malibran had in dezelfde opera haar vroegste successen geoogst).

Louis Viardot was één en twintig jaar ouder dan zijn echtgenote. Hij trad op als haar impresario, had een bescheiden reputatie als vertaler van literair werk, schreef reisboeken en studies over Europese schilderkunst. Het huwelijk scheen tot stand gekomen nadat George Sand als koppelaarster was opgetreden. Misschien was de laatste jaloers dat één van haar vroegere minnaars, Alfred de Musset, de jonge zangeres het hof maakte. Maar anderzijds herkende de schrijfster in Pauline een uniek talent dat om bescherming vroeg tegen die gevaren van publiciteit waaronder zij zelf in haar loopbaan had geleden. George Sands roman *Consuelo* - misschien haar beste werk - werd door het leven en de loopbaan van Pauline Viardot geïnspireerd (en Pauline heeft bevestigd zichzelf in de kunstenares en hoofdfiguur van de roman te herkennen).

Onder de geestdriftige toehoorders in Petersburg zat op één van de goedkopere plaatsen een 25-jarige dichter, een jongeman gekweld door schulden, auteur van een verhalend gedicht 'Parasja', waarover de criticus Belinski lof had uitgesproken. De auteur was Toergenjew en hij was diep geroerd door de zang van de tengere

maar felle Spaanse vrouw met haar zwarte lokken en ogen, de brede mond met zware onderlip en haar lange nek.

Het feit dat de dichter haar een exemplaar van zijn ‘Parasja’ als persoonlijke gift had doen toekomen, had haar bekoord. Zij was de gunsten van literatoren gewoon. Musset was verliefd op haar geweest, Heine was een bewonderaar. Later zou zij zich herinneren dat Toergenjew haar was aangeduid als ‘een jonge, Russische landeigenaar, een goede jager, een aangename prater en een slechte dichter’.

Iedere avond keerde Toergenjew naar het operagebouw terug en hij miste geen uitvoering. Zijn zachtaardig en verlegen karakter hinderde hem niet om luidruchtig aan zijn geestdrift gehoor te geven. Deze reus van een man - ‘le doux géant, l'aimable barbare’ (De Goncourt) - uitte zijn bewondering met een kinderlijke spontaniteit. Vuur en vlam van zijn passie werden de grap en roddel binnen en rondom het operagebouw. Toergenjew won een introductie bij zijn aanbeden zangeres, maar zij was omringd door belangrijker volgelingen. De schrijver zocht en vond echter (in november 1843) de vriendschap van Louis Viardot - beide mannen deelden een passie voor de jacht, een liberale instelling en de liefde voor de literatuur (Louis had een - naar het schijnt - weinig geslaagde vertaling van *Don Quichotte* gemaakt). Enkele jaren voordat Toergenjew zijn meesterlijke *Jagersverhalen* publiceerde, waren van Louis Viardot de *Souvenirs de chasse* verschenen.

De volgende seizoenen keerden Pauline en Louis naar Petersburg en Moskou terug. Aan het einde van het seizoen van 1845 ontving Toergenjew de uitnodiging om de Viardots in Courtavenel te bezoeken. De schrijver aanvaardde de invitatie en het schijnt dat in deze tijd de intieme vriendschap tussen Toergenjew en Pauline Viardot een aanvang heeft genomen (sommige commentatoren spreken graag over een *ménage à trois*). Welke precies de verhouding is geweest, blijft onzeker en is voer voor biografen. Louis in ieder geval schonk Pauline vier kinderen.

In 1847 was Toergenjew terug in Frankrijk en de Viardots stelden hun huis voor hem open. Zij zelf waren lange perioden afwezig omdat Pauline alom in Europa optrad en dat stelde Toergenjew in de gelegenheid zijn werk serieus aan te vatten. Hij had niet langer dichterlijke ambities, in plaats daarvan wijdde hij zijn krachten aan de creatie van een collectie *Jagersverhalen*.

Toergenjew verdeelde zijn tijd tussen Courtavenel en Parijs, waar hij in 1848 getuige was van het oproer in de straten en de wrede onderdrukking daarvan. Hij onderhield in die tijd nauwe betrekkingen met de familie van Alexander Herzen, de rebelse Russische denker die in dat ‘vervloekte’ jaar (als door hem beschreven in *Vom andem Ufer*) zijn illusies van sociale bevrijding en vernieuwing vernietigd zag. Toergenjews contacten met revolutionaire denkers als Herzen en Bakoenin maakten hem in Rusland tot een verdacht persoon. Zijn vrienden waarschuwden hem voorlopig niet naar het moederland terug te keren: de panische angst voor revolutie was naar Rusland overgeslagen.

Maar omstandigheden dwongen hem in juni 1852 de boot van Le Havre naar Petersburg te nemen: zijn moeder was stervende. Van de Viardots kon hij geen afscheid nemen, zij waren in Londen. De dood van zijn moeder maakte Toergenjew op slag een rijk man: met zijn broer erfde hij het enorme landgoed Spasskoje.

Toergenjew was 32 jaar oud, hij was rijk en onafhankelijk, de *Jagersverhalen* hadden hem in Rusland een grote reputatie gegeven en zijn stukken *Een maand op het land* (1850) en *Een dame uit de provincie* (1851) werden opgevoerd.

Toergenjew was onaangenaam geschokt toen hij in Moskou werd geconfronteerd met het achtjarige meisje Pelagea, zijn dochtertje bij een lijfeigene dat onmiddellijk na de geboorte was ‘weggezonden’. De wroeging over het feit dat hij de moeder - van wie hij zich niets kon herinneren - had misbruikt en het meisje tot slachtoffer gemaakt, deed hem besluiten het geval aan Pauline Viardot op te biechten. Hij wist haar over te halen het meisje naar Frankrijk te laten gaan en haar op Courtavenel

als ‘dochter’ te ontvangen. Uit vreugde en dankbaarheid herdoopte Toergenjew haar tot Paulinette. Pas vier jaar

later zou Toergenjew in staat blijken zijn dochter in Courtavenel te bezoeken. Zij had zich slecht aangepast en de Viardots vele zorgen gebracht. Het moeilijke kind zou Toergenjew veel pijn blijven verschaffen.

Een diepere schok trof Toergenjew bij de dood van Gogol in 1852. Ondanks de tragische pogingen van Gogol om na de felle aanvallen op het systeem en de bureaucratie de censor milder te stemmen, bleef hij een gewantrouwd auteur. Er werd een verbod uitgesproken aandacht te wijden aan de dood van de meester van Russische vertelkunst. Toergenjew was furieus. Openlijk sprak hij zijn bewondering uit voor het werk van Gogol, een moedige daad gezien de uiterst repressieve omstandigheden in het Rusland van die jaren. Toergenjew werd gearresteerd en tot een maand gevangenisstraf veroordeeld. Tot 1856 was hij bovendien gedwongen als balling op het eigen landgoed te verblijven.

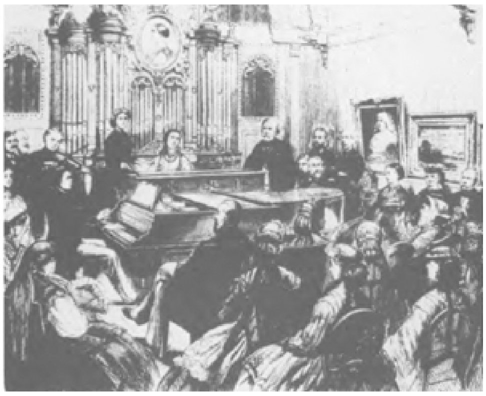
De arrestatie verhoogde Toergenjews reputatie als schrijver en hij werd geëerd als de grootste eigentijdse auteur in Rusland (Tolstoj had zich nog niet gemanifesteerd en Dostojevski had nog louter kort werk gepubliceerd). Maar het verlies van zijn bewegingsvrijheid en het gedwongen verblijf in de provincie deden Toergenjew feller dan ooit tevoren naar Frankrijk verlangen. Tot zijn wanhoop bereikte hem weinig nieuws van Pauline Viardot en hij vreesde dat de intimiteit van hun vriendschap voorgoed voorbij zou zijn.

In de zomer van 1856 was Toergenjew in staat Rusland te verlaten. Courtavenel bleek allerminst - zoals hij in morbide buien gemeend had - voor hem gesloten. Integendeel, de schrijver werd gastvrij in de familie opgenomen en hij genoot die zomer en herfst de openheid van een huis waar een reeks befaamde vrienden de Viardots kwamen bezoeken.

Het kasteel was een centrum waar vele vooraanstaande artiesten en denkers elkaar ontmoetten. Courtavenel - zo klaagde Dickens - ademt een sfeer van vluchtigheid: men voelt er zich als op een station waar de reizigers wachten om van trein te wisselen. De lijst van bezoekers is imposant, men treft er namen als Delacroix, Musset, George Sand, Berlioz, Liszt, César Franck, Rossini, Saint-Saëns, Corot, Ary Scheffer, Ernest Renan, Bakoenin, Alexander Herzen, Louis Blanc, Dickens, Gustave Doré, e.a.

Toergenjew kon er in het vroege najaar van 1856 van gedachten wisselen met zijn collega en landgenoot Afanasi A. Fet en met hem een ruzie maken dat het huis er van donderde. De felle Fet beschuldigde Toergenjew van een westerse instelling die hij - slavofiel - als verwerpelijk en verradelijk verwierp en die naar zijn idee het kunstenaarschap van Toergenjew zou schaden.

Courtavenel bruisde van artistiek en muzikaal leven en aan de vele activiteiten die er plaatsvonden, voegde Toergenjew een geheel eigen vondst toe: die van het portretspel. De schrijver schetste met bekwame hand het gelaat van een man of vrouw (maar meestal een man) en de deelnemers werd gevraagd uit de gelaatstrekken van de persoon zijn/haar karakter af te lezen.



Tekening van een soirée in de villa van de Viardots te Baden Baden (Ludwig Pietsch).

Er waren talloze deelnemers aan het spel: een anonieme Engelse speler of speelster, enkele Franse spelers van wie de identiteit niet te achterhalen is, Pauline speelde met overgave, Toergenjew zelf gaf zijn interpretaties en Paulinette Toergenjew schreef haar karakterontledingen op in een grammaticaal gebrekkig Frans. Dan waren er twee deelnemers die Toergenjew tijdens zijn verblijf op het kasteel had leren kennen.

De eerste was een 21-jarige Belgische dame, Désirée Artôt, een leerlinge met talent van Pauline, die door haar ouders naar Courtavenel was gezonden met de merkwaardige intentie dat hun dochter haar voorliefde voor het theater zou verliezen. Het effect was vanzelfsprekend tegengesteld: het creatieve en aanmoedigende gezelschap versterkte haar wens een loopbaan in de kunst te zoeken en zij zou door Meyerbeer voor de Opéra worden geëngageerd.

De tweede was een buurman van de Viardots, dokter Alexandre Frisson. De laatste was in zijn politieke oriëntatie radicaal en zijn opvattingen reikten verder dan het ‘burgerlijk’ progressieve denken van Louis Viardot of Toergenjew.

Frisson werd aangetrokken door de artistieke en intellectuele atmosfeer op het kasteel, maar hij wantrouwde de republikeinse instelling van hen met wie hij in aanraking kwam (lees zijn roman *Le proscrit*). Zou het op een revolutie uitdraaien, zo meende hij, dan zouden deze voorstrevende burgers onmiddellijk de zijde van hun bevoorrechte klasse kiezen en zich om de situatie van de arbeiders niet bekommeren. Toen de Viardots zeven jaar later de politieke situatie in Frankrijk niet langer konden verdragen en naar het cosmopolitische Baden-Baden trokken om vrijer te kunnen ademen, werd Courtavenel afgebroken en de operatie stond onder toezicht van niemand minder dan deze dokter Frisson.

2.
De rage voor het portret

De poging om uit het gelaat van een figuur die door Toergenjew werd geschetst zijn of haar karakter af te lezen, was een spel dat door de deelnemers op Courtavenel met geestdrift werd gespeeld. Dat Toergenjew juist dit spel bedacht, toont de scherpe aandacht van de schrijver voor het individu. Maar de intense belangstelling voor het portret heeft tijdens de negentiende eeuw een veel wijdere achtergrond gehad.

De eeuw kende een voorkeur voor het portret. In de kunstkritiek was Vissarion Belinski een Russische meester van het literaire portret (later zou ook Gorki een serie van literaire portretten publiceren), Sainte-Beuve schilderde zijn portretten met zowel in literair als historisch opzicht - een subtiele toets en Walter Pater hanteerde het penseel in zijn *Imaginary Portraits*. In letterlijke zin had de fotografie de democratisering van het portret teweeg gebracht. De introductie van de uitvoering van Daguerre (1839) wekte een overweldigende geestdrift onder het publiek en bij

de kunstenaars de angst dat de schilderkunst haar belang zou verliezen. Bij het zien van één van de eerste Daguerrotypen had Delaroche uitgeroepen: ‘aujourd'hui la peinture est mode’. De relatie van fotografie en schilderkunst is in de esthetica van de negentiende eeuw een onderwerp van dominerend belang geweest.

Dit bleef uitsluitend een probleem voor de schilder, want de rage voor de portretfotografie was algemeen. In het nummer van 8 december 1839 al van ‘La Caricature’ plaatste Théodore Maurisset een spotprent voorzien van de titel ‘La daguerréotypomanie’. En Honoré Daumier - de Balzac van de beeldende kunst - zou zo'n vijfendertig prenten wijden aan de rage voor de lens en het vogeltje. Naar een voorzichtige schatting werden er in 1849 in Parijs alleen ruim 100.000 portretten vervaardigd naar de methode van Daguerre (die aan het uitvinden een scherp zakelijk instinct verbond). Londen telde in 1861 meer dan tweehonderd portretstudio's, waarvan er liefst vijfendertig waren gevestigd in de exclusieve omgeving van Regent Street. Had de fotografie het portret binnen iedere huiskamer gebracht en de burger ‘vereeuwigd’, vanuit de wetenschap had men zich al veel langer gebogen over de uiterlijke vormen van de mens. De gelaatkunde, de wetenschap die uit de gelaatstrekken naar vastbepaalde merktekenen van het karakter speurt, was in volle ontwikkeling.

Fysionomie/fysiognomiek of gelaatkunde is het streven naar

kennis van de gehele persoonlijkheid, met name van het karakter, via de studie van - de bouw van - het gelaat. De mogelijkheid van een dergelijke samenhang was in de literatuur vooral reeds lang vermoed, maar het was J.C. Lavater die aan de hypothese een wetenschappelijke fundering poogde te geven. Lavater had vele volgelingen en de belangrijkste onder hen was F.J. Gall die een variatie op de theorie beproefde waaraan zijn leerlingen de term frenologie hebben verbonden. Gall hield staande dat aanleg en karakter worden bepaald door de uitwas van bepaalde hersendelen. Dat blijkt dan uit de vorm van de schedel die specifieke knobbels zou tonen. In de volksmond hebben we daar de uitdrukking 'hij heeft een wiskundeknobbel' aan overgehouden (van een literaire knobbel heb ik nooit gehoord).

Lavater publiceerde zijn *Physiognomische Fragment zur Beförderung der Menschenkenntniss und der Menschenliebe* tussen 1775 en 1778. Ondanks zijn uitgesproken intentie om door zijn werk het onderling menselijk begrip te bevorderen, vond Lavater onmiddellijk tegenstanders die - terecht - zijn werk als fatalistisch verwierpen.

Buffon was één van de meest geduchte critici van Lavater. In zijn *Histoire naturelle de l'homme* betoogde de eerste dat de theorie van Lavater geen enkele wetenschappelijke fundering bezat. 'La forme du nez, de la bouche et des autres traits ne fait pas plus à la forme de l'âme, au naturel de la personne, que la grandeur ou la grosseur des membres ne fait à la pensée.'

Maar zijn critici konden niet verhinderen, dat Lavater door zijn studie Europese faam verwierf. In 1781/4 verscheen in Amsterdam een Nederlandse vertaling van het werk, een Engelse bewerking werd in 1789 uitgebracht, en tussen 1781 en 1803 verschenen in Den Haag de delen van de Franse editie.

Een vroege uitdrukking van de theorie die door Lavater werd uitgewerkt, treft men bij Cicero in *De legibus* (1,9): 'Figuram corporis habilem et aptam ingenio dedit natura'. Voltaire vermeldt over zijn meest befaamde karakter Candide, dat zijn 'physionomie dénonçait son âme. Il avait le jugement assez droit avec l'esprit le plus simple; c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide'.

Er zijn ongetwijfeld talrijke 'voorlopers' aan te wijzen in deze context, maar mogelijk de belangrijkste historische schakel vormt de ontmoeting tussen Rousseau en Lavater. Rousseau had zijn denkbeelden over de fysionomische eenheid van voorkomen en karakter uitgewerkt in *Emile* (1762). In datzelfde jaar ook verschenen 'Les rêveries d'un promeneur solitaire'. Daarin had de auteur vastgesteld dat 'la physionomie annonce le caractère, et qu'on peut quelquefois juger de l'un par l'autre, sans aller chercher des explications mystérieuses qui supposent des connaissances que nous n'avons pas'.

Lavater bezocht Rousseau in mei 1765 in Môliers (het Zwitserse deel van de Jura) waar de laatste als balling leefde. In talrijke opzichten: religieus, politiek en cultureel, hadden beide mannen overeenkomstige denkbeelden. Het is zeer wel mogelijk dat Rousseau zijn verworven kennis van de fysionomie aan Lavater heeft overgedragen en de laatste aangespoord zijn studie te beginnen of te voltooien.

Had de theorie van de vermoede samenhang tussen karakter/ persoonlijkheid en gelaatsbouw literaire antecedenten, Lavaters wetenschappelijke fundering van het denkbeeld heeft op de literatuur, d.i. de romankunst, in de negentiende eeuw een diepe invloed gehad. Wetenschappelijk had Lavater geduchte tegenstanders, maar in de literatuur werd zijn leer vrijwel algemeen aanvaard.

Balzac was de absolute meester van de fysionomie in de roman. Binnen de kring van de Viardots was George Sand een overtuigd volgeling van Lavater met belangstelling voor zowel fysionomie als frenologie. Vooral in de *Lettres d'un*

voyageur (zevende brief, gericht aan Liszt) sprak zij haar geestdrift uit voor het systeem van Lavater.

Lavater had niet uitsluitend de bouw en uitdrukking van het gelaat bestudeerd, maar handen en voeten, geste en gang, zelfs wijze van kleden, waren voor hem van belang. Hij had een scherp oog voor detail en in de literatuur vindt men deze precieze benadering weerspiegeld. Bij George Eliot bijvoorbeeld leest men in *Adam Bede* (1858, hoofdstuk XV) - in reactie tot een al te vergaande verfijning van de theorie - dat men 'begins to suspect at length that there is no direct correlation between eyelashes and morals'.

Het werk van Lavater had een mystieke connotatie: door middel van het zichtbare hoopte hij het immateriële te duiden, door te dringen in de geheimen van de menselijke ziel. Dat laatste aspect moet Tolstoj hebben aangetrokken. In de *Kreutzersonate* bijvoorbeeld poneert de laatste dat als 'mensen verschillende levensidealen hebben en verschillende levensopvattingen, dan moet dat verschil beslist tot uitdrukking komen in hun uiterlijk, dus dan moet dat uiterlijk verschillend zijn'.

Het enthousiasme voor de denkbeelden van Lavater heeft de wijze waarop de romanschrijver zijn eigen werkzaamheden interpreteerde mede bepaald. De schrijver hanteerde het penseel, op het 'large canvas of poetic story' (George Eliot in *Felix Holt*, hoofdstuk XLII) schilderde hij/zij het uiterlijk van een romanfiguur ter aanwijzing en verklaring van zijn innerlijke ontwikkeling. De voortgang van de roman is er één van fysionomie (het individu als type, als representant van een sociale groep) naar psychologie, van buiten naar binnen: zocht men aanvankelijk in navolging van Lavater het innerlijke aan het uiterlijk te binden, nà Freud heeft men gepoogd uiterlijke wijzen van handelen en reageren te verklaren vanuit innerlijke drijfkrachten.

Van Dale omschrijft het woord fysionomie als het 'gelaat of voorkomen van iemand, beschouwd als spiegel van zijn aard en karakter'. De omschrijving is letterlijk en beperkt.

De term fysionomie heeft - ook in het Nederlands - een belangrijke figuurlijke betekenis gekregen en werd als zodanig in de negentiende eeuw aangewend door kunstcritici en historici (de oorsprong van dit gebruik ligt in Frankrijk). Uitgangspunt was dat ieder tijdperk een unieke fysionomie, een eigen gezicht, een individueel karakter zou bezitten. De samenstellende delen van het woord fysionomie zijn dan visualiteit, individualiteit en homogeniteit. Het werk van Walter Scott werd zo bewonderd (o.a. door Hugo en Balzac) om het feit dat de auteur de fysionomie van vervlogen tijden zichtbaar had weten te maken.

Toen Alexandre Lenoir rond 1800 verslag deed van zijn werkzaamheden aan de opbouw van het 'Musée des monumens français', benadrukte hij zijn poging om aan iedere zaal 'la physionomie exacte du siècle' te schenken. De jonge Jules Michelet bezocht het museum en de wijze waarop Lenoir het museum had opgebouwd, zou de historicus zijn leven lang met vreugde blijven herinneren. Het afzonderlijke gezicht van de eeuwen maakte op de jongeling een indruk die hem uiteindelijk tot de geschiedschrijving zou drijven.

Hetzelfde museum trok een andere belangrijke bezoeker: Wilhelm von Humboldt schreef in 1799 drie brieven aan Goethe over de indrukken die hij tijdens zijn rondgang door de zalen had opgedaan. Hij meende na die ervaring met zekerheid te kunnen vaststellen dat de zestiende eeuw een karakteristieke fysionomie verried. De gezichtsvormen in deze eeuw, schreef hij, blijken smaller, langer en spitser, met scherpere en deels fijnere trekken. De uitdrukking is minder grof en beperkt, toont meer geestkracht en opgewektheid, grotere vrijheid en ridderlijke moed.

Zoals de historicus van de negentiende eeuw ieder tijdperk een eigen gezicht toedacht, zo verried voor hem ook het individuele gezicht de karakteristieke kwaliteiten en de aspiraties van het tijdperk.

Het gaat hier dan om de typische representanten van de eeuw (en de redenering sluit een zekere circulariteit in), om Carlyle's helden, Jan Romeins *dramatis personae.* Typerend is de manier waarop Romein in de *Erflaters* het portret van Bilderdijk tekent. Hij ziet de dichter - een eenling in Nederland - als een exponent van de Europese Romantiek. Romein beschrijft daar een twintigjarige jongeling, ‘die wat bleek en kwijnend, met een slepende stap’ de wereld in trad. Deze typering impliceert zowel Romeins kwalificatie van de romantische beweging als de persoon van de jonge dichter (soortgelijke typeringen van de kunstenaar treft men in de literatuur van de negentiende eeuw steeds weer aan, in de Russische literatuur in de verhalen van Tsjechow of Tolstoj). Voorkomen van Bilderdijk en de negatieve interpretatie van de Romantiek sluiten bij Romein nauw aaneen.

Representant overigens kan tegenstrever betekenen. Zo schreef Théophile Gautier in zijn geschiedenis van de romantische beweging over Célestine Nanteuil: ‘La physionomie de

cette tête angélique n'exprimait aucune des préoccupations de l'époque'.
De dubbele aanwending van het woord fysionomie heeft ook in de roman uitdrukking gevonden. Neem bijvoorbeeld Toergenjews Lawretski of Marcellus Emants' Termeer: beide figuren zijn representanten van een verworden tijdperk en de degeneratie is in gezicht en voorkomen te herkennen. Het gezicht van het tijdperk is weerspiegeld in gelaat, voorkomen en karakter van deze (anti-)helden.
Hiermee is de sterke invloed van Lavater op de romankunst en - in mindere mate - het historische denken van de negentiende eeuw samengevat, dat zijn denken heeft bijgedragen tot type-vorming. Een Oblomov zou in de roman van de twintigste eeuw niet meer worden voortgebracht.

3.
Het portretspel

De tekeningen en teksten die hier zijn gebruikt, werden in de literaire nalatenschap van Toergenjew aangetroffen. Hoewel ook later - in Baden-Baden - het portretspel regelmatig werd gespeeld door een vaak grotere groep van deelnemers (Ludwig Pietsch heeft zijn herinneringen daaraan opgeschreven), heb ik mij in deze korte selectie beperkt tot de teksten die tot stand zijn gekomen tijdens de zomer/herfst van 1856 in Courtavenel.
Voor deze keuze heb ik gebruik gemaakt van twee bronnen:
1. Alfred Doren. *Turgenjew an Ludwig Pietsch*. Berlin 1932.
2. Marion Mainwaring. *The Portrait Game*. London 1973.

(5 oktober)
Een goed komisch acteur - jaloers op het succes van anderen - subtiel, geestig, maar niet gemakkelijk in de omgang. Hij verzamelt knopen - bewondert belangrijke personen. - Heeft geprobeerd vaudevilles te schrijven maar zonder succes - zijn literair gevoel echter helpt hem zijn rollen degelijk te spelen - hij is een man die zich aan de regels houdt.
Pauline Viardot
Een man van goede achtergrond en opvoeding; droog, koel - maar wraakgierig, geduldig, van een strikt fatsoen - hij is intelligent en beschikt over een klein fortuin; is politiek rechts - heeft een serieuze literaire smaak - maar geen fantasie; hij houdt van landbouwkundige onderwerpen,

machines, enz. Wil alleen trouwen als hij er materieel voordeel aan kan behalen en zal streng voor zijn kinderen zijn.
Toergerijew
Hij is jong en geestig maar buitengewoon koel, tamelijk rijk, eerbiedwaardig. Hij is echter verwaand - houdt niettemin van muziek en speelt zelf een instrument, hij zwerft graag over de boulevards en levert kritiek op de mensen die hij ziet.
Paulinette Toergenjew
Trots - verwaand, slim, handig, de rechterhand moet niet weten wat de linker uitvoert. Hij is erg nieuwsgierig, maar nooit oprecht. Drinkt uitsluitend water en gaat zichzelf nooit te buiten. - Ambitieus en hongerend naar macht - Probeert anderen naar zijn hand te zetten - en is gevoelig voor vleierij. Een bescheiden eter.
De Engelse speler
(begin oktober)
Een man van de regel, is een liefhebber van alle kunsten behalve de dans, goed-gehumeurd maar gemakkelijk kwaad te maken, onderhands, dandyachtig, intelligent, nogal een denker, schoon, kieskeurig en buitengewoon koel.
Paulinette Toergenjew

Een leraar Duits, is er ondanks zijn goede opleiding niet in geslaagd fortuin te maken of een positie te winnen, weet zichzelf niet waar te maken, meent zich een miskend geleerde; uit zijn lessen spreekt een bittere geest. Uiteindelijk is hij een droevige persoonlijkheid die ervan houdt met een boek in de hand door het woud te dolen; hij houdt weinig van mannen en niet van vrouwen; hij is niet humeurig maar lijkt dat wel; een weinig aangenaam man. Praat vooral over politiek en heeft geen gevoel voor humor; kan niet zonder het slokje absint dat hij af en toe inneemt.
Désirée Artôt
Croupier - een gemeen type - gokt zelf ook. - Bezit een zekere intelligentie: innerlijk voelt hij zich beschaamd en verbitterd daarvan geen gebruik gemaakt te hebben - Zoekt emoties - maar kent daarvan alleen de kwade zijde, hij zal zijn leven in een gevangenis eindigen.
Pauline Viardot
Allereerst en bovenal arrogant, een schoolmeester, streng, pedant, tamelijk ontwikkeld, krachtig, hij heeft een duistere passie te verbergen; verzadigd; precies, schrijft droog en correct, de toon is pedagogisch; is snel beledigd en niet tot verzoening in staat.

Toergenjew
Een man van goede afkomst maar *niet* van karakter. Hij houdt van gokken -en speelt vals bij het kaarten. Gebruikt een monocle maar is niet bijziend. Bezoekt graag een Lord of graaf. Behandelt zijn winkeliers op ruwe wijze en betaalt nooit een rekening.
De Engelse speler.

(12 oktober)
Verstandelijk een nul - vriendelijk genoeg, timide en vreesachtig, misschien een bode van een kers. Eerlijk; denkt altijd een kleinigheid op zijn geweten te hebben en verbeeldt zich het verwijt van de predikant. Hij is dol op zijn familie, onderdanig tegenover zijn vrouw en tamelijk hebzuchtig; kinderen drijven de spot met hem en zullen hem waarschijnlijk een bijnaam geven. Verliest snel zijn hoofd en zou in staat zijn in het water te springen om een regenbui te missen.
Désirée Artôt
Een goed en aantrekkelijk karakter; hij houdt van het mensdom, doet graag goed werk; is medelevend en genereus. - Hij heeft een middelmatig verstand maar toont een intens gevoel voor het schone dat hem omringt; hij is zachtaardig; kinderen aanbidden hem en vrouwen vinden hem een lieverd - maar hij

besteedt weinig aandacht aan hen. Hij is slordig, vol van de melk van menselijke goedheid - kan het lijden niet verdragen. Veel energie bezit hij niet - maar heeft die ook niet nodig.
Toergenjew
Verkoopt *L'Entr'acte* in kleine theaters. Hij brouwt, spreekt de *s* niet uit, stottert misschien een beetje, een gelijkmatig karakter-een absolute stommeling. Hij is gek van het theater - maakt tijdens opvoeringen deel uit van de claque. Zal misschien een komisch acteur in suburbia worden.

Pauline Viardot
Genereus, gemakkelijk te bedriegen. Hij heeft alles weggegeven en is melancholiek omdat hij niet meer bezit. Gek op dieren. Bezit geen doorzettingsvermogen - maar misleidt zichzelf altijd door de gedachte dat hij iets prachtigs heeft gevonden - die uitvinding blijkt steeds weer een luchtbel. Hij heeft een vrouw die hem onder de duim houdt en vijftien kinderen die hem afwisselend vertroetelen en plagen.
De Engelse speler
Goed maar saai, nogal dom; hij is arm, ongelukkig, slap, vreesachtig, van bot verstand; boekhouder in een kleine zaak; hij bedoelt alles goed maar brengt niets tot stand.
Een Franse speler

(oktober 1856)
Gevangenisbewaker. Is in sommige opzichten gulhartig - grof - over het geheel wreed - maar hij beschermt de levenslang veroordeelden. Hij is handig - maakt allerlei aardigheden die hij zelf ontwerpt - een krachtig zanger van afschuwelijke liederen waarvoor hij zelf de woorden bedenkt. Hij heeft een schorre stem, spreekt kortaf - stinkt als een duivel - doet zijn werk met grote toewijding - dat is zijn ware liefde.
Pauline Viardot
Slordig - smerig: een losbol - bezoekt gure tenten, bij voorkeur gin-paleizen, hij is een zakkenroller die al eens veroordeeld is - Heeft betere tijden gekend en niet zonder kansen op succes in zijn leven - maar hij kon de krachten van ijdelheid en ondeugd niet bedwingen -Hij heeft momenten van wroeging, niet voor wat hij heeft uitgespookt, maar uit spijt voor wat hij heeft verloren, - en wordt daar alleen maar kwaadaardiger door...
De Engelse speler

Een gemene luiwammes, afgunstig, nieuwsgierig, haatdragend, intelligent maar niet geestrijk, iemand die moeilijkheden zoekt, een wantrouwend en sterk berekenend karakter, hij heeft een hart van steen, is zonder gevoel; beperkt en egocentrisch in zijn denken; is tot spionage bereid indien hij er aan verdienen kon; opvliegend en bruusk; vals; een slecht mens.
Een Franse speler
Naar geboorte en positie een ondergeschikte, arbeidzaam en blinkt uit in de één of andere mechanische kunde; hard, strikt, scherp, niet buitengewoon eerlijk; zijn vrouw en kinderen zijn niet bijster op hem gesteld; rijk zal hij niet worden - wordt op oudere leeftijd een knorrig man. - Een afhankelijk karakter, zo mogelijk tot lage daden in staat - maar op een bittere en neerslachtige manier.
Toergenjew

(16 oktober)
Een man die als kunsthandelaar rijk geworden is - Hij is een verfijnd kenner van schilderijen - sterker, hij vereert de kunst. Het zicht van een fraai doek tovert een glimlach op zijn gelaat zelfs al is hij alleen. Hij is even dol op geld. Hij is *erg vuil*, zijn rimpels zijn goor - schunnig en sluw - een scherp waarnemer, een fijnproever die van goede wijn houdt - geen onplezierige kerel. Hij weet zijn kinderen bezig te houden, is geduldig. Geniet van het leven.
Pauline Viardot
Professor aan het Conservatorium en dirigent - een trouw bezoeker van de oude Caveau* - hij zocht er een inspiratie die hij niet altijd of gemakkelijk vindt - Alles aan de man verraadt opgewektheid en vrolijkheid. Hij vindt bij voorkeur voltooid werk dat hij als het zijne zou kunnen opeisen.

Dr. Frisson
Een halve imbeciel die zijn dwaasheid verbergt achter een masker van spot; sensueel, erg nieuwsgierig; hij is een mikpunt van spot. Een grotesk figuur, hij draagt een kort en oud pandjasje, beweegt zich waardig en lacht geluidloos. Hij vermaakt zich over anderen en heeft er geen idee van dat hij meer lachwekkend is dan wie ook. Hij loopt altijd achter de werk meisjes aan.
Toergenjew
Boosaardig - Zoekt altijd een opmerking die kwalijk zal treffen en schept er plezier in die te plaatsen. Hij heeft een passie voor vissen - zijn kracht is satirisch. Een lid van het parlement, glad in het debat. Hij is weinig pricipieel en laat zich voor een goede prijs omkopen. Uiterst sluw; nooit zal men hem een dutje zien doen.

De Engelse speler
Een ex-dansmeester, van erg beperkt verstand en is erg vriendelijk; spraakzaam, heeft overal belangstelling voor; draagt altijd een roos in zijn knoopsgat; heeft een huppelende gang, is grotesk; hij neemt een grap bijzonder serieus en lacht er twee uur later om. Is erg slordig, breekt alles waar hij aan komt. - Erg timide.
Een Franse speler
Een cabaret waar sinds de jaren 1730 schrijvers en *chansonniers* elkaar plachten te ontmoeten.

(18 oktober)
Zeer intelligent - heeft verfijnde manieren, is attaché bij een ambassade, beweegt zich uitsluitend in hogere kringen, hij is uiterst gesoigneerd, praat altijd op onderdrukte toon en loopt op zijn tenen. Een goed humeur bezit hij niet en hij kan intens haatdragend zijn; hij houdt zich precies aan de regels - is enigszins spotziek; in een levendige bui snuiven zijn neusgaten als die van een jong paard; hij is zeer galant tegenover vrouwen en geniet van hun gezelschap. In vriendenkring is hij aangenaam, geestig, gevat, hij zal een goed diplomaat worden.
Désirée Artôt
Een man van onberispelijk gedrag, niet uit vrije wil maar omdat het fatsoen dat vereist. Hij is hoffelijk en van verfijnde manieren, zeer beleefd, een goed danser - dartel - en nogal dom. Erg nieuwsgierig, erg spraakzaam - misschien de secretaris van een advocaat - hij is snel van begrip en vergeetachtig - Hij bezit geen energie. Weinig geweten.
Pauline Viardot
Intelligent, niet een goed mens, hij probeert te behagen, is zeer beleefd, kieskeurig, sluw, ijdel, gevoelloos; kent zichzelf groot talent toe omdat hij op de piano kan pingelen; hij moet wel stijve vingers hebben. Je komt hem overal tegen - hij dringt zich op als een zwerfhondje dat zich tussen je benen wringt. Hij is slim en tot spot geneigd; is waarschijnlijk erg elegant en heeft kleine voeten. Zijn conversatie is weinig amusant; hij zal een nogal giftige tong hebben. Is niet altijd oprecht; gewetenloos. Hij is erg slinks.
Een Franse speler
Een zeer onaangename jongeman, geslepen, sluw, afstandelijk, ijdel, onvriendelijk, intelligent, hij heeft zijn studie vlot afgelegd, is beleefd en poogt op een vleierige manier te behagen; uiterst elegant; goed gebouwd, lenig, zoon van rijke ouders zonder enige ambitie. Een weinig diepgaand karakter, hij produceert zonder moeite snedige opmerkingen; heeft kleine witte tanden, een bescheiden lach, hij weet dat hij aantrekkelijk is, houdt

van grootse festiviteiten - feesten en balls. Hij heeft kleine voeten, - is altijd perfect geschoeid.

Toergenjew

(21 oktober)

Een hoveling - een glad prater - van twijfelachtige afkomst, een oude fabel die in zijn familie rondgaat spreekt van een verbintenis met een vos. - Hij maakt nooit ruzie - maar kan een tegenstander tot furie drijven door de rust en schijnbare onschuld waarmee hij zijn aanvallen onderneemt. - Kleedt zich naar de laatste mode - houdt zichzelf angstvallig schoon. Onhoorbaar beweegt hij zich rond en verraadt zijn aanwezigheid alleen door een flauwe geur van parfum... als die van de sleutelbloem - ziet een ander zelden recht in de ogen. Wil

zich schijnbaar niet met de zaken van een ander bemoeien. Niettemin voelt een ieder zich in zijn macht (zonder te weten waarom) - en weet bovendien dat het onmogelijk is hem beet te nemen.
De Engelse speler

Een bankier uit Frankfurt, joods, glad van tong en attent tegenover vrouwen, hij is nogal immoreel en zo goed als geruïneerd (in lichamelijke zin natuurlijk); belachelijk elegant (in de Duitse stijl) - gouden kettingen, ringen, enz. Maar voor het overige is hij gierig en zelfzuchtig; je ziet zijn gezicht alom en vooral in de Opéra waar hij voor muziekliefhebber doorgaat; hij komt echter alleen voor de ballerina's. - Alles bij elkaar een ongenietbaar creatuur, plakkerig, riekend en aanmatigend. Hij geurt altijd naar muskus en heeft afschuwelijke knobbelvoeten.
Toergenjew
Deze heer heeft toegang tot de artiestenkamer van elk theater in Parijs. Een bemiddeld man; joods, enigszins gebocheld. Hij draagt een pruik en heeft valse tanden (die ruiken); put zich uit om vooral voor jonge man door te gaan. Hij is erg klein. Juist voordat het ballet begint arriveert hij in de Opéra - hangt rond bij de kleedkamers van de *prima ballerina's* - is vrijgezel - geparfumeerd - alwetend, dom; zelfzuchtig; hij is gierig maar niet tegenover vrouwen -loopt op een geaffecteerde manier. Hij brouwt. Gaat onberispelijk gekleed. - Hij draait met zijn ogen om zijn gezicht een uitdrukking van geheimzinnigheid te geven, tegenover mannen is hij cynisch - vals - een grootspreker en leugenaar - laf, beuzelachtig, bemoeizuchtig, een intrigant.
Pauline Viardot

(24 oktober)
Een lid van de Académie, man van de wereld, heeft een onderscheiding ontvangen, is intelligent, op de hoogte van zaken, aangenaam in gezelschap, niet al te goed van humeur, een droog en pedant spreker; gaat altijd goed gekleed en draagt gelakte laarsjes; is hard en gevoelloos; hij heeft enkele stukken voor de Odéon geschreven; is ondernemend, rusteloos; heeft nogal een hoge opinie van zichzelf. Is verre van bedeesd. Keuvelt graag en is geestig. Netjes, stijf, rechtschapen.
Een Franse speler
Een nare kleine man - een gluurder en roddelaar, gespecialiseerd in schandaaltjes. Heeft een azijnscherpe, neusachtige stem - spreekt snel - is erg parmantig - gaat door voor geestig omdat hij direct de zwakke zijden van mensen ziet die hij zonder wroeging op amusante wijze aan de kaak stelt - hij drukt zich met gemaakte verfijning uit. Heeft een goed geheugen -schrijft zonder moeite de woorden voor salonballaden - Vrijgezel. Van zijn gebrekkige opleiding heeft hij goed gebruik gemaakt. Is attent tegenover de vrouw - heeft nooit van iemand gehouden - Een egoïst.
Pauline Viardot
Een man die in modieuze kringen verkeert; misschien een Engelsman; een prater die altijd op nieuwtjes uit is; je ontmoet hem in iedere salon, pretendeert een waardige ernst en is tamelijk saai; hij wordt overal uitgenodigd ook al is hij volkomen oninteressant; hij is onmisbaar als een meubelstuk. - Originaliteit bezit hij niet - zelfs weinig gezond verstand; maar hij is evenwichtig en heeft tamelijk voorname manieren; een goed geheugen; hij luistert op waardige wijze waarbij hij aan zijn das trekt; hij past uitstekend in de oplettende kring die zich om een belangrijk man of een beroemdheid van de dag formeert. - Hij praat graag met vrouwen; jongeren kunnen hem niet uitstaan; zij die hun jeugd vervlogen weten waarderen zijn conversatie. - Gaat met grote zorg gekleed en ergert zich aan banaliteit; slechte smaak schokt hem minder; - hij heeft geen benul van kunst en baseert zijn oordeel op de algemeen geldende opinie.
Toergenjew

(oktober)
Een verpersoonlijking van de duivel - koppig - wraakgierig - afzichtelijk. Zwaar gebouwd, een afstotelijk beest. Hij was oorspronkelijk slager - is daarna tot beul benoemd - een taak die hij opgewekt uitvoert.
De Engelse speler
Een wreed, onschokbaar, ruw en gewelddadig karakter; - energiek, met een scherp oog voor zijn kans zelfs tijdens heftige woedeaanvallen - heeft een stentorstem - is misschien populair; bijzonder gevaarlijk in tijden van revolutie; maar een intelligent en moedig man zou hem snel de baas zijn - want veel meer dan vermetelheid bezit hij niet.
Toergenjew
Het uiterlijk van dit creatuur is zo afstotelijk dat hij geen kwaad kan doen - want de mensen vermijden hem - zij kunnen zijn verschijning niet verdragen - Daarom draagt hij mens en wereld een diepe haat toe - Door zijn ondeugden en monsterlijke voorliefden zoekt hij altijd naar slachtoffers - maar hij is onmachtig hen te bereiken. Hij is een drinker die niet dronken wordt. - Geen enkele buitensporigheid schaadt hem - ze zijn niet heftig genoeg voor hem. Hij is afschuwelijk. De goede eigenschappen in hem zijn smerigheid, vraatzucht en een onverzadigbare nieuwsgierigheid. De rest laat zich raden!
Pauline Viardot
Een bruut beest van het laagste allooi; smerig; een Hercules die je zonder enig medegevoel zou neerknuppelen. Wild, woest, met de meest liederlijke voorkeuren, zijn toorn grenst aan razernij. Barbaars, laag, laf. Werkt misschien in een slachthuis waar hij de beesten de slag toebrengt.
Een Franse speler

(oktober)

Leraar schoonschrijven. Hij heeft zich aan de literatuur gewaagd - zonder succes - is teleurgesteld over de bescheiden positie die hij bekleedt, maar heeft er zich al lange tijd mee verzoend. Hij is angstvallig nauwkeurig, arm - hij kan naaien - verstelt zijn eigen kleren. Mensen mogen hem graag - maar dat neemt niet weg dat zij de spot met hem drijven vanwege zijn verlegenheid en onbedrevenheid in conversatie. Hij houdt van kinderen - misschien zal hij hoofd van een dorpsschool worden. Heeft een leverkwaal.

Pauline Viardot

Godsdienstig, ziekelijk, kalm, neerslachtig, ietwat knorrig. Bekleedt een ondergeschikte positie; heeft geen geluk gekend - hij schijnt er niet voor geboren. Is onbemind. - Hij is een schaduw die als een schaduw door het leven gaat. Hij heeft niettemin zijn poëtische momenten - maar die leiden nergens toe.

Toergenjew

Maya de Vries
'Faust' en andere verhalen

In 1984 verscheen bij De Arbeiderspers een bundel met nog niet eerder in het Nederlands vertaalde verhalen van Toergenjew. Dit zijn zeven chronologisch gerangschikte verhalen: 'Petoesjkov' (1847), 'Dagboek van een overtollig mens' (1848-50), 'De herberg' (1852), 'Een briefwisseling' (1855), 'Faust' (1856), 'Verschijningen' (1864) en 'Het lied van de triomferende liefde' (1881).

De liefde is het essentiële element van de eerste vier verhalen. In het eerste wordt de hoofdpersoon, van wie gezegd wordt: 'Petoesjkovs hele leven was bijzonder eentonig verlopen; nu hij tegen de veertig liep was hij nog zo jong en onervaren als een kind. Vrienden maakte hij niet, maar degenen wier lot hij kon beïnvloeden behandelde hij heel zachtaardig...' (blz.7) zelf als het ware door het Lot opgemerkt en vervolgens hardhandig aangepakt. Het begint allemaal meteen kadetje en niet alleen hierdoor, maar ook door de persoonsbeschrijvingen wordt de lezer aan Gogolj herinnerd.

Bespeeld en aangemoedigd door zijn bediende Onisim, een heerszuchtig intrigantje, een andere 'heer van stand' Boeblitsyn en een inhalige bakkersvrouw die uit de hele droevige situatie zoveel mogelijk munt probeert te slaan, ontmoet Petoesjkov in het bakkersmeisje Vasilisa een liefde die te zwaar voor hem is. Vasilisa, mooi, vulgair en bedrieglijk, houdt hem aan het lijntje. Petoesjkov raakt door haar zijn status als heer kwijt, is een schim van wat hij eens was en gaat lijdzaam zijn noodlot tegemoet. De liefde kwetst hem en onthult hem, ook aan zichzelf. Mooi is het fragmentje wanneer hij in het besef van zijn volstrekte eenzaamheid fluistert: 'Ik heb niemand op de wereld, helemaal niemand' - (eigenlijk staat er: 'Sirota ja, sirota kazanskaja', maar hoe vertaal je dat anders?) - en een haveloos jongetje hier ogenblikkelijk gebruik van maakt om hem een halve kopeke af te bedelen. Petoesjkov wordt ziek van de liefde, doorziet zichzelf en Vasilisa en tracht zich van zijn liefde te genezen door niet meer naar haar toe te gaan. Als verontschuldiging tegenover de buitenwereld voert hij hoofdpijn aan. Hierop krijgt hij te horen: 'U had wat komkommer tegen uw hoofd moeten leggen. Dan was het zo over geweest.' En een andere keer in een dergelijke toestand: 'Wilt u zich niet uitkleden, meneer... Zou u niet in bed gaan liggen... wat frambozen eten...' Wanneer hij gebroken door de uitzichtloze situatie op een bank rust en ter geruststelling verklaart: 't Is niks. Ik heb 't een beetje benauwd' wordt er opnieuw zo'n 'oplossing' aangedragen; 'Dat zijn de paddestoelen, dat komt allemaal van die paddestoelen. O heer, wees ons zondaars genadig!' Het lijkt me tekenend dat er op ogenblikken dat de hoofdpersoon zich geestelijk hevig gekweld voelt en zich overgeeft aan wanhopige gedachten zulke banale, materiële en vaak culinaire 'oplossingen' of remedies worden aangedragen. Hierdoor wordt de persoon eens te meer gedrukt op de nietigheid van zijn gevoelens en misschien zelfs op de nietigheid van zijn eigen persoon.

Intussen lijdt het voorwerp van Petoesjkovs liefde, Vasilisa, geenszins onder de liefde. Zij gaat haar eigen, kokette gang en alles glijdt langs haar af. Petoesjkov probeert haar in contact te brengen met literatuur door haar voor te lezen (het meisje is analfabeet), maar zij maakt hier snel een eind aan door het voorgelezene te bestempelen als 'vervelend'.

Zoals gezegd doorziet Petoesjkov de hele toestand en toch schikt hij zich fatalistisch in zijn lot. Juist deze lijdzaamheid overtuigt de lezer van zijn grote liefde en maakt deze des te meer voelbaar en ontzagwekkend.

Het verhaal eindigt met een schets van de situatie een jaar of tien later; het is een oplossing die geen oplossing is. Of misschien toch wel?

In ‘Het dagboek van een overtollig mens’ komt men een van de ‘overtollige mensen’ (lisjnie ljoedi') tegen, een vertrouwd personage in de Russische literatuur. Alleen zijn er verschillende soorten van overtollig zijn. Dit kan blijken uiteen maatschappelijk onaangepast zijn of maatschappelijk falen, maar ook uit een tekort schieten in het emotionele vlak en vooral dat der liefde of uit een ineffectief idealisme.

In dit verhaal ziet de overtollige hoofdpersoon zijn dood naderbij komen. Intussen beschrijft hij ons datgene wat voor hem het belangrijkste is; niet de naderende dood, maar de liefde die gedurende korte tijd zijn leven heeft beheerst. Al was deze niet wederzijds, deze was en is nog steeds het hoogtepunt uit zijn leven. Misschien omdat hij daardoor uit zijn overtolligheid getild had kunnen worden? Want was deze liefde beantwoord, dan had deze man zich wel nuttig en zinvol in het leven gevoeld.

Af en toe enigszins landerig en trekkerig, vaak weer meeslepend doordat de medelijdende lezer zich betrokken voelt, doet Tsjoelkatoerin (‘Ik ben nu eenmaal met die naam behept’, zo staat er op blz. 63, maar er volgt geen behulpzame noot) het relaas van deze liefdesgeschiedenis. Tsjoelkatoerins menselijke waardigheid wordt langzaamaan vermorzeld, maar dit schijnt hem een soort van ongezonde voldoening te schenken waartegen zijn liefde voor zijn hond en tuin tenminste nog fris afsteekt.

Ook in ‘De herberg’ wordt een vriendelijk, zachtmoedig man het slachtoffer van een allesverterende liefde. Maar er is een verschil. Deze man is niet zo onschuldig als Petoesjkov. Deze is een man van vlees en bloed, die niet overal even lijdzaam op reageert.

Tekening van Pjotr Boklewski.

En er is nog een ander element; hij is lijfeigene en geen heer van stand. In alles is Akim uiteindelijk afhankelijk van zijn meesteres, die op haar beurt weer zwaar beïnvloed wordt door haar intrigerende en machtsbeluste kamermeid. Wanneer Akim zeer onrechtvaardig behandeld wordt, blijven de verwachte emoties tegenover zijn meesteres echter achterwege. Fatalistisch aanvaardt hij haar onrechtvaardige daden, zoals dat ook in Toergenjews ‘Moemoe’ en andere verhalen beschreven wordt. Grillen en gruwelen van hogerhand worden aanvaard als betrof het een natuurgebeuren, zoals een slag-

regen die het jonge zaaigoed vernielt. En evenals de liefde in het vorige verhaal de lezer juist door dat element van lijdzaamheid des te meer onder de indruk bracht, zo doet ook hier de lijdzaamheid de kritiek op de lijfeigenschap toenemen. Toch is er soms, bijvoorbeeld wanneer deze boerenlieden aan het drinken slaan - en dat gebeurt dan overmatig! - een paralelle excessieve reactie. Dan geven deze ‘tjomnie ljoedi’ -duistere lieden, zoals zij zichzelf noemen - zich hartstochtelijk over aan buitensporigheden die lijnrecht tegenover dit fatalisme staan; aan plundering, brandstichting, geselpartijen en moord.

Even komt een vertrouwd soort kritiek van Russen op Duitse emigranten om de hoek kijken wanneer overeen figurante van Duitse origine gezegd wordt: [zij] ‘liet zich nooit ook maar het kleinste voordeeltje ontglippen en wist overal winst uit te slaan; hieruit - en uit haar buitengewone talent om in plaats van een stuiver een kopeke uit te geven - sprak haar Duitse aard’ (blz. 115). Terwijl erin de beschrijving van de vrouw van de hoofdpersoon een eigenschap die typisch Russisch zou zijn naar voren treedt:‘Avdotja begon zich minder netjes te kleden; ze droeg een grote doek om haar schouders en de jurk eronder zat nooit echt goed: de luiheid kreeg haar te pakken, die zuchtende, trage, slaperige luiheid waartoe de Rus zo zeer geneigd is, vooral wanneer zijn bestaan verzekerd is... (blz. 120).

In ‘De briefwisseling’ ontmoet de lezer een ander facet van Toergenjew als schrijver; de inlevende en begrijpende wijze waarop hij de karakters en problemen van vrouwen beschrijft. Hoewel zijn eigen leven voor een groot deel bepaald is door zijn moeder en het hem niet veel moeite gekost zou hebben om zich op haar te wreken door in al zijn vrouwenportretten de onplezierige kanten aan haar karakter te belichten, heeft Toergenjew dit niet gedaan. Wel treft men in enkele verhalen een onheus tegen haar lijfeigenen optredende adellijke dame aan, maar Toergenjews meeste vrouwenbeschrijvingen zijn buitengewoon sympathiek en begrijpend geschreven. Kennelijk is de schrijver over een eventueel aanwezige rancune heengegroeid en is hij in staat met veel begrip en inzicht naar vrouwen te kijken. Vaak komen deze er qua intellect en wilskracht zelfs beter vanaf dan de mannen.

In ‘De briefwisseling’ bekent een intellectuele vrouw aan een eveneens intellectuele man haar grote probleem. Aan de ene kant wil zij niet als blauwkous door het leven gaan en evenmin als zodanig nagewezen worden - iets wat vooral in die tijd heel vaak voorkwam - anderzijds wil zij geen concessies doen en genoegen nemen met een oninteressante echtgenoot, ook al voelt zij de druk van de eenzaamheid en de naderende ouderdom. Maar hoe komt zij aan een boeiende en intelligente echtgenoot? Overigens lijkt dit probleem niet typisch Russisch en uitsluitend van die tijd.

Intussen is haar epistolaire vriend hevig verliefd geworden op een buitenlandse danseres, die hem in gebroken Frans ‘oun Rousso boun enfan’ noemt. (Men ontkomt niet aan een associatie met Toergenjews levenslange liefde voorde Spaans-Franse zangeres Pauline Viardot-Garcia.)

Maar dezelfde man komt uiteindelijk tot dit inzicht:

> In de liefde bestaat geen gelijkheid, geen zogenaamde vrije vereniging van zielen en andere abstracties die door Duitse professoren in hun vrije tijd zijn uitgedacht... Nee, in de liefde is de ene persoon de slaaf en de andere de heerser, en niet voor niets spreken dichters van de ketenen die door de liefde worden aangelegd. Ja, de liefde is een keten, en een heel zware. Ik ben tenminste tot die overtuiging gekomen, en wel langs de weg der ervaring, ik heb die overtuiging met mijn leven moeten bekopen omdat ik nu zelf als slaaf sterf.

> Dat is, als je erover nadenkt mijn noodlot geweest! In mijn vroegste jeugd wilde ik beslist de hemel bestormen... Later begon ik te dromen over het welzijn der mensheid, over het welzijn van mijn vaderland; later ging ook dat voorbij: ik dacht er alleen nog aan hoe ik een gezinsleven zou opbouwen... en struikelde over een mierenhoop en stortte ter aarde en in mijn graf... Wat zijn wij Russen er toch meesters in zo te eindigen (blz. 196).

En dat is dan weer het einde van een overtollig mens.

In dit verhaal zijn de ketenen nog de ketenen van de liefde welke de‘minste’ der geliefden op zich neemt, maar in het verhaal ‘Faust’ zijn het de ketenen van de plicht geworden. Daar zegt Toergenjew; ‘Zelfverloochening, voortdurende zelfverloochening, dat is de geheime zin, de oplossing: niet de vervulling van geliefde ideeën en fantasieën, hoe verheven ook, maar de vervulling van de plicht, dat is waar de mens zich om hoort te bekommeren. Als hij zichzelf niet de ketenen, de stalen boeien van de plicht oplegt, zal hij niet zonder vallen aan het einde van zijn levensbaan komen;...’ (blz. 242). Dit verhaal, dat uit negen brieven bestaat, heeft als ondertitel het motto van Goethe's Faust (deel I); ‘Entbehren sollst du, entbehren.’

Allereerst schrijft Pavel Aleksandrovitsj aan zijn oude vriend Semjon Nikolajevitsj over zijn terugkeer naar zijn datsja, het buitengoed. Hij is daar nu al negen jaar niet meer geweest en vol weemoedig vuur doet Pavel uit de doeken hoe het daar nu toegaat. Hij beschrijft de bedienden, die zij beiden nog van vroeger kennen en vertelt over de tuin. In dat laatste ontmoet de lezer Toergenjew zelf, want het is de tuin van zijn moeders datsja Spasskoje waarover hij zegt:

> de tuin is verbazend mooi geworden, de bescheiden seringe-, acacia- en kamperfoeliestruikjes (die wij samen geplant hebben, weet je nog wel?) zijn uitgegroeid tot prachtige dichte struiken; de berken, de ahornen, alles is hoog en vol geworden; de lindenlanen zijn bijzonder mooi. Ik houd van die lanen, ik houd van het grijsgroene tere licht en de fijne geur die onder het bladerdak hangt; ik houd van het zandkleurige netwerk van lichte kringen op de donkere aarde: zand heb ik niet zoals je weet. Mijn lievelingseikje is al een echte jonge eik geworden. Gistermiddag heb ik meer dan een uur in zijn schaduw op een bankje gezeten. Ik vond het fijn daar. Rondom bloeide het groen zo welig, op alles lag een krachtige en milde gouden glans, zelfs in de schaduw... (blz. 199)

Naast de vreugde, die overschaduwd wordt door weemoed omdat Pavel Aleksandrovitsj duidelijk beseft hoe oud hijzelf en zijn omgeving zijn geworden, wordt hij bevangen door een ‘rusteloze landerigheid’. En het is dan dat hij Vera weer zal ontmoeten. Als pas afgestudeerde jongeman was Pavel veertien jaar geleden van haar gecharmeerd geweest. Het toen zestienjarige meisje werd door haar moeder, een weduwe met een wonderlijk verleden, volgens zeer bepaalde ideeën grootgebracht. Zo was het meisje bijvoorbeeld wetenschappelijk heel goed onderlegd, maar had zij nog nooit een gedicht of proza gelezen, daar haar moeder dit als verdichtsels afwees; “U zegt,” zei ze [dit is Vera's moeder tegen Pavel sprekend] ten slotte, “dat het lezen van poëzie nuttig èn aangenaam is. Ik denk dat men vroeg in het leven óf voor het nuttige óf voor het aangename moet kiezen, en dat men dat eens en voor al moet beslissen... Ook ik wilde die beide dingen ooit verenigen... Dat is onmogelijk en het leidt tot verderf of tot onbenulligheid.”’ (blz. 207) Hoewel Vera's moeder Pavel toevertrouwde dat zij hem een goed mens vond, keurde zij een romance met haar dochter niet goed, omdat hij niet de juiste man voor haar zou zijn. Hierna hadden de vele nieuwe indrukken in een nieuwe omgeving hem het meisje snel doen vergeten. Nu ontmoet Pavel echter een oude studiegenoot en

deze blijkt met dezelfde Vera getrouwd te zijn. Wanneer Pavel haar en haar man komt opzoeken, hoort hij dat haar moeder inmiddels gestorven is. Niettemin is zij in de vorm van een levensgroot portret dat in de salon hangt wel zeer duidelijk aanwezig. Ook is er nog Vera's dochtertje dat sterk aan haar grootmoeder doet denken. Intussen heeft Vera in al die jaren nog steeds geen literatuur gelezen. Pavel heeft hier geen vrede mee en hij weet haar te overreden om kennis te maken met Goethe's *Faust*. In gezelschap van haar man en een vriend zal hij haar gedurende een paar avonden *Faust* voorlezen. Door de brieven is de lezer getuige van Pavels ontluikende liefdesgevoelens voor Vera nog voordat deze zich daar zelf bewust van wordt. Wanneer het zover is, verloopt het openbaren van de wederzijdse gevoelens gelijktijdig met Vera's kennismaking met Faust. Op het moment dat Pavel en Vera elkaar in de armen sluiten verschijnt echter de schim van haar moeder als een wrekend fantoom voor hun onwettige liefde en de geneugten van de verboden poëzie.

De laatste brief beschrijft de situatie een paar jaar later. Daarin wordt verwezen naar Goethe's ‘Entbehren sollst du, entbehren.’

Met de verschijning van Vera's moeder doet een nieuw ele-

ment zijn intrede; dat der bovennatuurlijke verschijningen. Ook in de laatste twee verhalen zal de lezer deze ontmoeten. Zoals in de eerste vier vertellingen de liefde de essentie van de verhalen vormde, zo vervult het bovennatuurlijke in de laatste drie verhalen de hoofdrol. De liefde onthulde de personen, zette hen in een fel licht en toonde ons hun zwakke plekken. (Terwijl de oprechtheid en de tragiek van hun gevoelens hen in hun zwakheid tegelijkertijd groots deed zijn.) Met het bovennatuurlijke gaat het naar mijn gevoel wat anders.

Toergenjew is een buitengewoon boeiend verteller. Over het algemeen zijn de personages heel duidelijk beschreven. Zeker wat hun uiterlijk betreft kan men zich moeiteloos de diverse figuren voorstellen. Wanneer de daarbij behorende karakters nog niet ingevuld zijn, blijkt weldra uit hun manier van optreden en uit het ondergaan van de verschillende gebeurtenissen hoe deze personen denken en voelen. De omgeving, het interieur, de tuin en de bossen waarin zij wandelen zijn met veel gevoel en smaak beschreven. Aan alles is te merken dat Toergenjew ook werkelijk hield van de natuur, van wandelen en van honden, en dat dit een wezenlijk deel van zijn leven uitmaakte, zelfs een behoefte was. (In de biografie over hem en in zijn eigen brieven vindt men vele getuigenissen hiervan. Zo had Toergenjew een onwettige dochter uit een vluchtig contact met een dienstmeisje. Op voorstel van Pauline Viardot is dit meisje, dat naar haar Paulinette werd genoemd, in het gezin Viardot grootgebracht. In een brief aan een vertrouwelinge, gravin Lambert, klaagt Toergenjew erover dat hij en zijn dochter weinig gemeen hebben; zij houdt niet van muziek, gedichten, natuur en honden en daar houdt hij nu juist wel van. Ook schrijft Toergenjew dat de natuur van Frankrijk (waar hij grotendeels gewoond heeft) hem niet beviel en dat dit een van de redenen was dat hij regelmatig naar zijn datsja Spasskoje en Rusland reisde.

Vooral op zijn hond Diana, die hij ook bij zijn ‘emigratie’ naar Frankrijk heeft meegenomen was de schrijver buitengewoon gesteld. In zijn brieven schrijft hij bezorgd dat zij zo oud wordt en wanneer Diana sterft (op 6 september 1858) huilt Toergenjew tot verwondering van enkele kennissen die zo'n dierenliefde maar eigenaardig vinden. Pauline geeft hem een van haar pups en Lew Tolstoj ridiculiseerde Toergenjews affectie voor deze hond. Ook Toergenjews gevoelens van liefde en trots op zijn getalenteerde jachthond Pegasus zijn bekend.

Wat de muziek betreft, de schrijver bespeelde weliswaar zelf geen instrument, maar muziek was voor hem uiterst belangrijk. En niet alleen om Pauline Viardot. Zijn voorkeur voor Mozart - vooral voor diens pianofantasie in C-mineur -, Rossini, Glucks opera's, Haydn, Weber, Mendelsohn en Beethoven heeft hij meermalen uitgesproken. Enthousiast vertelt hij over een verre nicht, Olga Toergenjewa, die zijn favoriete Beethoven zo mooi op de piano ten gehore brengt. En zo zijn er vele andere verhalen over prettige muziekavonden die hij heeft doorgebracht en het genoegen dat het hem verschaft wanneer er goed gemusiceerd wordt.)

Aan de manier waarop Toergenjew de taal hanteert is duidelijk te merken hoeveel hij van muziek houdt; zijn taal is melodieus en ritmisch. Dooreen goedgekozen balans tussen natuur- en karakterbeschrijvingen heeft zijn proza een poëtische en harmonieuze sfeer (overigens heeft hij ook gedichten geschreven). En dan is er nog een soort puurheid en echtheid die nooit ontbreekt.

Misschien juist door dit pure en echte zijn zijn beschrijvingen van bovennatuurlijke wezens en gebeurtenissen niet zo overtuigend. Vermoedelijk omdat men bij deze beschrijvingen een niet-directe taal verwacht, een taal die de lezer oproept tot gissingen en fantasieën. Weliswaar accepteert men de voorvallen, omdat het Toergenjew is die het zegt en deze eerlijk is, maar er is geen spanningsveld tussen

de regels door - alles is in de tekst zelf reeds verwoord. De lezer kan dus niet wegvluchten in een door de auteur èn de lezer zelf geschapen andere wereld.

En er is nog een tweede punt; Toergenjew heeft niet de aanleg, ervaringen en emoties van een 'poète maudit'. Zijn kunst komt louter voort uit zijn pure en zuivere hart. Het lijkt me dat hij zijn belevenissen - en dat zijn er vele - niet op een manier heeft verwerkt als bijvoorbeeld Rimbaud. Toergenjew is er betrekkelijk onschuldig, fris en puur, voor zover een mens dat kan zijn, uitgekomen. Zijn werk is dan ook niet dat van een geteisterd, hartstochtelijk of bizar kunstenaar, al is de inzet hoog en duidelijk aanwezig. Maar er is geen sprake van een dubbele bodem, een spanningsveld, een demonische sfeer, mystiek of een andere wereld. Ik vraag me dan ook af waarom hij toch dit bovennatuurlijke wil beschrijven. Omdat dit in die tijd in de belangstelling stond?

Dit is het enige bezwaar dat ik tegen Toergenjew zou weten aan te voeren. Voor zover men dit een bezwaar mag noemen, want wat deze schrijver met de hem beschikbare krachten weet op te roepen is schitterend.

Als voorbeeld van zijn puurheid en echtheid dienen de *Jagersverhalen*. In de bezonken harmonie van deze pure vertellingen is de ongerepte Russische natuur vervat samen met zijn boerenmensen. Zoals deze mensen de natuur zelf aanvaarden, die hun nu een rijkelijk overlaadt met haar gaven om hun dan weer met vernietigende slagen alles te ontnemen, zo aanvaarden zij ook hun meesters en meesteressen van wie zij de lijfeigenen zijn en van wie het karakter aan dat der natuur herinnert.

Over de vertaling

Wat een vertaling moet zijn valt moeilijk te zeggen, dat is immers zo persoonlijk. Een 'waslijst' van verkeerd vertaalde woorden voorschotelen mag dan een feitelijke benadering zijn, maar dit wijst m.i. eerder op de slordigheid van de vertaler dan dat het een wezenlijk inzicht in de vertaling zelf geeft. Een van de belangrijkste criteria lijkt mij hoe de vertaling leest; leest het als een vertaling, stroef en onnatuurlijk, of is de lezer zich niet bewust van het feit dat hij een vertaling leest op een eventuele 'couleur locale' na. En in hoeverre sluit de vertaling aan bij de originele tekst wanneer men let op grote lijnen als stijl, sfeer, woordritme en dergelijke.

Het is duidelijk dat deze vertaling heel gemakkelijk leest; het is een meeslepend stuk proza geworden, meestal vloeiend van woord- en zinsritme. Er is pittig en up-to-date vertaald. Ook de talrijke natuurbeschrijvingen zijn boeiend geschreven door de puntige, rake vertaling. Ten behoeve van de zifters heb ik af en toe de originele tekst naast de vertaling gelegd en mijns inziens is er opvallend netjes en woordgetrouw vertaald.

Wanneer er een opmerking gemaakt zou moeten worden, dan zou dat er een met betrekking tot de noten zijn. Hoewel ik terdege besef dat dit een teer punt is vraag ik me toch af hoe een Nederlandse lezer zonder Russische achtergrondkennis tegen een zinnetje als: 'Ach jij, Astrakanse tsarendochter Milikitrisa!' (blz. 49) aankijkt. En zo wordt in een vaag, bespiegelend stukje over geluk opeens heel droog in het Nederlands gezegd wanneer dit geluk verstoord wordt: 'Een streep door de rekening...' In het Russisch staat hier: 'Lozjka degtjoe popadjot-taki v botsjkoe mjodoe' (een lepeltje teer kan in een vat honing vallen [en alles bederven], wat toch een leuke boerenuitdrukking is en gemakkelijk te begrijpen. Dit zijn echter kleinigheden; verder niets dan lof.

Wat het tijdsverschil betreft, deze vertaling doet verrassend weinig gedateerd aan. Om iets meer inzicht in Nederlandse vertalingen te krijgen heb ik nog enkele andere van Toergenjews werk doorgelezen. Treffend was het verschil tussen de verschillende vertalingen/vertalers. Zo maakt de vertaling van de novelle 'Eerste

liefde' door - ook een duo - Carl en Rebecca Ebeling in een uitgave van Van Oorschot uit 1955 weer een heel andere indruk. Deze tekst doet weer wel iets gedateerd aan, hoewel dat natuurlijk heel goed kan komen doordat het gaat om Nederlands van dertig jaar terug. Maar deze prachtige, melodieuze, haast dromerige vertaling volgt het Russisch zo op de voet dat je de tekst bij wijze van spreken alweer terug in het Russisch kunt horen.

Toch blijft het wonderlijk hoe ànders - ondanks alle goede vertalingen - de Russische oorspronkelijke tekst overkomt. Toergenjew zelf heeft over zijn moedertaal gezegd (in juni 1882):

> In dagen van twijfel, in dagen van sombere overpeinzingen over het lot van mijn vaderland, ben jij alleen mijn steun en toeverlaat, o grote, machtige, waarheidslievende en vrije Russische taal! Was jij er niet, wat weerhield ons ervan te wanhopen bij de aanblik van alles wat er thuis gebeurt? Men kan niet anders dan geloven dat zo'n taal aan een groot volk is gegeven!
> *Faust en andere verhalen*, vertaald door Marja Wiebes en Yolanda Bloemen, de Arbeiderspers, 1984.

Pierre H. Dubois

Marcellus Emants en Toergenjew
Enkele notities bij een schrijversrelatie

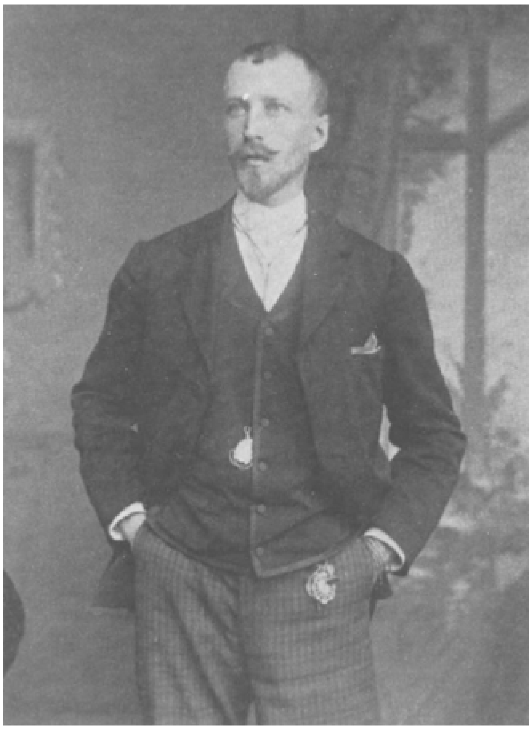
De betrekkingen tussen de Nederlandse schrijver Marcellus Emants en de Russische Iwan Sergejewitsj Toergenjew hebben al vaker het onderwerp gevormd van beschouwingen die voor beide auteurs gerechtvaardigde motieven hadden. Emants spreekt voor de eerste maal over Toergenjew in een brief aan zijn vriend en mederedacteur van De Banier, Frits Smit Kleine, van 8 juli 1879 uit Schmücke. Daarin zegt hij:'Herwaarts reizende las ik Turgeniew's *Dunst* nog eens over: Wat een heerlijk werk is dit toch. Ik ben van plan eens met hem te gaan correspondeeren en dan een stuk over zijne werken samentestellen. Houd dit plan maar stil, anders is Jan Vlugpen alias Ten Brink mij voor, want ik werk zeer langzaam'.[1.] Een tweede maal spreekt hij over hem in een brief aan dezelfde van 13 april 1882 vanuit Glion en zegt dan: 'Om op mijzelven terugtekomen beveel ik je aan vooral mijn artikel over Turgenjew te lezen. Deze auteur is mij boven allen (ook ver boven Zola van wien ik niet zooveel houd als ten Br. denkt) dierbaar omdat ik zelden zoo juist mijn eigen opvatting van kunst, karakter en leven bij iemand weervond als bij hem'.[2.]

Het artikel waarnaar Emants hier verwijst, is zijn studie *Iwan Turgenjew*, in 1880 verschenen in het tijdschrift Nederland.[3.] Uit dat artikel blijkt dat Emants de Russische schrijver al kende, nadat hij hem persoonlijk ontmoet had, vier jaar eerder, in 1876 in Parijs. Emants bezocht hem daar in de rue de Douai 50, waar Toergenjew toen woonde. Er blijkt vervolgens uit dat hij zijn plan om met hem te gaan corresponderen ook uitvoerde, want hij maakt in het stuk melding van hun briefwisseling en citeert daaruit, lammer genoeg is er van die correspondentie verder niets bewaard gebleven, althans teruggevonden. Arij Prins verzekert dat een van Emants' vrienden, de musicoloog en criticus Jan Jacob van Santen Kolff, die een verzamelaar was van autografen en die zelf een belangrijke briefwisseling met Emile Zola onderhield, een brief van Toergenjew - en ook een van Taine - aan Marcellus Emants in zijn bezit had.[4.] Ook deze zijn niet teruggevonden, al weten we dat na de dood van Van Santen Kolff in 1896 in Berlijn de brieven van Zola aan hem door bemiddeling van een antiquair zijn verhandeld en in Amerika uitgegeven.

Het artikel van Emants is om verschillende redenen van belang. Zelf zegt hij: 'Het ding is geen bezoek maar een analyse (en gedeeltelijk eene oratio pro domo)'.[5.] De waarde ervan is inderdaad tweeledig: met betrekking tot Toergenjew, en met betrekking tot Emants zelf.

Prof. F.C. Driessen - slechts enkele jaren na zijn benoeming tot gewoon hoogleraar in de Slavische letterkunde aan de universiteit van Amsterdam overleden - wijdde in februari 1961 zijn inaugurele rede aan het onderwerp *Turgenev gezien door Nederlandse tijdgenoten*.[6.] Daarin behandelde hij drie studies over de Russische schrijver van Nederlandse auteurs van betekenis, de enigen die er blijk van hebben gegeven dat zij niet alleen van het werk kennis namen (dat waren er meer, o.a. Potgieter en Huet), maar ook de waarde ervan beseften. Die drie waren H.P.G. Quack, Allard Pierson en Marcellus Emants. Quack schreef in De Gids, waarvan hij redacteur was, in februari 1868 zijn artikel 'Iwan Tourguenef', Pierson publiceerde in 1878 een inleiding bij een vertaling (uit het Fransen Duits) van Toergenjews roman *Nieuw land*, in dat jaar verschijnend onder de titel *Jong-Rusland* (misschien inspiratiebron voorde titel van Emants' in 1881 verschenen roman *Jong Holland*?); het essay van Emants ten slotte verscheen, als gezegd, in 1880 in het tijdschrift Nederland.

Voor Driessen geeft het artikel van Quack (hij voegt eraan toe: tot zijn verwondering) 'het meest aanvaardbare beeld van Turgenev', al noemt hij voordien de tekst 'mager' of liever 'bescheiden', - de beschouwing van een dilettant. De verklaring van die merkwaardige voorkeur moet blijkbaar worden gezocht in een soort van objectiviteit die de onpartijdige wetenschapsman aanspreekt. Quack, zegt hij, 'biedt niet meer dan een reeks beelden uit een wereld die hem in wezen onbekend is. Maar als lezer heeft hij de beste gaven van de liefhebber: bewondering en gevoel voor evenwicht'.[7.]



M. Emants.

Deze wat vrijblijvende waardering is daarom merkwaardig, omdat wie de stukken leest, m.i. moeilijk kan ontkomen aan de overtuiging dat zowel Pierson als Emants heel wat dieper op figuur en werk van de Russische schrijver zijn ingegaan. Maar het is waar dat zij beiden een persoonlijke betrokkenheid bij dat werk blijken te hebben die van een andere aard is dan alleen bewondering. Pierson treedt in zeker opzicht met Toergenjew in discussie en Emants schrijft over hem, zoals hij zelf in zijn brieven aan Smit Kleine erkent, vanuit een gevoel van herkenning. Dat is inderdaad niet onpartijdig, maar het is wel méér!

Zij waren overigens geen van drieën slavisten of zelfs kenners van het Russisch. Dat is wetenschappelijk allicht een nadeel. Maar de wetenschappelijke benadering van literatuur is niet de enige, misschien zelfs niet de beste. Het 'begrijpen' van literatuur is geen specifiek wetenschappelijke bezigheid, hoe belangrijk het wetenschappelijk onderzoek voor een juist begrip vanzelfsprekend ook is. Empathie is niet meetbaar of kwantificeerbaar en voor zover men van een literatuurwetenschap kan spreken, is het verstandig zich er rekenschap van te geven dat het er een is die zich bezighoudt met immateriële zaken. Naar een woord van Jules Lemaître over Flaubert, dat

Emants in zijn essay aanhaalt: 'Qu'on s'en félicite ou qu'on s'en afflige l'art est de plus en plus envahi par la vérité. *Il tend à devenir une science entre les autres, la science de ce qui ne peut se compter, se peser, ni se mesurer*'.[8.] (Onderstreping van Emants).

Geen van de drie beschouwingen heeft uiteraard de pretentie gehad een compleet beeld van Toergenjew te geven; de schrijver overleed in 1883, drie jaar nadat het laatste van deze stukken verschenen was. Een deel van zijn werk en uiteraard zijn correspondentie was hun onbekend, evenals zeer veel, zo niet alles, van de historische en biografische context. Wat als mogelijkheid onder die omstandigheden overblijft, is een persoonlijke visie op en begrip van dat deel van het werk dat toegankelijk is en van de vorm waarin het dat is. En dan ziet men dat wat Quack geeft een sympathiek, rustig, maar oppervlakkig beeld is, eigenlijk het minst interessante. Pierson gaat de confrontatie aan met wat hij in het deterministisch-naturalistische spanningsveld bij Toergenjew meent waar te nemen. Emants herkent het schrijverschap van de Rus als diens uiteenzetting met de werkelijkheid zoals hij die ondergaat en als de weerspiegeling van zijn eigen werkelijkheidsbeleving. Juist op die laatste grond slaagt hij erin een toegang tot het oeuvre te vinden dat dieper boort dan bij een van de anderen het geval is. Men kan er vanzelfsprekend een andere waardering of interpretatie op nahouden, maar de argumenten daarvoor zullen toch altijd moeten worden gezocht niet in 'feiten', maar in interpretaties van feiten en interpretaties van teksten, en daardoor wordt dan eveneens de mate bepaald waarin het opgeroepen beeld 'aanvaardbaar', c.q. het 'meest aanvaardbaar' zal worden genoemd. Dat is nu eenmaal de poly-interpretabiliteit van de literatuur, en de rijkdom ervan.

Hoe belangrijk de ontmoeting met Toergenjew voor Emants is geweest - en ik doel niet op het bezoek in Parijs van 1876 - blijkt uit zijn essay. Daaruit wordt het duidelijk dat voor een schrijver de herkenning van het werk van een andere schrijver van veel wezenlijker belang is dan een vermeende, maar per definitie onmogelijke 'objectieve' waardering.

In zijn beschouwing analyseert Emants de hem bekende werken van Toergenjew en hij doet dat met opmerkelijke nauwgezetheid en een subtiel inlevingsvermogen. Er is door enkele slavisten op gewezen[9.] dat hij Toergenjews verhouding ten opzichte van het Rusland van zijn tijd heeft misverstaan. 'Van de gehele problematiek in Turgenevs werk, voor zover het de strijd tussen Westerlingen en Slavofielen, tussen de adel en de nieuw opkomende standen schildert, heeft Emants daarentegen nauwelijks enig vermoeden. Hij ziet Turgenev uitsluitend als kunstenaar en denker en verkeert in de veronderstelling dat op de juistheid in Turgenevs schildering van het Rusland der jaren 60 en 70 niets valt aan te merken', schrijft Driessen.[10.]

Hij heeft daarin misschien gelijk; Emants zegt er niets over, dat wil zeggen hij aanvaardt Toergenjews voorstelling van zaken zonder commentaar en erkent dat hij die ziet met 'de ogen van een vreemdeling'; objectiever kan men als niet-deskundige moeilijk zijn, dunkt me. Hij verdiept zich dan ook niet in dat maatschappij-beeld, maar in datgene wat hem als vreemdeling in Toergenjew het meest kan boeien: diens schildering van de mens en het levensgevoel van waaruit hij dat doet. Als het waar is dat erop de juistheid van Toergenjews schildering van het destijdse Rusland het nodige valt aan te merken, dan kan het toch niet onjuist zijn dat Emants als niet-deskundige die visie voor zijn rekening laat en zich uitsluitend richt op een mensbeeld en een levensgevoel dat hij als aan het zijne verwant erkent. Men mag zich trouwens afvragen in hoeverre de eventuele onjuistheid van Toergenjews optiek van het Rusland van zijn jaren eigenlijk in het geding kan zijn?

Ook Toergenjew heeft vermoedelijk niet de bedoeling gehad een sociaal objectief historisch beeld van tijd en land te geven. Ik veronderstel dat het Groningse universitaire milieu anno 1975 er objectief-historisch ook niet precies zal hebben uitgezien als in *Onder professoren*. Maar het interessante van Hermans' roman ligt in zijn persoonlijke, dus subjectieve, visie. Van een misverstand zou er dan ook pas sprake zijn, wanneer Emants Toergenjews waarheid over Rusland als uitgangspunt had genomen voor een beweerde objectieve verhandeling over de Russische maatschappij van omstreeks 1870. Daarvan nu is geen sprake en dat was ook zeer uitdrukkelijk niet zijn opzet.

Daarentegen is het inderdaad een feit dat Emants in zijn essay Toergenjew uitsluitend ziet als schrijver en denker - hoe zou hij ánders? vraag ik mij af - en Driessen noemt zijn analyse van het werk van de schrijver terecht ‘een werkelijk voorbeeld van ontledend meesterschap in onze kritische literatuur die aan De Nieuwe Gids voorafgaat’.[11.] Op die analyse ga ik hier niet in. De geïnteresseerde lezer verwijs ik daarvoor liever naar de tekst van Emants die, behalve meer dan een eeuw geleden in het tijdschrift Nederland, óók werd opgenomen in de verzameling van Emants' belangrijkste essays over literatuur die ik in 1967 uitgaf onder de titel *Pro domo* in de Stoa-reeks van Van Oorschot; tot schande echter van degenen die zich met literatuur bezighouden en speciaal diegenen onder hen die zich bezighouden met de negentiende eeuw en de tachtigers, moest die bundel worden verramscht...

Zoals Emants het zelf in zijn brief aan Smit Kleine heeft vastgesteld is zijn analyse van Toergenjews werk tevens een indirecte analyse van het eigen schrijverschap. Vandaar dan ook de passages gewijd aan de ‘denker’ Toergenjew, dat wil zeggen aan de filosofie en het levensgevoel van de schrijver. Het is immers dáárin dat Emants zich heeft herkend. Die levensovertuiging was het pessimisme. Emants heeft daar veel aandacht aan besteed in dit essay en er is sindsdien nogal wat inkt over gevloeid. Om de een of andere reden worden tal van lezers (en niet minder critici) snel geïrriteerd wanneer het werk van een auteur als pessimistisch kan worden omschreven, ondanks het feit dat vrijwel aan elk werk van enige betekenis uit de wereldliteratuur die hoedanigheid kan worden toegekend, te beginnen bij Homerus en Shakespeare. Blijkbaar wekt het weerzin, afkeer, angst, wordt het geassocieerd met een slecht humeur en soortgelijke gevoelsmatigheden en stuit men er eigenlijk op een taboe. Men moet dat wel afleiden uit de hardnekkige felheid waarmee het wordt betwist in schrijvers die om andere redenen, zoals hun poëzie of hun vermogen tot het wekken van ontroering, bewonderd worden. Zij mógen niet pessimistisch zijn; het is alsof aan de bewondering afbreuk wordt gedaan door de ontdekking van wat deze schrijvers werkelijk over het leven en de zin ervan denken. En louter op grond van het feit dat de meeste mensen niet met de werkelijkheid geconfronteerd willen worden en in illusies wensen te leven, is het waarschijnlijk ook het geval. Het onderscheid tussen hen en die schrijvers - die de scheppers van illusies zijn - is dat die lezers niet willen weten dat het illusies zijn, terwijl die schrijvers dat juist wél willen en de illusie *als illusie* gebruiken. Iedereen weet, of kan weten, dat poëzie beschouwd als werkelijkheid leugen is; maar beschouwd als poëzie is het waarheid. De ellende van veel lezers en van veel literatuurbeschouwers is: dat zij deze werkelijkheid, bewust of onbewust, vervalsen en daardoor aan de literatuur haar waarde en betekenis ontnemen.

Emants' herkenning van Toergenjew is de herkenning geweest van diens inzicht omtrent de werkelijkheid van het leven. Dat inzicht was pessimistisch en Emants wijst er met nadruk op, dat een pessimist geen ‘grompot’ hoeft te zijn, geen materialist, dat hij helemaal niet denkt ‘dat alles altijd misloopt, en men dus het best doet bij de pakken neer te zitten’, en dat hij ook geen zelfmoord predikt, zoals maar al te dikwijls geloofd wordt. Het pessimisme, zo stelt hij vast, is geen gevoels- maar een verstandszaak, uit waarneming gesproten en door redenering gesteund. ‘Het beweert dat in de wereld het leed het genot overheerst en zal blijven overheersen,

dat het leven een doel heeft hetwelk slechts door het lijden te bereiken is en dat ieder, die leeft, op zijn gebied, tot de ontwikkeling van het menschdom medewerken moet. Hoe onbestrijdbaar het pessimisme als zoodanig is, bewijzen alle pogingen om er een andere leer tegenover te stellen, die steeds transcendeert het batig saldo aan geluk in een leven hiernamaals of in een volgend bestaan in de vierde ruimte-dimensie moeten stellen'.[12.] Hij onderbouwt zijn 'herkenning' door zijn analyse van het werk van Toergenjew en citaten daaruit. En ook hier is de aard van de bestrijding van zijn uiteenzetting, zelfs postuum, weer opmerkelijk! In zijn artikel in de Canadian Slavonic Papers van maart 1983 schrijft dr. Zweers:

> Although Emants cannot be accused of misrepresenting Turgenev's views in order to make them suit his own *Weltanschauung*, he must have been driven to interpret the Russian's pessimism as in nature similar to his own.

> However starting the dicta about man's happiness and guilt in *On the Eve* may seem, the assertion that they express the author's own philosophy of life is highly disputable.[13.]

Zweers geeft twee argumenten. Het eerste acht hijzelf van geringer belang, maar ik vermeld het omdat het niet minder typerend is. Emants las Toergenjew in een Duitse vertaling. Daarin luidt een door hem aangehaalde passage aldus: ‘Helene wusste nicht, dass das Glück jedes Menschen im Unglücke Anderer begründet ist, dass sein Vorteil, sein Behagen, gleich wie die Statue eines Piedestals, des Nachteils und des Misbehagens Anderer bedürfen’. Zweers meent dat het commentaar van de verteller eerder moet worden geïnterpreteerd als betrekking hebbend op Helene's persoonlijke innerlijke verwarring; wat een hoogst merkwaardige interpretatie moet worden genoemd, omdat er zo duidelijk staat dat Helene geen ervaring genoeg bezit om te *weten* wat hier gesteld wordt; het is dus evidente onzin, het leggen van deze relatie. Zweers wijt overigens Emants' ‘vergissing’ aan de vertaling, die spreekt van ‘im Unglücke Anderer’ - een algemeenheid dus -, waar het origineel een enkelvoud geeft en dus naar één persoon verwijst, vermoedelijk volgens Zweers Helene's moeder. Aannemend nu dat het origineel inderdaad een enkelvoud geeft, verandert dit natuurlijk nog niets aan de algemeenheid van de strekking van het geciteerde. Zijn tweede argument baseert Zweers op een brief uit 1878 (aan Staniulevich) waarin Toergenjew de subjectieve verhaaltrant, zoals hij gebruikt heeft in het fragement ‘Enough’, duidelijk desavoueert. Daarin schrijft hij (ik haal de Engelse tekst van Zweers aan):

> I regret that I published this fragment (fortunately, it was not noticed by the public) - not because I consider it bad, but because such *personal* réminiscences and impressions are expressed in it which there was no need to share with the public.[14.]

Ook dit is een curieus argument. Want wat wil Zweers nu eigenlijk aantonen? Dat Toergenjew geen persoonlijke meningen in zijn werk wilde geven? Verre van dat! Wat hij betreurt is alleen dat hij die zeer persoonlijke meningen en gevoelens - hij erkent uitdrukkelijk dat ze dat zijn - *als zodanig* heeft uitgedrukt en niet bij monde van personages. Deze brief bewijst dus precies het omgekeerde en dat is ook eigenlijk vanzelfsprekend, want het mag toch bekend genoeg worden verondersteld dat een schrijver van enige betekenis niets anders kan of wil doen dan in zijn werk uiting geven aan wat hij over het leven denkt, of dat nu bij monde van zijn personages gebeurt of niet, en al spreekt het daarbij natuurlijk ook vanzelf dat elke uitspraak in zijn verband moet worden gelezen.

Er zijn nog een paar andere punten die in verband met de relatie tussen Emants en Toergenjew soms aan de orde komen en die ik hier wil signaleren. In de eerste plaats: van de briefwisseling tussen de beide schrijvers is, zoals gezegd, niets teruggevonden. Maar in het artikel van Emants treft men twee woordelijke, tussen aanhalingstekens geplaatste citaten aan, beide in het Frans, de taal waarin zij ongetwijfeld correspondeerden, zoals Toergenjew het bijvoorbeeld ook met Flaubert deed. Het eerste citaat is in het verband van dit onderwerp van weinig belang. Ik geef het alleen volledigheidshalve; het luidt: ‘Depuis plus de deux ans j'ai abandonné le travail de la plume et me contenté de voir et d'admirer - s'il y a lieu - ce que font les autres’.[15.] Het tweede is belangwekkender: ‘J'ai toujours tâché de rendre fidèlement la physionomie humaine, seule chose qui m'intéresse et dont la variété est du reste méprisable’.[16.]

Driessen, die deze laatste zin eveneens aanhaalt, vervangt het woord 'méprisable' (verachtelijk) door 'inépuisable' (onuitputtelijk) en zegt in een voetnoot dat dit een conjectuur van hemzelf is, omdat 'méprisable' naar zijn mening 'nauwelijks een zin geeft'.[17.] Wie het handschrift van Emants kent - en het is mij goed bekend - zal niet durven beweren dat dit onmogelijk is. En prof. Driessen heeft op het eerste gezicht ook het gelijk aan zijn kant als hij oordeelt dat met behulp van zijn conjectuur de zin gemakkelijker verklaarbaar is. Er staat dan immers: 'Ik heb steeds geprobeerd zo trouw mogelijk de menselijke fysionomie weer te geven, het enige dat mij interesseert en waarvan overigens de afwisseling onuitputtelijk is.'

Desondanks geloof ik dat enig voorbehoud op zijn plaats is op de volgende gronden. Ten eerste staat er in de enige tekst die wij bezitten onbetwistbaar 'méprisable'. De zin staat tussen aanhalingstekens en gelet op de notoire acribie van Emants, is het op zijn minst onwaarschijnlijk dat hij in een letterlijke aanhaling uit een brief in een artikel, waarvan hij naar alle waarschijnlijkheid ook de correctie zelf heeft waargenomen (1879 was een van de zeldzame jaren waarin hij nauwelijks heeft gereisd), tot tweemaal toe een zo opvallende zetfout over het hoofd zou hebben gezien. Maar er is meer.

Driessen zegt dat 'méprisable' z.i. 'nauwelijks' een zin geeft. Dat is niet hetzelfde als 'geen' zin en het ligt dus voor de hand te onderzoeken óf er een zin aan het woord te geven valt, en zo ja welke. Afgezien van het feit dat Driessens conjectuur niet veel meer behelst dan een banaliteit, Toergenjew nauwelijks waardig, bestaat die mogelijkheid naar mijn mening wel. Om die zin te ontdekken is het nodig uit te gaan van het pessimisme van beide auteurs.

Emants heeft in zijn essay getracht dat van Toergenjew aan te tonen vanuit diens werk en hij zegt bovendien dat de schrijver hem in hun gesprek ook heeft bevestigd pessimist te zijn. Als men ervan uitgaat dat Emants juist citeert, dan heeft Toergenjew de term 'méprisable' gebruikt. Niet voor het eerst: uit de correspondentie van Flaubert met George Sand, enkele jaren geleden gepubliceerd, komt vast te staan dat het woord als visie op het mensdom in de omgang tussen de twee vrienden werd gebruikt. George Sand citeert de term uit een brief van Flaubert, die niet is teruggevonden, maar die zij zo belangwekkend vond dat zij erop heeft geantwoord in een uitvoerige beschouwing, getiteld 'Réponse à un Ami', opgenomen in haar boek *Impressions et souvenirs*.[18.] Daarin gaat zij met name uitvoerig op de term 'méprisable' in.

Er komt nog iets bij. Fysionomie staat hier niet voor'gelaatsexpressie', maar voor het menselijk karakter in het algemeen, zoals blijkt uit de context waarin Emants het citaat plaatst en het commentaar dat hij wijdt aan het begrip fysionomie, waarvan hij zegt: 'in de hierbedoelde zin, die haar niet tot het uiterlijk voorkomen van het individu beperkt, maar uitstrekt tot de ganse mensheid en het levensproces in zijn geheel'.[19.] En daarop nu is in het pessimistisch perspectief van beide auteurs minder de term 'inépuisable' van toepassing dan 'méprisable'. Voor een goed begrip van het geestelijk klimaat waarin zich de levensbeschouwelijke opvattingen van deze schrijvers bewogen, kan men trouwens niet beter doen dan zich onder te dompelen in de *Correspondance* van Flaubert, op dit stuk (en op vele andere!) wel de meest instructieve die denkbaar is, - en daarin o.a. de briefwisseling met Toergenjew. Wie uit dit bad te voorschijn komt, haalt het niet meer in zijn hoofd te beweren dat de term 'méprisable' in dit verband 'nauwelijks' een zin heeft, helemaal los van de kwestie of er sprake is van een zetfout. En hoe dan ook, een interpretatie die louter op een conjectuur berust, behoudt iets onbevredigends.

Niet onbevredigend maar zonder meer onaanvaardbaar wordt wat de Sovjet Akademie van Wetenschappen heeft gedaan, die in de uitgebreide uitgave van Toergenjews werken en brieven deze zin als onderdeel van een brief van Toergenjew aan Emants heeft afgedrukt met het woord 'inépuisable', voorzien van een voetnoot

die luidt: 'In de eerste publlkatie van de tekst heeft blijkbaar abusievelijk *méprisable* gestaan'. Hier wordt een conjectuur tot een feit gemaakt; want in de enige bestaande tekst staat dat woord er inderdaad, maar dat het er *abusievelijk* zou staan, wordt hier door de Sovjet Akademie uitgemaakt, en is verre van 'blijkbaar'...[20.]

Nog een laatste kwestie. Driessen meent dat Emants, behalve een pessimist, een naturalist is en dat hij Toergenjew als zodanig wil inlijven. Voor Emants zelf meent hij dat dit wel opgaat, voor Toergenjew echter slechts ten dele; hij is inderdaad wel pessimist, maar 'het bloed kroop bij hem waar het niet gaan kon'.[21.] Het is mij niet erg duidelijk wat Driessen daar precies mee bedoelt, maar hij noemt als tekortkomingen in de visie van Emants, dat deze van het lyrisch vermogen van Toergenjew en van zijn enorme macht tot natuur-evocatie niets heeft bemerkt. Het is juist dat Emants daar nauwelijks over spreekt. Dat bewijst natuurlijk nog niet dat hij er niets van zou hebben bemerkt, alleen was zijn onderwerp een ander, namelijk de 'filosofie' van de schrijver. Maar ik zal niet ontkennen dat het betrekken van het poëtisch aspect van Toergenjews oeuvre

het inzicht in de filosofie ervan nog zou hebben verdiept, althans verrijkt.

Wat het naturalisme betreft, dat is ook een van die onderwerpen waarover in de literatuurtheoretische sfeer graag en niet zonder byzantimismen wordt geredetwist. Ik heb in mijn Emants-biografie[22.] als mijn mening gegeven dat het naturalisme een ‘optimistische’ visie is in de ogen der zich onder die vlag aandienende Franse auteurs, als Zola. Dat zij bij voorkeur de sombere, grauwe kanten van de werkelijkheid schilderen, gebeurt als protest daartegen en vanuit een sociaal-revolutionaire inspiratie. De ‘pessimistische’ auteurs, als Flaubert, zien dat anders, zij hebben een andere visie op de mens en geloven uiteindelijk niet in een tot paradijs om te vormen aarde. De echte naturalisten zijn dan ook meestal socialisten of marxisten en de anderen, die ik realisten noem en die daar niet in geloven, staan doorgaans afwijzend tegenover deze maatschappij-opvattingen. Sterker, zij worden door de marxisten verworpen, bestreden of ‘hinein’-geïnterpreteerd naar het marxistisch geloof, wanneer zij te belangrijk zijn om van de hand te worden gewezen, zoals Toergenjew of Tsjechow. Aanvankelijk beschouwden de naturalisten - en de marxisten doen dat nog altijd - zichzelf als realisten en zij gebruikten beide aanduidingen zonder onderscheid. Dat heeft tot literairhistorische misvattingen geleid, vrees ik; men begreep de ‘realiteit’ als de zuiver-materiële werkelijkheid, ofschoon dat daarvan natuurlijk maar een deel is.

In mijn ogen zijn schrijvers als Toergenjew, Flaubert en Emants dan ook geen naturalisten, maar realisten in die ruimere, maar ook reëlere, betekenis die het materialisme te buiten en te boven gaat. In dit verband is het hoogst belangwekkend te lezen wat Flaubert in 1877 aan Toergenjew schreef naar aanleiding van een ‘naturalistische’ roman (*Le Nabab* van Alphonse Daudet):

> Il ne s'agit pas seulement de voir, il faut arranger et fondre ce qu'on a vu. La Réalité, selon moi, ne doit être qu'un *tremplin*. Nos amis sont persuadés qu'à elle seule elle constitue tout l'Art. Ce matérialisme m'indigne, et presque tous les lundis, j'ai un accès d'irritation en lisant les feuilletons de ce brave Zola. Après les Réalistes, nous avons les Naturalistes et les Impressionnistes. Quel progrès! Tas de farceurs, qui veulent se faire accroire et nous faire accroire qu'ils ont découvert la Méditerranée.[23.]

Zoals Flaubert hier het woord ‘realist’ gebruikt in de zin waarin de naturalisten het deden, maar om er zich tegen af te zetten, zo gebruikt Emants het woord naturalist om zich tot het ‘andere’ realisme te bekennen: er is bij beiden sprake van een verglijdende schaal - maar in een richting tegengesteld aan wat orthodoxe naturalisten geloven - naar een daarvan onafhankelijk realisme. Het is bekend dat Emants ooit zichzelf ‘naturalist’ heeft genoemd, namelijk in de voorrede van zijn bundel *Een drietal novellen* uit 1879. Hij deed dat in de navolgende zinsneden: ‘Vooraf merk ik op dat het menschdom m.i. wel verre van uit engelen en duivelen te zijn samengesteld, uitsluitend uit menschen bestaat, en dat ik mij gaarne naturalist noem om mijne instemming te kunnen betuigen met de leer die Taine aan Balzac toedicht: “Aux yeux du naturaliste, l'homme n'est point une raison indépendante, supérieure, saine par elle-même, capable d'atteindre par son seul effort la vérité et la vertu, mais une simple force, du même ordre que les autres, recevant des circonstances son degré et sa direction”.’[24.] Het is duidelijk dat het begrip naturalist - hier niet afkomstig van Zola maar van Balzac - een andere inhoud heeft, dan die, beperkter, welke de schrijver van *Les Rougon-Macquart* eraan gaf (maar die hij in de uitingen van zijn creativiteit overigens wel depasseerde).

Dat in de jaren waarin de opkomst en geleidelijke doorbraak van het naturalisme zich voordeed - omstreeks 1870 - deze distincties niet werden gemaakt in de vorm waarin wij dat, op een veilige historische afstand en het kaf van het koren scheidend, kunnen doen, begrijpt een redelijk beschouwer zonder moeite. Het waren toen allen schrijvers die naar een nieuwe verhouding tot de werkelijkheid zochten, die bepaalde trekken in elkaar herkenden, maar ook reeds tendenties die hen van elkaar begonnen te onderscheiden. Men kan nu zeggen dat een schrijver zich toch eigenlijk niet tegelijkertijd verwant kon voelen met Flaubert en met Zola, of met Toergenjew én met Daudet, maar in die periode van strijdbare evolutie of revolutie spraken de overeenkomsten vaak sterker dan de verschillen. En we zien dit dan ook in een essay als dat van Emants over Toergenjew, waarin hij zijn fundamentele verwantschap met de Russische schrijver verkondigt, maar tevens ongedifferentieerd schrijven kan: 'Ik meen ook tot waardeering van een Zola, Flaubert of Daudet mede te werken door een oogenblik de aandacht te vestigen op de Rus Toergenjew. Nagenoeg geen der bedenkingen, welke bij voortduring tegen *de naturalisten, realisten of hoe men de Fransche romanschrijvers noemen wil* (cursivering van mij, PHD), werden aangevoerd, is op hem van toepassing, en toch aarzel ik geen ogenblik hem een der eersten te noemen van de modernen tijd...'[25.] De nuanceringen die in de toekomst scheidslijnen zouden worden liggen hier onder de oppervlakte al voor het grijpen, zoals trouwens in tal van andere uitspraken in dit essay.

Alleen reeds op grond van het zojuist aangehaalde vind ik het te ongenuanceerd, wanneer Driessen bij het begin van de bladzijden die hij aan Emants' beschouwing over Toergenjew wijdt, diens 'stellingen' samenvattend als eerste daarvan formuleert: 'het naturalisme is de enige juiste richting die de kunst kan inslaan. Want de kunst dient steeds meer wetenschap te worden'.[26.] Het lijkt mij onloochenbaar dat voor de aandachtige lezer van Emants' essay dit geen gelukkige samenvatting is. Zoals het hier staat, moet men ten aanzien van het naturalisme de nodige restricties maken om het door Emants de 'enige juiste richting' te durven laten noemen, al was het maar omdat men in zijn perspectief de kunst niet met de wetenschap kan verbinden zonder te wijzen op het speciale karakter dat de term 'wetenschap' dan krijgt overeenkomstig de condities die hij met zoveel instemming bj Jules Lemåitre citeert.

Ik heb een paar jaar geleden mijn twijfel uitgesproken aan de bruikbaarheid van de criteria die Ton Anbeek heeft opgesteld voor de naturalistische roman in Nederland, tot de schrijvers waarvan hij ook Emants rekent. Mijn bezwaar gold met name dat deze criteria, of een aantal daarvan, evenzeer van toepassing zijn op tal van niet specifiek 'naturalistische' romans en dus bezwaarlijk als criteria beschouwd konden worden. Ik denk, wat Emants betreft, dat een bestudering van een wijdere kring contemporaine schrijvers en verwante auteurs, en in de eerste plaats Toergenjew en Flaubert, er aanzienlijk toe zou kunnen bijdragen zijn verhouding tot de literaire stromingen van zijn tijd scherper te bepalen, en - meer nog dan dat - zijn rol in het culturele patroon van onze literatuur.

Eindnoten:

1. Marcellus Emants, *Brieven aan Frits Smit Kleine*, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Pierre H. Dubois, Amsterdam 1982[2], p. 39.
2. a.w. p.49.
3. Nederland 1880, I, p. 107-160.
4. S.P. Uri, *Leven en werk van Arij Prins*, Delft, 1935, p. 42.
5. *Brieven aan FSK*, p. 69.
6. Dr. F.C. Driessen, *Turgenev gezien door Nederlandse tijdgenoten*, Baarn 1961.
7. a.w. p. 7.

8. Marcellus Emants, ‘Iwan Toergenjew, een analyse’ in *Pro domo*, Amsterdam 1967, p. 5.
9. Dr. F.C. Driessen in zijn inaugurele rede en dr. A.F. Zweers in de Canadian Slavonic Papers, march 1983.
10. a.w. p. 12.
11. a.w. p. 11-12.
12. *Pro domo*, p. 37.
13. Turgenev and Marcellus Emants' in Canadian Slavonic Papers, vol. XXV, no. 1, p.49.
14. ibid. p. 49-50.
15. *Pro domo*, p. 34.
16. a.w. p. 41.
17. Driessen, p. 23, aantekening 21.
18. George Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris, 1873.
19. *Pro domo*, p. 41.
20. Uit een brief van dr. A.F. Zweers uit Ontario van 18 juli 1983.
21. Driessen, p. 15.
22. *Marcellus Emants, een schrijversleven*, Den Haag, 1980[2], hoofdstuk IV, ‘Ontmoeting met het naturalisme’, in het bijzonder de bladzijden 92-99.
23. Gustave Flaubert, *Oeuvres complètes*, tome 16, éd. Maurice Nadeau, Lausanne 1965, brief van 8 december 1877, p. 444-445.
24. *Een drietal novellen*, 1879, p. VI.
25. *Pro domo*, p. 5.
26. Driessen, p. 11.

Jos Radstake
Biesheuvel en Toergenjew

> *Maar Karmazinow had dan toch het idee aan de hand gedaan* (...)
> F.M. Dostojewski: *Boze geesten*

'Zaterdag, 11 april 1970, 's avonds, twaalf uur' is een verhaal dat onderdeel uitmaakt van het verhaal 'Slapeloosheid' uit *In de bovenkooi* van J.M.A. Biesheuvel. In dit verhaal verzucht de ik-figuur, laten we hem voor het gemak J.M.A. Biesheuvel noemen, dat hij zo ontzettend veel gelezen heeft. Duizenden boeken heeft hij in huis, tienduizenden heeft hij uit de bibliotheek geleend. Hij is er moedeloos van. Manhaftig neemt hij het besluit van al die duizenden boeken er nog maar een stuk of zes te lezen. Door dit besluit - op de melodie van 'Nieuwe boeken lees ik niet, ik herlees alleen maar' ('Regen', *Slechte mensen*) - houdt Biesheuvel maar een paar schrijvers over. Bij de zeer korte opsomming van schrijversnamen valt ook de naam van Toergenjew, Toergenjew die geprolongeerd wordt met een paar korte verhalen.

Zeven verhalenbundels later, in *De bruid*, is het inderdaad wel zeer geringe aantal van een stuk of zes boeken die goed genoeg zijn om herlezen te worden, uitgegroeid tot tachtig. In 'Drie personen' zegt Biesheuvel: 'Er zijn maar tachtig boeken die ik goed vind en die herlees ik al mijn leven lang.' 'Oh! kapitein te zijn...' uit dezelfde bundel zet als volgt in: 'De laatste tien jaar draai ik steeds in dezelfde cirkelgang rond. Er zijn ongeveer tachtig boeken in de wereldliteratuur die ik bijzonder liefheb - vanzelfsprekend zouden het er meer dan tachtig zijn als ik de hele literatuur kende, ik ken bijvoorbeeld de Zuidafrikaanse en Australische literatuur helemaal niet en van de Chinese belletrie weet ik ook maar weinig.'

In 'Oh kapitein te zijn...' heeft Biesheuvel ongeveer tweeduizend boeken in huis. 'Nog geen vijf procent van die boeken wordt door mij gelezen want ik heb alleen die tachtig boeken lief (...)'. In een vaste volgorde herleest Biesheuvel deze boeken. Hij begint met *Moby Dick* - het meest genoemde boek in zijn verhalen - en leest vervolgens de rest van zijn favoriete tachtig door. Na twee jaar ('ik ben een langzame lezer, maar een fijnproever') eindigt hij met *Madame Bovary*. Dan begint hij opnieuw - *Moby Dick* - onmiddellijk gevolgd door *Lentebeken* van Toergenjew.

Datzelfde *Lentebeken* (abusievelijk gedrukt als 'Lenteboeken') komt ook voor op de persoonlijke favoriete boekenlijst van J.M.A Biesheuvel in *De literaire top 100 ''Allertijden'* (De Bijenkorf, 1984). Op die lijst heeft Biesheuvel de boeken verzameld die hij soms vier keer, soms al wel twintig keer gelezen heeft. 'Een boek lezen! Liefst een boek dat je al kent en waarvan je van tevoren al weet dat je er plezier van zal hebben en als het boek dan eindelijk uit en kapot gelezen is kan je er weer een paar dagen tegen!' (*De literaire top 100 'Allertijden'*, 56). Plezier is ook de reden die Biesheuvel in 'Ziek in bed' in *Duizend vlinders* noemt om te herlezen: 'het is fijn een boek uit de kast te pakken waarvan je ooit veel plezier hebt beleefd. Nu weet je niet meer precies hoe het gaat, maar je weet dat je gelukkig zult zijn als je leest (...)' (*Duizend vlinders*, 133).

Plezier en geluk zijn echter niet de enige redenen om te herlezen voor Biesheuvel. Ook de manier van schrijven is bij hem bij het herlezen voorwerp van beschouwing: 'Je weet pas hoe een boek eigenlijk geschreven is als je het minstens vijftien maal hebt gelezen.' ('Reis door mijn kamer' in de gelijknamige bundel, blz. 30). In hetzelfde verhaal komt Biesheuvel tot de volgende constatering: '(...) al lezend kom ik tot leven, word ik gestimuleerd, krijg ik impulsen voor nieuwe verhalen.' Dat I.S. Toergenjew één van de schrijvers is die Biesheuvel op een dergelijke manier gestimuleerd heeft, wil ik hier laten zien.

In de talloze opsommingen van schrijversnamen in het werk van Biesheuvel komt de naam Toergenjew regelmatig voor. In 'Rekenschap' uit *In de bovenkooi* vraagt Biesheuvel zich af hoe 'enige zogenaamd grote mensen' zich voelden toen zij stierven; onder die grote mensen figureert ook Toergenjew. Diezelfde Toergenjew komt ook voor in de mooie opsomming in 'Oculaire Biesheuvel' uit dezelfde bundel, in tegenstelling tot andere negentiende eeuwse Russische schrijvers wordt Toergenjew hier met zijn volledige naam genoemd: Iwan Sergejewitsj Toergenjew.

In *Het nut van de wereld* (evenals *Slechte mensen* door de schrijver uit zijn oeuvre geschrapt; daarvoor in de plaats kwam de bundel met gehandhaafde verhalen *De wereld moet beter worden*, Amsterdam 1984) komt Toergenjew zowel op blz. 105 als op blz. 128 voor. Wanneer Biesheuvel in 'Wang Tsjoeng' verhaalt hoe een verhaal slechts voor twee derde is afgedrukt in de Haagse Courant, beleeft Biesheuvel dat als 'een belediging der Muze, dat kun je Apollo niet aandoen'. 'Ging het niet om de eer van de verhalenschrijver als zodanig? Om de eer van Toergeenjef, Melville, Flaubert, Babel, Tolstoi, Couperus, Hildebrand en Heine bij elkaar?' (*Het nut van de wereld*, 127, 128).

Ook in *De weg naar het licht* komt de naam van Toergenjew voor. In 'Het bal' stelt Eva 'grote' schrijvers als Broch, Roth, Kafka, Canetti, Carmiggelt, Joyce, Toergenjew, Tolstoi en Babel tegenover het veel kleinere schrijverschap van haar levensgezel, omdat deze last van een grenzeloze zelfoverschatting zou hebben. Bovendien valt Toergenjews naam in het verhaal 'De weg naar het licht' wanneer Biesheuvel naast zijn 'gezellige potkachel' de werken van Toergenjew, Tolstoj, Gogol, Lermontov, Gonsjarow en anderen uit die tijd zit te lezen.

In *De verpletterende werkelijkheid* komt de naam van Toergenjew, afgezien van een opsomming op blz. 186, voor in 'Het lijk van de arbeider'. Hierin is de schrijver Potkijker jaloers op de grote, echte kunstenaars uit vervlogen tijden; 'mannen als Tsjechov en Toergenjef doen hem branden van jaloezie. Potkijker zou het net zo goed willen doen als zij hebben gekund, maar hij is maar een arme stuntelaar.' (96, 97).

Voor de volledigheid: in *Duizend vlinders* wordt de naam van Toergenjew op blz. 164 genoemd. In *De bruid* op blz. 76, blz. 96 en uiteraard in het verhaal 'Kreet uit een kelderwoning', waar ik later op terug zal komen. In *De steen der wijzen* valt de naam van Toergenjew op blz. 146 en in *Reis door mijn kamer* op blz. 93 en 104.

Maar er is meer dan het alleen noemen van de naam. Nog afgezien van een gemeenschappelijke voorkeur voor de raamvertelling in verhalen, zijn er meer verbanden tussen Toergenjew en Biesheuvel aan te wijzen. In een interview van K.L. Poll met Biesheuvel (N.R.C. Handelsblad 28 november 1975) merkt Biesheuvel op: 'Ik lees niet veel en als ik iets bewonderenswaardigs heb gelezen, ga ik onmiddellijk zelf schrijven (...) Ik herhaal het thema, en ik probeer er op dezelfde manier over te schrijven, soms met letterlijke aanhalingen zelfs, maar dan blijkt het later toch een heel andere manier te zijn.' Dat Biesheuvel Toergenjew bewondert is maar al te duidelijk. Het zou daarom niet verbazingwekkend zijn wanneer er enige verhalen van Biesheuvel voorkomen die sporen van Toergenjew vertonen.

Enkele verhalen (of gedeelten van verhalen) die geïnspireerd zijn door Toergenjew wil ik hier nader bekijken. In één geval, namelijk in 'Kreet uit een kelderwoning' (*De bruid*, blz. 123-162) komt duidelijk naar voren dat Biesheuvel gebruik heeft gemaakt van een verhaal van Toergenjew; hij geeft dit nadrukkelijk aan. In andere gevallen, bijvoorbeeld in 'In den vreemde' en in 'Zieke dieren' (beide uit *Reis door mijn kamer* blz. 129-154 en blz. 99-114) evenals in 'Schoonheid uit zonde' (*De weg naar het licht*, blz. 122-127) zijn de verbanden op het eerste gezicht minder duidelijk. Biesheuvel laat hierbij aanwijzingen voor de lezer achterwege. Bij mijn vergelijkingen gaat het mij niet om stilistische overeenkomsten, laat staan om 'verboden dingen', zoals Karel van het Reve onderzocht heeft met betrek-

king tot Tsjechow in ‘Tsjechov en Biesheuvel’ (Karel van het Reve: *Freud, Stalin en Dostojevski*, Amsterdam z.j., blz. 47-65). Mij is het te doen om enige inhoudelijke overeenkomsten. Maar alvorens die te gaan bekijken, wil ik enige opmerkingen maken over twee verhaalfiguren van Toergenjew die niet onopgemerkt aan Biesheuvel voorbij zijn gegaan.

Fomoesjka en Fimoesjka

Zoals wel meer in het werk van Toergenjew komt er ook in *Nieuwe gronden* een opdringerige praatjesmaker voor. Het is Paklin - ‘de arme zwakkeling’ zoals de auctor hem op blz. 563 onomwonden noemt - die maar al te graag aan ‘de zaak’ (hervormingen) zijn krachten wil geven, maar die het uiteindelijk aan karakter ontbreekt. Deze Paklin is vergelijkbaar met bijvoorbeeld Sitnikow uit *Vaders en zonen* van wie Bazarow vaststelt: ‘De Sitnikows zijn voor ons onmisbaar. Je moet dat begrijpen, ik heb zulke sufferds nodig. Goden kunnen toch geen potten gaan bakken!...’ (*Vaders en zonen*, 539). Paklin stelt in een verloren uurtje aan de ‘hervormers’ Nezjdanow (de hoofdpersoon van *Nieuwe gronden*), Markelow (Nezjdanows aanvankelijke concurrent in de liefde) en Solomin (de praktische en nuchtere mens aan wie Nezjdanow zijn geliefde Marianne in zijn afscheidsbrief zal ‘overdragen’) voor hen in kennis te brengen met Fomoesjka en zijn vrouw Fimoesjka. ‘En wat een typen! Wat een typen! U moet beslist eens met ze kennis maken!’ (451/452). Deze typen karakteriseert Paklin ter aanmoediging als volgt: ‘De mensen... stel je voor: man en vrouw, allebei even oud, stokoud, en zonder rimpel; rond, dik, welgedaan, twee echte parkietjes; en goedig bij het domme af, bij het heilige af, oneindig!’ Na hun kleding geschetst te hebben - een soort gestreepte kamerjassen waarbij een lint een noodzakelijk onderscheidingsteken vormt, omdat zij zo op elkaar lijken - gaat hij verder: ‘Ik zeg je, de mensen zouden eigenlijk geld moeten betalen om ze alleen maar te zien. Ze houden van elkaar tot in het onmogelijke; en als er iemand op bezoek komt - altijd welkom! En ze zijn zo gewillig: al hun kunstjes vertonen ze meteen.’

Nesjdanow, Makelow en Solomin hoeven niet te betalen, zij mogen gratis zien. Hoofdstuk 19 van *Nieuwe gronden* is geheel gewijd aan de ontmoeting met deze eenvoudigen van geest of zoals Paklin het uitdrukt met ‘deze parkietjes’. Fomoesjka en Fimoesjka worden inderdaad voorwerp van vermaak, alleen Nezjdanow denkt, nadat de oudjes overgehaald zijn een romance te zingen: ‘zouden ze zelf nu voelen dat ze een voorstelling geven, als een soort clowns?’ Hij besluit daarover: ‘Misschien niet; misschien ook wel, maar denken ze: Wat geeft het? We doen er toch niemand kwaad mee? We doen zelfs anderen plezier!’

Het is nauwelijks verbazingwekkend dat de huiselijke monterheid van Fomoesjka en Fimoesjka - zij zijn de gepersonifieerde naasteliefde - indruk op Biesheuvel gemaakt heeft. Op drie plaatsen in zijn werk maakt Biesheuvel een vergelijking met Toergenjews Fomoesjka en Fimoesjka.

Allereerst is dat in het verhaal ‘De reünist’ (*Slechte mensen*). In dit verhaal is de oude heer Paalvast nog altijd verliefd op zijn vrouw, mevrouw Paalvast, geboren van Diggelen. Om dit oude geluk te schetsen maakt Biesheuvel gebruik van een vergelijking met Fomoesjka en Fimoesjka: ‘Het is met Johan en Trees als met die wonderlijke oudjes Fimoesjka en Fomoesjka, waar Toergenjef over schrijft, die rimpelig van lijf en leden, (maar dat waren ze nu juist niet. J.R.) krakend in al hun voegen, kirrend, kussend en giechelend als tortelduiven het tijdelijke voor het eeuwige verruilden.’ (*Slechte mensen* 192). Van dat laatste is de lezer van *Nieuwe gronden*

weliswaar geen getuige - pas in hoofdstuk 38 verneemt hij bij monde van Paklin dat zijn parkietjes 'ook' gestorven zijn en zoals hij voorspeld had op dezelfde dag -, de vergelijking is er niet minder treffend om. Ook in 'De Leeuw van Leiden' (*De weg naar het licht*) komen Fomoesjka en Fimoesjka voor, waarbij Biesheuvel - blijkens het zelfs niet noemen van de naam van Toergenjew - hen bij de lezer bekend veronderstelt. In 'De Leeuw van Leiden' komt een schrijver voor - Maarten 't Hart - die gebukt gaat onder buitensporige verliefdheden. Dat brengt nogal wat bezwaren met zich mee, niet in de laatste plaats vanwege de onaangename indruk met alle gevolgen vandien die de verliefdheden op de vrouw van de schrijver moeten maken. En dat wil Maarten niet. Biesheuvel laat hem zeggen: 'Wij willen vredig leven en als Fimoesjka en Famoesjka tortelend door het leven gaan, hand in hand, tot de dood ons op ons tachtigste scheidt.' (*De weg naar het licht*, 181). Bij de vergelijking met Fomoesjka en Fimoesjka in 'In den vreemde' (*Reis door mijn kamer*) wordt de naam van Toegenjew wel genoemd. Het samenzijn van Jan Potocki en zijn vrouw na afloop van enige weken schermutselingen kenschetst Biesheuvel door: 'Gelukkig als Fimoesjka en Fomoesjka uit het verhaal van Toergenjev zaten ze bij het maanlicht op een bankje en hoorden de wind door de bomen ruisen.' (*Reis door mijn kamer*, 135). Afgezien van de vergelijking met Fomoesjka en Fimoesjka zijn er in 'In den vreemde' meer sporen van Toergenjew te vinden. Het verhaal speelt met *Lentebeken*, Biesheuvels favoriete Toergenjew-verhaal. Alvorens 'In den vreemde' met *Lentebeken* te vergelijken, wil ik daarom wat uitgebreider stilstaan bij *Lentebeken*.

Lentebeken

Veel verhalen van Toergenjew behandelen het thema van de man die op het ultieme moment zich afkeert van het ideale meisje. Soms gebeurt dat noodgedwongen, zoals in *Het adelsnest*, waarin een vroeger huwelijk van Lawretski de relatie met de ideale geliefde Liza plotseling in de weg blijkt te staan. Veel vaker is de oorzaak van het verbreken van de betrekkingen met het ideale meisje te vinden in de willoosheid van de man, die niet bestand blijkt tegen de capriolen van een fatale vrouw. Niets of niemand ontziend doet de fatale vrouw pogingen de schone liefde te bezoedelen (naast *Lentebeken* noem ik hier *Rook*, maar ook bijvoorbeeld 'Een briefwisseling' (opgenomen in: I.S. Toergenjew: *Faust en andere verhalen*, Amsterdam 1984)). Overigens gaat het ook vaak mis met de prille liefdesband zonder de tussenkomst van de fatale vrouw; vergelijk bijvoorbeeld *Asja en Roedin*. Maar altijd is er de spijt. Net zoals Toergenjew toen hij *Lentebeken* schreef, is de hoofdpersoon uit dit verhaal, Dmitri Pawlowitsj Sanin, 52 jaar oud. Het leven heeft hem teleurgesteld en verbitterd. In de proloog komt hij 's nachts om twee uur verveeld thuis van een soirée. Wetend dat hij de slaap niet zal kunnen vatten, begint hij, zonder iets bepaalds te zoeken, te graven in bureauladen. Daarbij stuit hij op een klein granaten kruisje. Als de madeleine bij Proust brengt dit kruisje zijn herinneringen op gang. 'Enkele ogenblikken bekeek hij het kruisje, zoekend in zijn herinnering - en ineens slaakte hij een zwakke kreet...' Hoewel de schrijnende herinneringen anders zouden doen vermoeden, is het Sanin blijkbaar vergund geweest de affaire die hem in het verre verleden overkomen is, tijdelijk te verdringen.

Tweeënveertig hoofdstukken zijn vervolgens gewijd aan de herinneringen van Sanin, waarna hoofdstuk43 inzet met: 'Dat waren de herinneringen die bij Dmitri Sanin opkwamen, toen hij in de stilte van zijn kamer in zijn oude paperassen zocht en daartussen het granaten kruisje vond.'

De herinneringen gelden Sanins oponthoud in Duitsland toen hij 23jaar oud was. Op de terugreis van Italië naar Rusland doet de jonge Sanin Frankfort aan. Daar komt hij door een toevallige samenloop van omstandigheden in aanraking met het

meisje Gemma Roselli en haar familie. Sanin raakt onder de bekoring van Gemma; een storende omstandigheid daarbij is dat zij verloofd is met ene Herr Kl über, een verwaten chef-verkoper van een stoffenwinkel.

Wanneer een Duitse officier (baron von Dönhof) Gemma tijdens een gezamenlijk uitstapje beledigt, treedt Sanin manhaftiger op dan verloofde Klüber. Zijn optreden leidt tot een duel, waarbij de schitterende figuur Pantaleone (ex-operazanger, bediende bij de Roselli's) Sanin vanuit de struiken secondeert. Er valt een tweetal schoten; geen van beide partijen raakt gewond, maar de eer is gered. ‘Fuori! bulderde Pantaleone’.

Het duel blijft niet verborgen voor Gemma, die zich alras genoodzaakt ziet de verloving met Herr Klüber te verbreken, ten gunste van Sanin. Aan het einde van hoofdstuk 30 ontvangt Sanin van Gemma het bewuste granaten kruisje.

Voor Gemma en Sanin lijkt de toekomst verzekerd. Niets kan meer fout gaan. Maar een Toergenjew-lezer beseft dat hij dan op zijn hoede moet zijn; nu gaat het gebeuren. En inderdaad, de rooskleurige toekomst valt aan scherven wanneer Sanin naar Wiesbaden reist - er is geld nodig - om aan de rijke echtgenote van een oude schoolmakker zijn kleine landgoed te verkopen. Bij zijn aankomst in Wiesbaden is Sanin nog zozeer

vervuld van Gemma 'dat alle andere vrouwen voor hem geen enkele betekenis meer hadden'. Het beeld van Gemma fungeert aanvankelijk nog als 'driedubbel pantser', maar al snel raakt hij verstrikt in de netten van de rijke vrouw, Marja Nikolajewna Polozowa, die Sanin bij wijze van tijdverdrijf probeert te verleiden.

In de Frankforter hoofdstukken stelt de vertellende instantie die aan de lezer in de derde persoon enkelvoud dezelfde herinneringen verhaalt als aan het geestesoog van Sanin voorbijtrekken, Sanin voor als een positieve held. Natuurlijk is de indruk die de proloog van Sanin geeft nog niet uitgewist, maar toch - en daar is Sanins optreden naar aanleiding van de belediging door de officier niet vreemd aan - heeft de lezer hoge verwachtingen van hem. Ook de beschrijving van hem na het auctoriale 'Het is echter noodzakelijk om enkele woorden over Sanin zelf te zeggen' is zeker niet negatief. Hoogstens kan op blz. 362 het 'jammeren' van Sanin over zijn verloren geld, wanneer hij de diligence heeft gemist waarmee hij verder naar Berlijn zou reizen, als een voorafschaduwing van zijn latere karakterloosheid beschouwd worden. De omslag in de hoofdstukken die zich in Wiesbaden afspelen vind ik dan ook vrij plotseling. In deze hoofdstukken distantieert de verteller zich van Sanin, door hem onomwonden voor een zwakkeling uit te maken in bijvoorbeeld: 'Zwakke naturen maken nooit zelf ergens een eind aan, ze wachten altijd op het eind' (467) of in: 'Wanneer zwakke mensen met zichzelf spreken, gebruiken ze graag energieke uitdrukkingen.' (474).

Sanin wordt het slachtoffer van Marja Nikolajewna Polozowa, die met haar 'bulletje', Ippolit Sidorytsj Polozow, getrouwd is vanwege de vrijheid die een dergelijke ongelijke verbintenis haar verleent. Met hem kan zij een vrije kozak zijn. Die vrijheid wordt Sanin fataal. De uiteindelijke tocht per paard leidt onvermijdelijk naar een wachthuisje waar, tijdens een traditioneel onweer, Sanin zich geheel aan haar uitlevert.

In hoofdstuk 43 zijn we weer terug bij het uitgangspunt van de proloog, in de kamer van de 52-jarige Sanin in Petersburg. Nog enkele flarden van herinneringen volgen. Zij betreffen de beschamende wijze waarop Sanin de verloving met Gemma verbroken heeft (hierbij krijgt Pantaleone voor de tweede maal de kans zijn visitekaartje aan Sanin te overhandigen: Pantaleone Cippatola, hofzanger van Z.K.H. de Hertog van Modena). De herinneringen grijpen Sanin aan. Halsoverkop verlaat hij Petersburg om naar Frankfort te reizen waar hij sinds 1840 niet meer is geweest, op zoek naar sporen van Gemma. Zijn oude tegenstander Von Dönhof - evenals Sanin slachtoffer van Marja Nikolajewna Polozowa - blijkt het enige houvast met het verleden te zijn. Van hem verneemt Sanin dat Gemma in New York woont en gelukkig getrouwd is met de rijke zakenman Mr. Jeremiah Slocum. Sanin schrijft Gemma een brief waarin hij haar vergeving vraagt.

Zes weken wacht Sanin eenzaam in Frankfort en dan komt er antwoord. In de vergevingsgezinde brief vertelt Gemma Sanin over haar geluk met Mr. Slocum - met wie zij 28 jaar getrouwd is - en haar vijf kinderen. Ingesloten treft hij een foto aan van Gemma's dochter Marianne die een sprekende gelijkenis vertoont met haar moeder dertig jaar geleden. In zijn antwoordbrief stuurt Sanin het granaten kruisje, bevestigd aan een prachtig paarlensnoer als verlovingscadeau aan dochter Marianne. Sanin gaat terug naar Petersburg, 'maar waarschijnlijk niet voor lang. Naar verluidt, is hij van plan al zijn bezittingen te verkopen en naar Amerika te gaan.' (490)

Evenals Jeremiah en Gemma Slocum in het slothoofdstuk van *Lentebeken* is het Poolse echtpaar Potocki in 'In den vreemde' van Biesheuvel 28 jaar gelukkig getrouwd. Jan Potocki is een niet onverdienstelijk schrijver die het grootste geluk ter wereld kent, namelijk harmonie. Desondanks komt er een tijd dat Jan niet kan

schrijven, hij is depressief en moet in een kliniek behandeld worden voor een mengvorm van melancholie en megalomanie. Kort nadat hij uit de kliniek is ontslagen, doet het verlangen zich voor - hij is al vijftig (vergelijk Sanin), maar hij is nog nooit echt in het buitenland geweest - een verre reis te maken. Deze reis wordt zijn ondergang. Omdat het hier een studiereis ten behoeve van een volgende roman betreft, weet Potocki van het ministerie van cultuur en onderwijs de helft van de reissom te verkrijgen. Dit bedrag is niet toereikend - Jan zelf is rijk maar niet schatrijk - om ook zijn vrouw Anna mee te nemen. Zij maakt aanvankelijk bezwaren tegen zijn plannen, maar na weken kibbelen stemt zij toe, waarna Jan en Anna zich gelukkig als Fimoesjka en Fomoesjka op een bankje in het maanlicht neerzetten.

Jan heeft Anna op zijn achttiende leren kennen en vervolgens een harmonieus leven met haar opgebouwd, zowel lichamelijk als geestelijk zijn zij een eenheid: ‘hij had altijd de grootste genegenheid voor Anna gevoeld. Zij had als het ware zijn leven gedragen. Zijn administratrice, zijn verpleegster, zijn moeder en zijn wandelend geweten was ze tegelijk geweest. Van niemand hield hij meer dan van Anna (...)’ (*Reis door mijn kamer*, 143). Deze Anna, aan wie Jan zijn successen toeschrijft, is als de Eva's in andere verhalen van Biesheuvel, met wie zij zelfs het ontbreken van de drie vingers aan de linkerhand gemeen heeft. Maar Anna heet geen Eva. Nog afgezien van het minder autobiografische karakter van ‘In den vreemde’ is het niet ondenkbaar dat Anna de naam van Eva niet draagt, omdat dit verhaal het thema van de ontrouw behandelt (Vergelijk ook Liza in ‘Mijn vrouw’ (*De steen der wijzen*)). In ‘Eva verhalen’ zal ontrouw niet licht voorkomen en eigenlijk is dat nauwelijks vreemd. Waarom zou je een Eva, één van de aardigste vrouwen uit de moderne Nederlandse literatuur, ook bedriegen?

Jan Potocki reist naar Uruguay waar hij op een avond de dood ontmoet. Met de dood speelt hij een partijtje schaak... en verliest. Zoals afgesproken betekent dit dat Jan nog maar twee weken te leven heeft. Als werktuig van de dood zal Suzan Schulz, Jans jeugdliefde, fungeren. Deze Suzan komt Jan voor de geest wanneer hij zich afvraagt bij wie hij zijn laatste levensdagen zal kunnen slijten. In zijn onderbewuste is Suzan altijd aanwezig geweest, regelmatig droomde hij van haar, tot ongenoegen van Anna. Suzan is voor de oorlog naar Engeland vertrokken en getrouwd meteen Amerikaan, ‘een zekere Jeremiah Slocum, iemand uit een oud en rijk geslacht.’

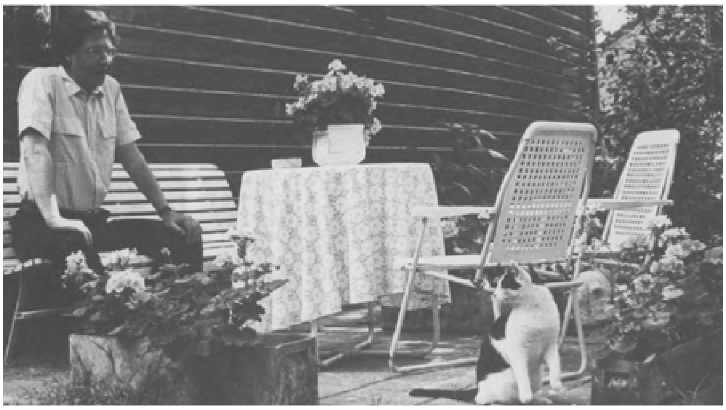
De jurist Jeremiah Slocum is directeur van de Chase Manhattan Bank in Buenos Aires. Op zakenlui en managers is Jan Potocki altijd jaloers geweest, liever dan schrijver was hij zakenman geworden. ‘Diep in zijn hart was hij altijd ontevreden geweest met zijn bestaan’ (144). Langzamerhand vraagt men zich wel af of de harmonie waar op blz. 131 over gesproken wordt ten aanzien van Jan Potocki wel harmonie mag heten. Temeer daar blz. 144 uitwijst dat Jan zich altijd overbodig heeft gevoeld, een nutteloos type (vergelijk ‘de overtollige mens’ in het werk van Toergenjew). Onmiddellijk op deze mededeling volgt: ‘Hij droomde weleens dat Slocum dood was en Anna van de aardbodem verdwenen. Hij viel in Suzans armen en ze vertelde hem hoe hij zaken moest doen. En hij deed zaken, beter dan wie ook. In gezelschap, op partijtjes kon hij nu over zaken praten en over geld en politiek. Hij was niet langer de dromer die toch door niemand helemaal au sérieux werd genomen.’ (144/145).

Met de dood in het hart besluit Jan, Anna van tevoren vergeving vragend, Suzan in Buenos Aires op te gaan zoeken: ‘we zien wel wat er uit voortvloeit.’ In Buenos Aires belt hij Suzan op die in bed ligt omdat ze verhoging heeft; haar man is naar een congres in Wenen. Suzan vraagt Jan of hij met zijn komst kan wachten tot haar man is teruggekeerd. ‘Het is toch een beetje vreemd als ik jou ontvang terwijl we maar met z'n tweeën in huis zijn?’ (149). Aanvankelijk wil Jan wachten tot Jeremiah terug is, maar de volgende avond is hij niet langer te houden. Hij sluipt de tuin in en draagt onder het balkon het bekende gedicht van Klosocz (= Willem Kloos) voor: ‘Zoals daarginds, aan stille blauwe lucht...’. N.B. En passant wordt opgemerkt dat

Potocki nog liever dan zakenman dichter had willen zijn, ‘maar verder dan “O liefde, die eens mijn hart doorkliefde” was hij nooit gekomen. Dan kwam de ambtenaar Blok in “Vrijgezel” (*Duizend vlinders*) verder. Hij schreef gedichten in de trant van: ‘Oh liefde, die ooit mijn hart doorkliefde, je weet niet hoe ik van je hou, ik blijf je eeuwig trouw, denk ik aan je benen, dan moet ik zo bitter wenen, maar denk ik aan je lieve mond, dan ben ik op slag weer gezond. Ja wij worden nog gelukkig samen, dat is mijn wens, het slot is amen.’ (*Duizend vlinders*, 213)

Als Jan is binnengelaten duurt het niet lang voordat de oude sfeer van vertrouwelijkheid weer hersteld is. Eén van de volgende dagen, als Suzan het erg koud heeft, vraagt zij Jan even onder de dekens te komen. Na het vertalen van een gedicht

van Ovidius gebeurt het onvermijdelijke. ‘Een half uur later lag Jan te snikken als een kind. “Wat heb ik gedaan,” mompelde hij, “Oh Anna wat heb ik gedaan?” En ook Suzan was behoorlijk aangegrepen door het ellendige van hun toestand.’ (151/152) Wanneer Jeremiah Slocum plotseling aangekondigd wordt, weet Jan zich nog maar net in een grote staande klok te verbergen, van waaruit hij de bekentenis van Suzan aanhoort. Jan Potocki beseft in een flits dat hij in twee minuten zijn eigen huwelijk en dat van Suzan en Slocum kapot heeft gemaakt. Hij vlucht en rijdt achter op een vrachtwagen naar zee, waar hij regelrecht inloopt, een gewisse dood tegemoet.



J.M.A. Biesheuvel (1984). Foto: Madeleine Vos.

Zowel *Lentebeken* als het verhaal van Biesheuvel behandelen het thema van de ontrouw. *Lentebeken* verhaalt de ontrouw aan de ideale jeugdliefde. In ‘In den vreemde’ vindt een omkering plaats, daar is sprake van ontrouw ten aanzien van de echtgenote en daarmee in zekere zin het weer trouw worden aan de jeugdliefde.

De manier waarop de betrekkingen met de jeugdliefde verloren is gegaan, is in beide verhalen verschilend. Suzan, op wie Jan Potocki op veertienjarige leeftijd verliefd werd - ‘Het was de mooiste liefde geweest die men zich maar bedenken kan. Hartstochtelijk verliefd was hij geweest op haar grappige gebaartjes, haar liefelijke, kleine en tengere gestalte. Ze was zo kwetsbaar, zo ontvankelijk voor alle nieuwe indrukken, zo puur naïef en kinderlijk’ -, is voor de oorlog samen met haar ouders naar Engeland vertrokken. In het verbreken van de betrekkingen heeft Potocki's latere vrouw Anna, zeker geen rol gespeeld. Zij is allesbehalve de fatale vrouw voor Jan, zoals Marja Nikolajewna Polozowa dat was voor Sanin.

Het verhaal van Biesheuvel borduurt in zekere zin verder op het slot van *Lentebeken.* Met wat voor verwachtingen Sanin de oceaan oversteekt, daar laat Toergenjew zich in *Lentebeken* niet over uit. Evenmin over de manier waarop Sanin in New York ontvangen zal worden. Stond hem voor ogen zich bij de familie Slocum te voegen, op dezelfde manier als Toergenjew dat bij de familie Viardot heeft gedaan? Wij weten het niet. Overigens maakt Jan Potocki de transatlantische vlucht zonder de bewuste bedoeling Suzan te ontmoeten, maar de omstandigheden leiden onafwendbaar naar haar toe.

De manier waarop Biesheuvel *Lentebeken* navolgt, is niet nadrukkelijk. Het is de naam Jeremiah Slocum die de lezer op het spoor kan zetten van verbanden tussen de verhalen. Maar ook de naam van Gemma komt in ‘In den vreemde’ voor. Jan en Anna Potocki hebben een geit, zo verklapt de dood, die naar de naam Gemma luistert. Er is nog één verhaal van Biesheuvel waarin de naam Gemma voorkomt. Dat is het grote verhaal over geestelijke ontrouw ‘De trui’ (*De bruid*). Naar aanleiding van het meisje Gemma, de verloofde van de secretaris van de reder Dirk Olieslager,

denkt Olieslager: ‘De leukste tijd is toch als je net verliefd bent’ (*De bruid*, 31). En dat is een constatering die de verbitterde Sanin uit de proloog en de laatste hoofdstukken van *Lentebeken* Olieslager zeker na zou kunnen zeggen.

Veel meer ‘Lentebeken’ is er in de verhalen van Biesheuvel niet te vinden. ‘In den vreemde’ is het verhaal dat *Lentebeken* het dichtst nadert. Een nauwgezette navolging als bijvoorbeeld in ‘De bruid’, een verhaal met een overeenkomstige thematiek, maar ontleend aan Tsjechow, of als in het verhaal ‘Kreutzersonate’ (*Slechte mensen*) dat met het gelijknamige verhaal van Tolstoj speelt, is er (nog) niet ten aanzien van *Lentebeken.* Evenmin heeft het de plaats van bijvoorbeeld *Witte nachten* van Dostojewski, maar *Lentebeken* zit Biesheuvel in het hoofd. En wie weet wat daar verder nog van komen zal?

Jagersverhalen

In dezelfde verhalenbundel als waarin ‘In den vreemde’ staat, *Reis door mijn kamer*, komt het verhaal ‘Zieke dieren’ voor. Daarin verplaatsen de gedachten van de ik-figuur zich op een soortgelijke manier als in ‘Wang Tsjoeng’ (*Het nut van de wereld*, blz. 117-120) naar het prerevolutionaire Rusland. In ‘Zieke dieren’ wandelt Biesheuvel naar een vriend. Op blz. 102-104 komt een uitgebreide passage tussen haakjes voor die als volgt begint: ‘Ik heb de laatste tijd veel negentiende eeuwse Russen gelezen en zou mijn tocht door de korenvelden in hun stijl willen beschrijven terwijl de zon ondergaat. Een landheer, een grootgrondbezitter, ging in de avond op bezoek bij zijn buurman, daartoe moest hij twintig kilometer rijden.’ De landheer bedenkt dat hij over drie weken weer zal gaan jagen. Dan komt deze landheer/jager een paartje tegen. Onopgemerkt is de landheer getuige van de dialoog tussen dit paartje. Het meisje huilt: ‘Verlaat me niet Igor Sergejewitsj, Igor, mijn lieve Igor, ik heb je zo lief.’ Voor deze klaaglijke vraag is de verveelde Igor Sergejewitsj niet gevoelig. “‘Ik blijf hier niet, kan hier niet blijven”, zei hij, “ik ga nu terug naar Petersburg en jij begrijpt niets van het leven daar.” Hij gaf haar een lichte zet en wandelde weg.’ De landheer die het leed van het meisje niet kan aanzien, vertoont zich aan haar en biedt aan haar naar huis te brengen. Maar het meisje vlucht weg, ‘ze rende het koren in en vertrapte de halmen.’

In het jagersverhaal 'Het Rendez-vous' van Toergenjew haalt een zekere Victor Aleksandritsj, een verwende kamerdienaar, eenzelfde streek uit met zijn vriendinnetje Akoelina. Zijn heer zal de volgende dag naar Petersburg vertrekken en Victor Aleksandritsj moet natuurlijk mee. De fatterige kamerdienaar schept op over de wonderen van Petersburg, maar, voegt hij daaraan toe: 'waarom praat ik daar met je over? Je begrijpt er toch immers niets van.' Als ik lieftallige Akoelina in huilen uitbarst, slaat Victor Aleksandritsj dat een ogenblik gade, 'haalde toen zijn schouders op, keerde zich snel om en liep weg met grote schreden.' De jager die evenals de landheer, Martien Kornelevitsj, in het verhaal van Biesheuvel van dit alles onopgemerkt getuige is, kan zich niet langer weerhouden en loopt op het meisje toe: 'Maar nauwelijks had ze me gezien of ze sprong op met een zachte kreet - waar ze ineens de kracht vandaan haalde weet ik niet - en verdween achter de bomen (...)'

In 'Zieke dieren' vervolgt de landheer zijn weg en ontmoet een herder. Deze zegt tegen hem: 'Goedenavond Martien Kornelevitsj, wat is het prachtig weer, de oogst zal goed worden, God heeft beslist het beste met ons voor, maar toch heeft hij vanavond de priester van ons weggenomen, Ignat zal nu eeuwig zingen in de hemelse engelenkoren.' (*Reis door mijn kamer*, 103). In een ander verhaal van Biesheuvel, 'Schoonheid uit zonde' (*De weg naar het licht*) is er eveneens sprake van een geestelijke die overleden is. Evenals de passage op blz. 102 tot 104 van 'Zieke mensen' speelt ook dit verhaal met de *Jagersverhalen* van Toergenjew.

'Innerlijk juichend ben ik op mijn paard gesprongen: de winter is voorbij en de lente is aangebroken', zo begint 'Schoonheid uit zonde'. De ik-figuur, graaf von Turjewitz, (weliswaar geen jager) trekt erop uit om een tocht van ongeveer duizend kilometer te maken. Na enige sfeeropmerkingen ten aanzien van het prachtige Russische landschap (en enige anekdotes) verhaalt Biesheuvel hoe het paard van graaf von Turjewitz op ongeveer dertig kilometer afstand van Woskrjesjensk last krijgt, 'het heeft een van zijn enkels verstuikt en loopt nu erg moeilijk'. Evenals in de *Jagersverhalen* waarin de jager dikwijls tegen de avond noodgedwongen op een onverwachte plek onderdak voor de nacht moet zoeken (het onweert; de jager moet schuilen voor de regen; een as van de telega is gebroken; paarden zijn vermoeid of kunnen niet verwisseld worden; de jager is verdwaald; etc), moet graaf von Turjewitz een verblijfplaats voor de nacht zoeken. En zowaar, in de verte ziet hij een lichtje, het lichtje aan de poort van een klooster. Daar 'maakt' hij een verhaal 'mee', waar hij zelf, zoals in de *Jagersverhalen*, amper aan te pas komt. Hij is een klankbodem voor het verhaal; hoogstens vult hij de vertelling aan.

Het verhaal betreft een drie dagen voor de komst van graaf Turjewitz overleden monnik, die tijdens zijn leven een prachtige ikoon vervaardigd heeft. De dag na de aankomst van de graaf wordt de monnik, broeder Rachmaninov, begraven. Na deze begrafenis, waarbij Biesheuvel lustig allerlei Russische en Hollandse elementen vermengt, is de graaf er getuige van hoe vastgesteld wordt dat de monnik een strenge regel van het klooster met voeten getreden heeft. De abt ontdekt namelijk dat de monnik in 1863 wederrechtelijk enige sigaren geconsumeerd heeft, sigaren die hij zich verschaft heeft toen hij de materialen voor de prachtige ikoon in de stad kocht. De ikoon is uit zonde voortgekomen, het is 'schoonheid uit zonde', zoals de abt vaststelt. Graaf von Turjewitz kan zich de situatie van de monnik maar al te goed voorstellen, de lezer krijgt een levendige beschrijving van zijn gedachten.

De volgende ochtend vroeg vertrekt de graaf, maar niet dan na geconstateerd te hebben dat het verhaal het hele klooster is doorgegaan ('De deugniet, de deugniet', voegt een monnik hem knipogend toe). Het verhaal besluit met: 'Uitgerust en vrolijk hernam ik mijn tocht, mijn paard liep weer uitstekend.'

‘Schoonheid uit zonde’ is afgezien van een aantal stijlovereenkomsten vooral qua structuur vergelijkbaar met de *Jagersverhalen.* Dikwijls beginnen deze verhalen met een natuurtafereel. Als de jager ergens (noodgedwongen) moet verblijven, is hij getuige van een gebeurtenis (waarbij hij meestal niet handelend optreedt) of hij hoort een verhaal aan, waarbij hij zich niet laat verleiden tot het geven van waardeoordelen; hij constateert vooral. Na afloop hiervan herneemt de jager zijn tocht. Deze structuur zien we ook in ‘Schoonheid uit zonde’, het verhaal waarmee Biesheuvel een fraaie pastiche heeft geschreven van de *Jagersverhalen.*

Moemoe

Een ander Toergenjew-verhaal van Biesheuvel is ‘Kreet uit een kelderwoning’ in *De bruid*, waarin beschreven wordt hoe twee jonge mensen te gronde gaan. En daar is Toergenjew niet geheel vreemd aan. Het vijfentwintigjarige meisje, Jannie, die het verhaal in de ik-vorm vertelt, heeft een vriend, Kees, die van mening is dat er veel te veel boeken verschijnen. ‘Er is maar één behoorlijke schrijver en dat is Toergenjew (...) Alles wat Sartre, Kaf ka, Solzjenitsin, Joyce, Nabokoven Proust hebben geschreven, verzinkt in het niet als je het vergelijkt met het werk van Toergenjew.’ Kees wil ook gaan schrijven, waarbij hij van Toergenjew de kunst wil afkijken: ‘Ik zal gaan schrijven, liefste en daarbij zal ik me vooral richten op het verhaal “Moemoe”.’ Jannie, die Kees een genie acht, heeft groot vertrouwen in de onderneming, zij zegt: ‘Misschien zul je Toergenjew nog overtreffen.’ (*De bruid*, 132).

Op een dag ontmoeten Kees en Jannie een oude man die hen een verhaal vertelt (*De bruid* 136-148). Dit verhaal lijkt erg op Moemoe, zo stelt Kees vast, hoewel de afloop en de strekking verschillen. ‘Moemoe’ is het verhaal waarin een tirannieke lijfeigenares het haar doofstomme geweldenaar, de portier Garasim, eerst onmogelijk maakt zich aan een meisje te hechten en er later de oorzaak van wordt dat hij het voorwerp van zijn uitsluitende vertedering, het hondje Moemoe, zal verdrinken. Het verhaal van de oude man in ‘Kreet uit een kelderwoning’ gaat over de grillen van een heerszuchtige (Hollandse) baronesse, de weduwe van baron de G. (in sommige opzichten is deze baron te vergelijken met Toergenjews ‘Odnodworets Owsjanikow’). De oude man vertelt hoe de baronesse het haar tuinman onmogelijk maakt een bedelaar in zijn huisje op te nemen (een gegeven dat enigszins doet denken aan ‘Poenin en Baboerin’), die het zoontje van de koetsier dwingt toe te zien hoe één van zijn konijnen wordt geslacht (vergelijk ook ‘Kerstmis’ in *Slechte mensen*, blz. 16, 17) en die een hondje, dat de grootvader van de verteller heeft gevonden, een zelfde lot wil laten ondergaan als het hondje Moemoe in het verhaal van Toergenjew. Zoals wel vaker in de verhalen van Biesheuvel wordt ook hier het onrecht gestraft; de baronesse sterft een afschuwelijke dood, waarvan slechts de grootvader getuige is. Het verhaal van de oude man en ‘Moemoe’ zetten Kees aan het denken; hij geeft zijn studie op en besluit een roman te schrijven met als titel ‘Leven en dood van een baronesse’. Geen inspanning is hem te veel, maar de onderneming mislukt. Uitgevers zien geen brood in de roman. Terugblikkend in verdwazing, Kees is inmiddels ziek geworden van ellende, komt Jannie het beeld voor ogen van boze mannen die Kees op de top van de hoge berg die hij beklommen heeft, opwachten, hem met dorsvlegels bewerken en hem toevoegen: ‘“Moemoe” van Toergenjew nog een keer herschrijven, dat kunnen we allemaal’.

Er is nog wel meer Toergenjew in de verhalen van Biesheuvel. Ik denk bijvoorbeeld aan het elkaar vertellen van eerste liefdes op het merkwaardige feestje in ‘Een vreemd voorval’ in *De weg naar het licht* dat herinneringen oproept aan het

soortgelijke middernachtelijke plan in de proloog van *Eerste liefde.* Verder de opmerking van de vader in 'De zoon' in *De steen der wijzen* ten aanzien van zijn liefdeloze kind, die doet denken aan Bazarow in *Vaders en zonen*: 'hij beweert dat hij anarchist en nihilist is' en 'Hij erkent geen gezag, het Parlement niet, de Koning niet, de Kerk niet. Hij zegt dat hij maar één gezag erkent en dat is zijn geweten' (*De steen der wijzen* 156). Vergelijk ook de opmerking van Biesheuvel in: Anton Korteweg en Ad Zuiderent: 'In gesprek met J.M.A. Biesheuvel', Maatstaf 1976, nr. 11 t.a.v. de verhouding van de vader en de zoon in het verhaal 'Tgawel' in *Het nut van de wereld*: 'Nou, dat is het Bazarofidee, hè, uit de Russische literatuur, uit *Vaders en Zonen.* Daarin zijn ook een gelovige vaderen een gelovige moeder en een zoon die de andere kant op gaat. Dat vind ik een van de mooiste verhalen uit de Russische literatuur.' Over *Vaders en zonen* gesproken, het slot van dit boek lijkt Biesheuvel geïnspireerd te hebben tot het slot van 'Balde ruhest du auch' (*De verpletterende werkelijkheid*) en zo is er nog wel meer. Maar genoeg.

Ontleningen

Het is duidelijk dat Toergenjew voor Biesheuvel een niet onbelangrijke inspiratiebron is en ogenschijnlijk steeds belangrijker wordt. Toergenjew zit Biesheuvel in de gedachten en daar geven enkele van zijn verhalen blijk van. (Maar niet alleen zijn verhalen, ook tijdens een fietstochtje met Maarten 't Hart valt de naam Toergenjew onherroepelijk. Als Maarten 't Hart en Maarten Biesheuvel kleine wolkjes waarnemen en die associëren met wolken op een schilderij van Monet, zegt Biesheuvel: ‘Ja, de sfeer van die schilderijen zou je in een verhaal moeten kunnen vastleggen (...) nu ja, Toergenjew en Guy de Maupassant hebben dat al gedaan.’ (Maarten 't Hart: *Ongewenste zeereis*, 198)).

Naar aanleiding van de laatste verhalenbundel van Biesheuvel heeft Aad Nuis opgemerkt dat Biesheuvel steeds meer aardigheid lijkt te krijgen in het spel van ontleningen aan andere schrijvers (De Volkskrant, 28 september 1984). Eén van die schrijvers - en dat hoop ik in het bovenstaande gedemonstreerd te hebben - is I.S. Toergenjew. En het is duidelijk; in plaats van Toergenjew zouden vele andere schrijversnamen ingevuld kunnen worden. Maar hoe nu te denken over die ontleningen aan andere schrijvers i.c. Toergenjew? Deelt de lezer die aardigheid in het spel van ontleningen?

Nou ik wel. Het lezen van een verhaal van Biesheuvel wordt er alleen maar boeiender door. Mogelijke ontleningen in zijn verhalen prikkelen de lezer alert te zijn; de dubbele gelaagdheid van ‘ontleen-verhalen’ kan de lezer doen zoeken naar een verhaal achter het verhaal. Zo stimuleren Biesheuvels ontleningen tot het lezen van wereldliteratuur. Hoe vaak heb ik ‘klassieke’ schrijvers niet gelezen of herlezen, alleen omdat Biesheuvel hen in zijn verhalen verwerkt of bij herhaling noemt. Zijn enthousiasme werkt niet weinig prikkelend.

In een interview met Bibeb merkte Biesheuvel op: ‘Waarom zou je al die energie verspillen aan het krampachtig verzinnen van iets nieuws? Als je een goed boek hebt gelezen, waarom zou je dan dat thema niet mogen gebruiken?’ (Vrij Nederland, 3 maart 1979). En aan Jan Brokken deelde Biesheuvel mee dat boeken *hem op ideeën brengen* (de Haagse Post, 11 november 1979). En daar kan niets op tegen zijn. Het is zeker geen zonde tegen de wet van oorspronkelijkheid, temeer daar Biesheuvel aan bestaande thema's toevoegt of thema's geheel omwerkt. Overigens komt het integraal overnemen van twee bladzijden uit het werk van een andere schrijver zoals Biesheuvel aan Jan Brokken bekent gedaan te hebben met E.T.A. Hoffmans ‘Een oudejaarsvertelling’ in het verhaal ‘Oudejaar’ (*Slechte mensen*) (‘en dat is geen één criticus opgevallen. Alleen Karel van het Reve en Renate Rubinstein hadden het direct in de gaten’) mij als weinig wenselijk voor. Als eenmalige grap is dat misschien aardig, maar toch...

Wat betreft Toergenjew prefereer ik Biesheuvels werkwijze in ‘Schoonheid uit zonde’, ‘In den vreemde’ en ‘Zieke dieren’ boven ‘Kreet uit een kelderwoning’. In het laatste verhaal leidt Biesheuvel de lezer nogal direct naar de bron, het verwerkte verhaal van Toergenjew: ‘Moemoe’. Het procédé van ontlening is erg nadrukkelijk; maar in dit geval kan dat niet anders, omdat juist dat Moemoe-achtige verhaal van de oude man en het wedijveren met Toergenjew de ondergang van de hoofdpersonen veroorzaken. Minder nadrukkelijk is de werkwijze in ‘In den vreemde’, waarin-slechts de naam Jeremiah Slocum in eerste instantie houvast biedt. De tweede (Toergenjew) laag wordt pas na een grondige vergelijking duidelijk. Dat laatste geldt ook voor ‘Schoonheid uit zonde’[1] en ‘Zieke dieren’.

Het zal duidelijk zijn, ik deel Biesheuvels aardigheid in het spel van ontleningen. Maar het lijkt mij wel noodzakelijk dat voorbeelden vooral bij ‘klassieke’ schrijvers

gezocht worden. Dat zijn immers de schrijvers die verwerkt kunnen zijn. Maar nog afgezien daarvan. Een duel zoals dat in 1860 bijna tussen Toergenjew en Gontsjarow heeft plaatsgevonden naar aanleiding van een vermeende plagiaatskwestie, moet hoe dan ook vermeden worden. Ik moet er niet aan denken, Biesheuvel op een koude voorjaarsochtend op een stil plekje even buiten Leiden tegenover een rancuneuze schrijvende tijdgenoot. En wie zit daar als secondant weggedoken in de struiken? ‘Fuori’, bulderde Karel van het Reve.

Ten slotte. De schrijver aan wie Biesheuvel vooral ontleent is de schrijver J.M.A. Biesheuvel. In de recensies naar aanleiding van latere verhalenbundels wrijven recensenten Biesheuvel nogal eens aan dat hij zichzelf herhaalt. Maar ik vraag mij af of het - ook hier betreft het voornamelijk verwerking van thema's - niet veel aardiger zou zijn om te spreken van ‘ontleningen aan zichzelf’?

Gebruikte uitgaven:

J.M.A. Biesheuvel: *In de bovenkooi.* Amsterdam 1974 (zesde druk). *Slechte mensen.* Amsterdam 1973. *Het nut van de wereld.* Amsterdam 1975. *De weg naar het licht en andere verhalen.* Amsterdam 1978 (derde druk). De *verpletterende werkelijkheid en andere verhalen.* Amsterdam 1979 (derde druk). *Duizend vlinders, Verhalen.* Amsterdam 1981. *Hoe de dieren in de hemel kwamen, Voorafgegaan door Die aardige beer.* Amsterdam 1982. *De bruid, Verhalen.* Amsterdam 1982. *De steen der wijzen, Verhalen* 1983. *Reis door mijn kamer, Verhalen.* Amsterdam 1984.

F.M. Dostojewski: *Verzamelde werken deel 7, Boze geesten.* Amsterdam 1970 (tweede druk).

I.S. Toergenjew: *Verzamelde werkden deel 1.* Amsterdam 1976 (derde druk). *Verzamelde werken deel 2.* Amsterdam 1972. *Verzamelde werken deel 3.* Amsterdam 1978 (derde druk). *Verzamelde werken deel 4.* Amsterdam 1973. *Faust en andere verhalen.* Amsterdam 1984. *Herinneringen.* Amsterdam 1974.

Eindnoten:

1 Op het moment dat ik dit artikel aan het afronden was - december 1984 - verscheen er een nieuwe uitgave van *De weg naar het licht en andere verhalen*, een speciale uitgave in het kader van het Vara-televisieprogramma ‘Büch's boeken’. Daarin is opgenomen ‘Maarten Biesheuvel in gesprek met Boudewijn Büch’. In dit gesprek noemt Biesheuvel ‘Schoonheid uit zonde’ één van de drie verhalen uit de bundel waar hij bijzonder mee in zijn schik is. ‘“Schoonheid uit zonde”, dat is toch een ontroerend, christelijk verhaal? In dat verhaal ben ik een beetje een christelijke Toergenjev. Dat bedoel ik niet letterlijk, hoor. Toen ik die laatste twee verhalen schreef (“Mijn grootste schrik” en “Schoonheid uit zonde” (J.R.)) las ik veel Heine en Toergenjev. Of je dat op een of andere manier in die verhalen terug kunt vinden, weet ik niet.’ Aan het einde van dit gesprek komt Toergenjew nogmaals ter sprake. Na één van zijn schrijversimpasses geschetst te hebben, besluit Biesheuvel: ‘Als het weer vroeg donker wordt, tegen oktober, dan ga ik weer achter mijn bureau zitten en rammel ik er in drie maanden een heel boek uit. Ik redeneer net als Toergenjev, Tsjechoven Tolstoi; zo van: “'s Zomers jagen en fietsen, 's winters schrijven”.’

Aart van Zoest
De Datsja van Toergenjew

Ruggemergkanker. Wat een vreselijk woord. Eens werd het gebruikt om degenen mee te bedreigen die zich aan de knapenzonde overgaven. Het roept visioenen op van pijn en smartelijke dood. Dat schijnt ook wel te kloppen. De Russische schrijver Toergenjev heeft aan de ziekte geleden en heeft erom gevraagd om uit zijn lijden te worden verlost. In 1883 is hij overleden, op 65-jarige leeftijd, in Bougival, vlak bij Parijs. Hij woonde daar in de zomermaanden in een eenvoudig huis, door de Fransen châlet genoemd, door de Russen datsja. Het stond op een heuvel, niet ver van de Seine, op een terrein van acht hectare bos. Iets lager dan de datsja stond op dit terrein een grotere woning, een landhuis waarin een familie kon wonen en ook zo'n tweehonderd mensen kon ontvangen in een ruime salon.

De bewonende familie bestond uit de heer en mevrouw Viardot. Toergenjev had het land gekocht, de huizen laten bouwen, en het geheel in eigendom overgedragen aan mevrouw Viardot, op wie hij in 1843, veertig jaar eerder dus, verliefd was geworden toen zij in Sint Petersburg als zangeres kwam optreden. Sindsdien heeft hij steeds bij haar in de buurt willen zijn, en hij reisde met Pauline Viardot en haar man jarenlang mee door heel Europa. Bij Pauline voelde Toergenjev zich, zoals hij zei, ‘zo gelukkig als een forel in een heldere beek, als de zon erop schijnt’. Toen het echtpaar Viardot in Baden-Baden woonde, liet Toergenjev een huis naast dat van zijn vrienden bouwen. Toen het echtpaar zich in Parijs vestigde, nam Toergenjev de verdieping erboven.

Voor de zomerperiode was er het buiten in Bougival, dat Toergenjev op naam van Pauline liet zetten, hoewel in het koopcontract ook de naam van haar echtgenoot, Louis Viardot, wordt genoemd, en wel als raadsman. Waar het verhaal van Toergenjev wordt verteld, ontstaat soms iets lacherigs over Louis Viardot. Ten onrechte, hij was niet de eerste de beste. Hij heeft zelf ook veel geschreven, hij heeft met George Sand een tijdschrift opgericht, was theaterdirecteur en is vooral bekend geworden als vertaler van Cervantes, Poesjkin, Toergenjev en Gogol. Hij was zo'n twintig jaar ouder dan zijn vrouw en haar vriend en hij is eveneens in 1883 gestorven. Toch is hij niet belangrijk genoeg geacht door de oprichters van een vereniging die de nagedachtenis van Toergenjev wil eren en die zich heeft genoemd Vereniging van vrienden van Ivan Toergenjev, Pauline Viardot en Maria Malibran.

Dat is nogal wat, en het valt te begrijpen dat ze na deze drie hebben gedacht: sorry Paul, jij niet, anders wordt het te veel. Maar wie is Maria Malibran nou weer? Dat is de oudere zus van Pauline, ook Spaanse van oorsprong, ook zangeres, maar veel beroemder. Meneer Malibran had ze in New York ontmoet en gezien, maar haar operasuccessen behaalde ze in Italië, Frankrijk en Engeland. Ze scheidde van Malibran om met een Belgische violist te kunnen trouwen. In Manchester maakte ze een dodelijke val van een paard. De wereldberoemde diva was toen vijfentwintig jaar oud. Vlak na haar dood heeft de romantische dichter Alfred de Musset een lang, zij het niet zo erg goed gedicht aan haar gewijd. Zij wordt dus meegenomen in de bewondering van de vereniging, die overigens een van de voortreffelijkste is onder verenigingen van deze soort. Belangrijkste wapenfeit: het redden van de datsja van Toergenjev. Bougival is namelijk een prettige plek, niet ver van de grote stad. Dat is al lang bekend, want tegenover Toergenjev, aan de andere kant van de straat, woonde bijvoorbeeld George Bizet, en de impressionisten kwamen er vaak schilderen of gewoon roeien en eten met strohoedjes op.

Vandaag de dag betekent zoiets dat projectontwikkelaars geld ruiken. De flatgebouwen schieten er uit de grond. Het huis van Viardot, de datsja van Toergenjev, ze stonden al in de plannen om plaats te moeten maken. Toen heeft de Vereniging aan de bel getrokken bij de autoriteiten en met succes. Temidden van de torenflats is een reservaat bewaard gebleven, dank zij de liefde voor kunst en literatuur van een paar actieve mensen, zodat liefhebbers in de salon van Pauline Viardot kunnen komen luisteren naar een zangeres die liederen zingt op teksten van Poesjkin, Mandelstam, Fet, Achmatovaen Pasternak, of de werkkamer zien van Toergenjev. Er zijn vier vensters en vroeger vonden de bezoekers het daar erg licht. Maar ondertussen zijn de bomen rondom honderd jaar verder. Heel prachtig, maar de kamer is nu wel donkerder. Er staat ook een schildersezel, zoals de meester dat wenste: hij wilde dat zijn kamer een atelier was. Bij het balkon is de kamer waarin hij gestorven is, in een erg imposant bed, typisch van iemand die zichzelf au sérieux neemt.

Het bed en de bekleding van de kamer zijn perfect gerestaureerd aan de hand van een afbeelding waarop de stervende Toergenjev ter plaatse te zien is. Omdat die afbeelding in zwart en wit is, kon over de kleur van de stof geen zekerheid bestaan. Er is gekozen voor flessegroen, omdat in de werkkamer Venetiaans rood was aangetroffen, en het gebruik was om rood en groen in kamers te laten contrasteren. Mensen van de Hogere Meubelschool (de Ecole Boulle) hebben het in opperste deskundigheid uitgevoerd, zodat de bezoeker niet goed weet wat de meeste indruk maakt: de gedachte dat hier honderd jaar geleden een groot schrijver ziek lag en stierf, of de deskundigheid waarmee hier is gerestaureerd. En door dat alles mengt zich een vleugje twijfel. Zou het echt groen zijn geweest? Helemaal zeker weten we het niet.

Schrijvers moeten ook aan alles denken, als ze het hun latere bewonderaars niette moeilijk willen maken.

Datsja van Toergenjew te Bougival.

Villa van de Viardots te Bougival.

Peter Wezel
Bibliografie van Nederlandse vertalingen van Toergenjew

De momenteel in de Sowjet-Unie verschijnende uitgave van de Volledige Verzamelde Werken van Iwan Sergejewitjs Toergenjew zal uiteindelijk dertig delen omvatten, waarvan er achttien aan zijn epistolaire nalatenschap gewijd zijn. Van de resterende twaalf banden is de verdeling ongeveer als volgt: drie delen romans, een deel jagersverhalen, vier delen overige verhalen en novellen, twee delen toneelwerk, één deel dichtwerk, gedichten in proza en herinneringen, en ten slotte een deel essays en artikelen.

In de loop der tijd is Toergenjews literaire oeuvre grotendeels in het Nederlands vertaald: alle zes romans, alle vijfentwintig jagersverhalen, dertig van de vijfendertig overige verhalen, de gedichten in proza en de herinneringen; echter geen dichtwerk en slechts twee van de tien toneelstukken, alsmede één essay en een redevoering.

De eerste uitgaven van Toergenjew in Nederland verschenen nog tijdens diens leven, te weten de romans *Vaders en zonen* (1869), *Rook* (1869), *Aan de vooravond* (1872) en *Nieuwe gronden* (1878), voor zover na te gaan alle vertaald uit het Frans en/of Duits. Dat het werk van Toergenjew toen al op ruime schaal beschikbaar was in die beide talen is niet zo verwonderlijk, als men bedenkt dat de schrijver zelf het grootste deel van de tijd in West-Europa vertoefde en door zijn contacten met uitgevers en zijn assistentie bij het vertalen, met name in het Frans, veel bijdroeg tot de verspreiding van de Russische literatuur (en uiteraard ook van zijn eigen werk) in het Westen. Een hernieuwde opleving van de belangstelling voor Toergenjew in Nederland viel te bespeuren in de jaren 1918-1923, met maar liefst elf nieuwe vertalingen, inmiddels veelal uit het Russisch. Daarna werd het weer twee decennia stil, maar sinds 1946 verschijnen er met grote regelmaat werken van Toergenjew in de Nederlandse boekhandel, die bovendien alle rechtstreeks uit het Russisch vertaald zijn. De meest opmerkelijke gebeurtenis was wel de uitgave van de *Verzamelde Werken* in vier delen in Van Oorschots Russische Bibliotheek (1955-1958, in 1970-1979 herdrukt), waardoor vele romans en verhalen voor het eerst in Nederlandse vertaling beschikbaar kwamen, of althans in een eigentijdse variant.

De *Verzamelde Werken* mogen als de meest gezaghebbende uitgave van Toergenjew in het Nederlandse taalgebied beschouwd worden. Daarnaast beleven de populairste werken regelmatig aparte herdrukken bij diverse uitgeverijen (*Vaders en zonen, Jagersverhalen, Eerste liefde, Als lentestromen, Asja, Een koning Lear van de steppe*). Door de vertaling van Toergenjews herinneringen in 1974 en een aantal nog niet eerder verschenen verhalen in 1984 is inmiddels het leeuwedeel van zijn literaire oeuvre voor de Nederlandse lezer toegankelijk geworden. Een tweetal aangekondigde bundelingen van brieven kan het beeld van Toergenjew alleen maar vervolmaken.

In de hierna volgende bibliografie van Toergenjews werken in Nederlandse vertaling zijn de Verzamelde Werken als richtlijn genomen. Dat wil zeggen dat de aldaar gebezigde titels als maatgevend beschouwd worden en dat in de lijst van vertalingen zoveel mogelijk de chronologische volgorde van de Verzamelde Werken gehandhaafd is.

Verzamelde werken

Verzamelde Werken. Amsterdam, Van Oorschot, 1955-1958. 4 delen. De Russische Bibliotheek.

Deel 1:

Roedin, Het Adelsnest, Aan de vooravond, Vaders en zonen. Vertaald door Karel van het Reve. (1e dr. 1955, 2e dr. 1970, 3e dr. 1976, 4e dr. 1984).

Deel 2:

Jagersverhalen en andere verhalen. Vertaald door Wils Huisman. (1e dr. 1955., 2e dr. 1972). [Bevat naast de 25 jagersverhalen tevens de volgende vertellingen: 'Andrej Kolosow', 'Drie portretten', 'Drie ontmoetingen', 'Moemoe', 'Twee vrienden', 'Jakow Pasynkow', 'Polesjo', 'Asja' (vertaald door Jan van der Eng)].

Deel 3:

Verhalen. Vertaald door Carl en Rebecca Ebeling. (1e dr. 1955, 2e dr. 1979). [Bevat de volgende verhalen: 'Eerste liefde', 'De hond', 'De geschiedenis van luitenant Jergoenow', 'De brigadier', 'De ongelukkige', 'Een vreemde geschiedenis', 'Een koning Lear uit de steppe', 'Lentebeken', 'Klop... klop... klop!', 'Poenin en Baboerin', 'Het horloge', 'Het verhaal van vader Aleksej', 'Fragmenten uit eigen en andermans herinneringen', 'Na de dood', 'Het einde'].

Deel 4:

Rook; Een maand buiten; Nieuwe gronden. Vertaald door Karel van het Reve. (1e dr. 1958, 2e dr. 1973).

Romans

Roedin: zie Verzamelde Werken

Het Adelsnest: zie Verzamelde Werken

Liza [= *Het Adelsnest*]. Vert. door Jean H.P. Jacobs. Hasselt, Heideland, 1956. Jubel-reeks.

Aan de vooravond: zie Verzamelde Werken

Insaroff en Ellen [= *Aan de vooravond*]. Heerenveen, N.A. Hingst, 1872.

Vaders en zonen: zie Verzamelde Werken

Vaders en zoons. Een verhaal uit het moderne leven. Vert. door J.J.A. Goeverneur. Utrecht, Gebr. v.d. Post, 1869.

Vaders en zonen. In een nieuwe vertaling uit het Russisch, met een overzicht en een nawoord van Arn. Saalborn. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1918. Meulenhoff-editie No. 83.

Vaders en zonen. Uit het Russisch door Else Bukowsky. Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1919. Wereld-bibliotheek No. 378.

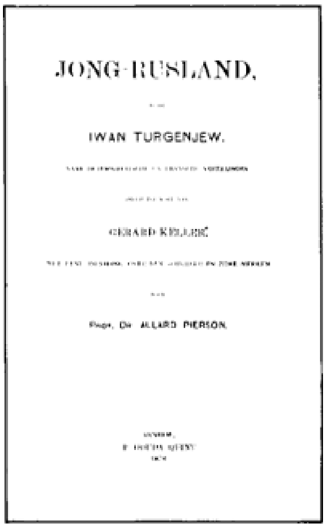
Vaders en zonen. Vert. door Aleida G. Schot. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1948. De Nieuwe Meulenhoff-editie No. 20.

Vaders en zonen. Vert. door Aleida G. Schot. 2e herz. druk. Amsterdam, De Bezige Bij, 1955. (3e dr. 1974).

Vaders en zonen. Vertaald en ingeleid door Aleida G. Schot. 3e druk. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1967. Meulenhoff-editie No. E140.

Vaders en zonen. Vert. door Else Bukowsky. Amsterdam, L.J. Veen, 1964. Amstel-boeken No. 149/150. (2e dr. 1974, 3e dr. 1982).

Rook: zie Verzamelde Werken.


JONG-RUSLAND,

IWAN TURGENJEW.

GERARD KELLER

Prof. Dr. ALLARD PIERSON.

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ

СОЧИНЕНІЙ

И. С. ТУРГЕНЕВА

ТОМЪ I.

Второе изданіе.

Omslag van ‘Verzameld werk’.

Rook, of het leven te Baden. Een Russische roman. Deventer, C. Zwaardemaker, 1869.

Nieuwe gronden: zie Verzamelde Werken

Jong-Rusland [= *Nieuwe gronden*]. Naar de Hoogduitsche en Fransche vertalingen onder toezicht van Gerard Keller. Met eene inleiding over den schrijver en zijne werken door Prof. Dr. Allard Pierson. Arnhem, P. Gouda Quint, 1878.

Maagdelijke zielen [= *Nieuwe gronden*]. Naar het Russisch. Utrecht, H. Honig, 1913. [De vertaling is identiek aan die van *Jong-Rusland* uit 1878].

Het onbetreden land [= *Nieuwe gronden*]. Uit het Russisch door Suzette van Lennep en Ljoeba Dworson. Amsterdam, Em. Querido, 1920.2 delen in 1 band.

Verhalen

Alle hierna volgende verhalen en novellen staan tevens in de Verzamelde Werken, behalve waar anders vermeld.

Jagersverhalen. Vertaald en ingeleid door Wils Huisman. Amsterdam, Contact, 1949. De onsterfelijken. Een reeks meesterwerken uit de wereldliteratuur. (Identieke heruitgaven in 1952 en 1954).

Jagersverhalen. Vert. door Wils Huisman. 2e druk. Amsterdam, Contact, 1974. Maxi-kaderreeks.

Verhalen. Vert. door N. Obolonsky en J.N. Hagg. Utrecht, Het Spectrum, 1959. Prisma-boeken No.432. [Met een nawoord en een levensbeschrijving van Toergenjew door N. Obolonsky. Bevat de volgende verhalen: ‘De drie portretten’, ‘Lentestromen’, ‘De hond’, ‘De levende relikwie’, ‘Het afspraakje’, ‘De zangers’. De laatste drie vertellingen zijn afkomstig uit de Jagersverhalen].

Faust en andere verhalen. Vert. door Marja Wiebes en Yolanda Bloemen. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1984. Grote ABC No. 482. [Bevat de volgende, niet in de Verzamelde Werken verschenen verhalen: ‘Petoesjkov’, ‘Dagboek van een overtollig mens’, ‘De herberg’, ‘Een briefwisseling’, ‘Faust’, ‘Verschijningen’, ‘Het lied van de triomferende liefde’].

De laatste romanticus [= *Jakow Pasynkow*]. Vert. door René de Vries. In: *Omnibus der Russische groten.* Amsterdam, LJ. Veen, 1965.

Asja. Uit het Russisch door J.C. van Wageningen. Amsterdam, Van Holkema & Warendorf, 1921. Daalders-editie No. 50.

Asja. In: *Russische verhalen.* Een bundel vertellingen uit de 19e eeuw. Samengesteld en vertaald door J. v.d. Eng. Utrecht, Het Spectrum/z.j./Prisma-boek 104.

Asja; Een koning Lear van de steppe. Vert. door Dunya Breur. Amsterdam, L.J. Veen, 1965. Amstel literaire paperbacks No. 3. (2e dr. 1975, 3e dr. 1976, 4e dr. 1985 als Amstel klassiek). *Een koning Lear van de steppe.* Uit het Russisch vertaald door S. van Praag. Amsterdam, Em. Querido, 1919. *Een koning Lear van de steppe.* Vert. door Aleida G. Schot. Amsterdam, Amsterdamsche Boek- en Courantmij, 1951. De Muidertoren, 3e jaargang, No. 4.

Eerste liefde. Amsterdam, Craft & Co., 1906. Craft's kleine Roman-bibliotheek No. 2.

Eerste liefde. Uit het Russisch. Utrecht, A.W. Bruna & Zn., 1911.

De eerste liefde. Uit het Russisch vertaald door Ljoeba Dworson. Amsterdam, Em. Querido, 1921.

Eerste liefde. Borculo, Algemeene Drukkers- en Uitg.-Mij, 1921. Novellen van de beste schrijvers No. 1.

Eerste liefde. Vert. door Aleida G. Schot. Amsterdam, Contact, 1947.

Eerste liefde. Vert. door Aleida G. Schot. 2e herz. druk. Amsterdam, Contact, 1958. De onsterfelijken. Een reeks meesterwerken uit de wereldliteratuur. (3e dr. 1973).

Eerste liefde; Als lentestromen [= *Lentebeken*]. Vertaald door Dunya Breur en J.L van Wageningen. Amsterdam, L.J. Veen, 1964. Amstel-boeken No. 151/152. (2e dr. 1975, 3e dr. 1976, 4e dr. 1983).

Als lentewateren. Uit het Russisch door J.L. van Wageningen. Arnhem, Uitg.-Mij Van Loghum Slaterus & Visser, 1919.

Als lentewateren. Vert. door J.L. van Wageningen. Herdruk. Antwerpen, Het Kompas, 1946. De Feniks, 12e reeks, No. 5.

Als lentewateren. Vert. door J.L. van Wageningen. Brussel, Arbeiderspers, 1952. Reinaertreeks No. 22.

Lentestromen. In: Toergenjew. *Verhalen.* Utrecht, Het Spectrum, 1959 (zie aldaar).

'De geschiedenis van luitenant Jergoenov.' In: *Russische misdaadverhalen.* Vert. door A.W. van Agtmael en F.J.M.C. van Schoonderwalt. Utrecht, Het Spectrum, 1969. Prisma-boeken No. 1351. (Heruitgave Amsterdam, Van der Velden, 1980).

'De geschiedenis van luitenant Jergoenov'. In: *Liefdesverhalen*; door Poesjkin, Lermontov, Toergenjev, Ljeskov en Tsjechov. Gekozen en uit het Russisch vertaald door Wim Hartog. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1972. Kattengat-boeken.

Eene ongelukkige. Bewerking van E.J.v.T. Amsterdam, Cohen Zonen, 1919. Globe-editie. [Bevat ook 'Punin en Baburin' en 'Lukerja'; dit laatste is de vertelling 'De levende reliquie' uit de Jagersverhalen].

De levende reliquie. In: *Meesters der Russische vertelkunst.* Bijeengebracht en vertaald door Aleida G. Schot, met inleiding. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1948. (2edr. 1950, 3e herz. dr. 1956, 4e dr. 1964, 5e dr. 1965).

De levende relikwie. In Toergenjew. *Verhalen.* Utrecht, Het Spectrum, 1959 (zie aldaar).

Een overtollig mensch. Uit het Russisch vertaald door J.C. van Wageningen. Amsterdam, Em. Querido, 1923. [Bevat nog andere verhalen van Toergenjew].

De fatalist [= *Klop... klop... klop!*]. Amsterdam, Bauer & Co., 1899. Moderne auteurs No. 1.

Klop... klop... klop. Uit het Russisch vertaald door Z. Stokvis. Amsterdam, Maas & Van Suchtelen, 1907. Bibliotheek van Russische literatuur No. 5. [Bevat ook 'Twee gedichten', een van de Gedichten in proza].

Het verhaal van vader Aleksej. Uit het Russisch door N. van Wijk. Assen, Van Gorcum & Comp., 1932. Van Gorcum's Volksboekerij No. 5. [Bijlage van Kerken Wereld].

Klara Militsj [= *Na de dood*]. Uit het Russisch vertaald door Else Bukowsky. Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1920. Wereldbibliotheek No. 398.

De liefde van Klara Militsj [= *Na de dood*]. Vert. door Else Bukowsky. 2e druk. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1961. Wereldboog-pocket No. 143.

Toneelwerk

Eene boedelscheiding. Blijspel in één bedrijf van Ivan Turgenjew. Vertaald [uit het Russisch] door J.A. Holtrop. Zutphen, Schillemans en Van Belkum, 1893. Tooneel-bibliotheek No. 680.

Een maand buiten: zie Verzamelde Werken.

Overig werk

Gedichten in proza. Uit het Russisch vertaald en met een inleiding van Aleida G. Schot. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1940. (2e dr. 1957).

Herinneringen. Vertaald en van aantekeningen en een nawoord voorzien door Charles B. Timmer. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1974. Privé-domein No. 26.

Hamlet en Don Quichote. Uit het Russisch vertaald en ingeleid door Aleida G. Schot. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1947. De Eik No. 8 [Essay].

'Rede van Toergenjew'. In: Poesjkin. *Verhalen.* Vertaald en ingeleid door Aleida G. Schot. Den Haag, L.J.C. Boucher, 1936. [Uit de rede, uitgesproken op 7 juni 1880, in de openbare vergadering van het 'Genootschap van Liefhebbers der Russische Letteren', ter gelegenheid van de onthulling van het standbeeld voor Aleksander Sergejewitsj Poesjkin, te Moskou.] (2e dr. 1949.)

Brieven

De literator en de holbewoner. Honderd brieven [van Iwan Toergenjew en Lew Tolstoj], bijeengezocht, vertaald en van commentaar voorzien door Karel van het Reve. [De brieven van Toergenjew zijn vertaald door Jozina Israël]. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1964. Stoa-reeks.

Zowel de Arbeiderspers als Van Oorschot hebben een bundeling van Toergenjews brieven aangekondigd.

Koos Hageraats
De spiegels rondom de feiten
‘Cirkel in het gras’, een onbesproken roman

In zijn lezing ‘Blauwdruk voor een herverkaveling’ pleit Wam de Moor voor een literatuurkritiek die bij de bespreking van literaire werken ook de potentiële lezer in het oog houdt: de literatuurkritiek zou geen geheimtaal van ingewijden voor ingewijden moeten zijn, want ‘een criticus in dag - en weekblad () schrijft niet in de eerste plaats voor vakgenoten, al zou men dit vaak wel zeggen als men de kritieken leest, maar voor lezers van hun krant of weekblad die weten willen of zij het besproken werk wel of niet zullen kopen of lenen.’ Voor de *kenners*, de *ingewijden*, zou er een ‘Kritisch Laboratorium’ moeten komen ‘waarin meningen fris van de lever met elkaar kunnen botsen om één en dezelfde literaire aangelegenheid.’[1] De Moor staat daarbij een minder rigoureuze scheiding tussen literatuurkritiek en literatuurwetenschap voor ogen dan bijvoorbeeld Elrud Ibsch die van mening is dat de kritiek vooral normatief te werk moet gaan terwijl de literatuurwetenschap zich met name moet richten op de beschrijving en verklaring van de gehanteerde normen. Niet dat literatuurkritiek en - wetenschap twee strikt gescheiden gebieden zijn - de criticus moet zich volgens Ibsch wel degelijk bezinnen op zijn mimetische, esthetische en ethische normen - maar het waardeoordeel speelt in de kritiek een belangrijker rol dan in de wetenschap. Hierop voortbordurend stelt De Moor een herverkaveling voor in drie in plaats van in twee gebieden: tussen het strikt analytische gebied van de wetenschap en het overwegend normatieve gebied van de kritiek zou een gebied van ‘de op analyse berustende interpretatie’ moeten komen.[2]

Dit voorstel is alleen maar van harte toe te juichen. De vraag is echter of dit ‘tussengebied’ die lezers zal bereiken die nu wel de krantekritieken maar niet de literaire bladen lezen. Waarschijnlijk gaat dat alleen op voor het prijzenswaardige werk van Kees Fens wiens korte stukken in de vrijdageditie van de Volkskrant, met name die over poëzie, laten zien hoe de voortdurende wisselwerking tussen analyse en interpretatie een literaire tekst steeds hernieuwt. Maar daarbuiten? Al heel wat kleiner is bijvoorbeeld het bereik van het tijdschrift Literatuur (met een oplage van toch nog ±5000 exemplaren per nummer) dat zich ten doel stelt om met name door middel van analyse en interpretatie een brug te slaan tussen het strikt wetenschappelijke gebied en de in literatuur geïnteresseerde lezer. In de krantekritieken spelen bij het probleem van de verhouding tussen analyse, interpretatie en waardeoordeel tenminste vijf factoren een belangrijke rol die in het wetenschappelijke gebied te verwaarlozen zijn (of zouden moeten zijn): de beperkte ruimte, het grote aanbod van boeken, tijdgebrek, de aard van het te bespreken werk en de smaak van de criticus.

Analyse en interpretatie vragen nu eenmaal veel bladruimte; er moet geciteerd worden, vergelijkingen met ander werk, al of niet van dezelfde auteur, zijn veelal noodzakelijk, mogelijkheden moeten expliciet worden afgewogen en verworpen om tot een (voorlopige) interpretatie te komen, enzovoort. Dat zulks bij een zo groot aanbod van boeken - zowel Nederlandstalige als buitenlandse literatuur - vrijwel onmogelijk is, zal duidelijk zijn. Alleen al daarom is een plaats nodig waar tijd en ruimte voor reflectie beschikbaar is, een plaats waar de omloopsnelheid van de te bespreken boeken geen rol meer speelt.

De aard van het boek zorgt voor een extra complicatie: hoe ‘eenvoudiger’ een boek (van structuur, van stijl, van gedachtegang, enz), hoe duidelijker een criticus zich erover kan uitspreken en hoe duidelijker de punten zichtbaar kunnen worden

waarop de critici het in hun argumentatie onderling al of niet eens kunnen zijn. Is er echter sprake van een complex werk, dan schiet de kritiek op analytisch en interpretatief gebied per definitie tekort door de drie eerder genoemde factoren. Daardoor ontstaat de paradoxale situatie dat juist díe boeken die het - ook volgens de criticus zelf! - verdienen om ruime aandacht te krijgen, onvoldoende besproken worden en dat het waardeoordeel eerder afhankelijk is van de smaak van de criticus dan gebaseerd op controleerbare adstructies.[3] Meestal duurt het dan lange tijd voordat er ergens in het tussengebied ruimer aandacht aan het betreffende werk besteed wordt, maar het is wederom de vraag hoeveel krantelezers zich daar alsnog van op de hoogte stellen. De Synthese-reeks bijvoorbeeld; wie neemt daar kennis van behalve de Neerlandicus die er zich al of niet uit interesse, maar hoe dan ook altijd beroepsmatig mee bezig houdt, en de middelbare scholier die zich geconfronteerd ziet met de verplichting om een eindexamenscriptie te schrijven?

Hoe complexer dus een boek, des te meer verschuift in de kritiek de aandacht in de richting van het waardeoordeel. In zoverre is dat problematisch, dat enerzijds de verschillende critici tot een positief eindoordeel kunnen komen hoewel zij elkaar op diverse punten tegen blijken te spreken, terwijl anderzijds de lezer vaak meer te weten komt over de smaak van de recensent dan over het boek zelf. Bij de besprekingen van *Cirkel in het gras* van Oek de Jong speelde dit probleem een grote rol. Om voor deze roman de weg naar het tussengebied vrij te maken moeten eerst de misverstanden en tegenstrijdigheden in de besprekingen opzij worden gezet. Dan pas kan men beginnen met analyse en interpretatie.

De verwachtingen omtrent deze roman waren bij vrijwel iedereen zeer hoog gespannen, zowel vanwege het hoge niveau van *Opwaaiende Zomerjurken* als vanwege het lange wachten zelf. Er ging dan ook een zucht van verlichting door de dag- en weekbladen van juni 1985: *Cirkel in het gras* was minstens zo goed als *Opwaaiende Zomerjurken.* Beter zelfs, vonden sommigen. Maar hoe zaten deze besprekingen in elkaar?

K.L Poll[4] opent zijn bespreking in NRC Handelsblad met een aantal impliciete criteria voor zijn waardeoordeel: ‘eindelijk’ is er een auteur in geslaagd om een ideeënroman te schrijven die niet ‘verlammend dwangmatig’ eigentijds is, die niet gereserveerd is, die niet wereldwijs is, die niet narcistisch is, waarin geen faciele spot te vinden is, die royaal observeert en die iets te vertellen heeft. Bovendien spreekt Poll expliciet zijn waardering ervoor uit dat de schrijver op de achtergrond blijft, dat hij ‘verdwijnt in zijn compositie’. Over de rol van de zaak Aldo Moro merkt hij op: ‘Dat drama blijft bijzaak, niet meer dan een begeleidende melodie, een publieke achtergrond.’ Deze opmerking (hoe onjuist op zich ook, ik kom daar nog op terug) mag beschouwd worden als een positief oordeel, aansluitend bij de eis dat een ideeënroman niet eigentijds mag zijn.

Dat de roman niet gereserveerd is en dat De Jong royaal observeert, adstrueert Poll met zijn lezersbevinding dat ‘de vier hoofdfiguren () evenveel aandacht (krijgen), eenzelfde mate van vereenzelviging. Als een hoofdstuk lang Simonetti aan de beurt is, merk ik dat ik Hanna en de anderen van enige afstand ga bekijken. Ik ben Simonetti. Als dan, een bladzijde of een hoofdstuk later, Hanna het hare doet en denkt, of Leda, dan is hun perspectief weer het vanzelfsprekende, het intieme. () De spelers voelen aan als levend, als dichtbij aanwezig. Ze zijn niet kleiner, bekender of minder geheimzinnig dan hun schepper.’ (Wat Poll met die laatste opmerking bedoelt ontgaat mij overigens volkomen.)

Het criterium dat een ideeënroman niet ‘wereldwijs’ mag zijn en de vraag waarom *Cirkel in het gras* dat inderdaad niet is, wordt in de bespreking niet verder uitgewerkt. De, volgens Poll, soms nogal laag bij de grondse, af en toe quasi-grappige toon van vertellen aan het begin van het boek is een kritiek punt dat voortvloeit uit het criterium

dat faciele spot in een (ideeën)roman niet gewenst is. Ook de ‘eerste beschrijving van de personen en van Rome is stereotiep’, vindt Poll. Hij

geeft echter niet aan waarom hij dat vindt. Blijft over: de stelling dat *Cirkel in het gras* 'iets te vertellen heeft'. Dat 'iets' is nu juist datgene waarop de recensie in had moeten gaan: de rijkdom aan gedachten, ideeën, beelden en opvattingen. Maar Poll reduceert zijn adstructie tot een bespreking van het hoofdthema: de liefde, toegespitst op de verhouding tussen Andrea en Hanna. Daarbij neemt hij *zichzelf* als uitgangspunt, en gaat hij ervan uit dat 'de lezer' de roman op eenzelfde wijze zal ondergaan: 'Wij lezers (!) hebben langzamerhand zoveel literatuur in ons hoofd, bewust en onbewust, zoveel beschrijvingen van plaatsen, situaties, gevoelens, ideeën, dat het steeds lastiger wordt onze belangstelling te wekken. Wij leven al meer dan anderhalve eeuw in de greep van het moderne, in het romantische tijdvak van de verplichte vernieuwing, de vernieuwing van vorm en techniek, van taboes die doorbroken willen worden. Wat voor eigen weg zou Oek de Jong zich nog kunnen banen door het uitgestrekte, oninteressante struikgewas van wat wij al weten? En iedere keer opnieuw is bij dit boek het antwoord: ja natuurlijk, zo kan het ook. Als de intensiteitsgraad van de verbeelding maar hoog genoeg is, als het lukt de aandacht tegelijk te richten op de binnenwereld van de gevoelens en de buitenwereld van het waarneembare, dan gaat het vanzelf goed, lijkt het wel. () Dan komt de stemming van verveelde gearriveerdheid er uit te zien als wat zij is: een teken van luiheid en versuffing.' Zeker voor de groep jongere lezers is het nog maar de vraag of zij de liefde zo ervaren (liefde hier in de breedste zin van het woord, want in *Cirkel in het gras* worden 'alle personages () door hartstocht bewogen, maar het neemt allemaal verschillende vormen aan'[5]) en of zij de complexe beschrijving van die liefde ondergaan als een ontwaken uit hun 'luiheid en versuffing'. Poll roept in deze passage het beeld op van *zichzelf* als iemand in de voortdurende 'stemming van verveelde gearriveerdheid' en legitimeert dat beeld door het te veralgemeniseren. Het is dan ook niet verwonderlijk dat hij zich in het slot van zijn bespreking niet bezighoudt met de definitieve breuk in de liefde tussen Andrea en Hanna maar met de ondergang van Zucarelli, een personage met wie een 'verveelde, gearriveerde' lezer zich ongetwijfeld sterk kan identificeren.

Het is interessant om te zien hoe Zucarelli door Poll bekeken wordt. Hij noemt hem 'de oude weerbarstige estheet die zich aan niemand binden wilde' en zijn verdrinkingsdood interpreteert hij als een keuze voor 'de schoonheid van het lot', een lot dat eruit bestaat het spiegelbeeld te moeten zijn van het verhaal dat Andrea Simonetti in de vorm van een lang gedicht schreef over de duiker Cola Pesce. 'Het werkstuk, zoals Zucarelli Simonetti's lange gedicht sceptisch noemde, is het epos geworden dat Simonetti voor ogen stond, maar dan in de vorm van een roman', concludeert Poll. Hij stipt hiermee (als enige) het metapoëtische karakter van de roman aan; dat is volkomen terecht omdat een dergelijk aspect nergens anders gevonden kan worden dan in de roman zelf, een aspect overigens dat meer aandacht verdient dan het in de recensie heeft gekregen.

Aad Nuis[6] noemt Zucarelli 'een oude kunstkenner die schoonheid wel zien maar niet maken kan (en die door de schrijver de ideale dood voor een criticus krijgt toebedeeld)'. Een aardige vondst van Nuis - hij zou van Mulisch kunnen zijn - maar niets in de roman wijst erop dat Zucarelli's dood zo bedoeld zou zijn: Nuis legt zijn interpretatie erin, hij haalt die er (op dit punt) niet uit.

In zijn bespreking geeft Nuis nogal wat waardeoordelen, maar slechts twee daarvan stoelen op min of meer expliciet gestelde eisen: de ernst van de roman en de hechte compositie ervan. Nuis spreekt zijn waardering uit voor het feit dat De Jong niet 'de relativerende en daardoor kleinerende ironie' gebruikt die in zoveel Nederlandse romans voorkomt. Daarnaast noemt hij de compositie 'literair

doortimmerd' dank zij de 'schijnbaar achteloze manier waarop de schrijver allerlei verwijzingen, dwarsverbindingen en als metaforen werkende gebeurtenissen door zijn boek strooit'. Daarvan noemt hij er echter maar één: de ontmoeting van Hanna en Andrea onder de zuilen van het Pantheon. Dat is 'een tableau vol verborgen betekenis, zowel voor de held. als voor de heldin', een betekenis die pas aan het eind van het boek 'min of meer' duidelijk wordt.

Op zich is het niet bezwaarlijk om op deze manier de aandacht van de lezer op dergelijke passages te vestigen, maar Nuis had dat 'min of meer' verder moeten uitwerken: nu blijft het bij een opmerking die hij bij elke willekeurige andere passage ook had kunnen maken. Men kan er zelfs de stelling tegenoverzetten dat dergelijke fragmenten juist geen symbolische waarde hebben, zoals we verderop zullen zien.

Bij twee positieve waardeoordelen die Nuis geeft wordt de grote verwarring langzaam zichtbaar. Hij spreekt over 'de helderheid van zijn stijl - hij gebruikt nooit clichés, ook niet bij wijze van typering of grapje'. We herinneren ons het oordeel van Poll over het begin van de roman, we zullen anderen verderop hierover horen. Het tweede positieve waardeoordeel, voortkomend uit het criterium van de ernst, is dat van 'de dwingende, van verbeeldingskracht en intelligent waarnemingsvermogen getuigende manier waarop elke afzonderlijke scène is neergezet. Twijfels over de betekenis en de samenhang van al die scènes leidt daardoor niet met een aan twijfels aan het boek maar worden een aansporing tot nog eens lezen.' Dit is een merkwaardig oordeel. Er staat immers: *doordat de* scènes afzonderlijk zijn neergezet op een van verbeeldingskracht en intelligent waarnemingsvermogen getuigende manier leidt twijfel aan de onderlinge samenhang van al die scènes (niet tot wantrouwen of afwijzen, maar) tot herlezen. Het is ten eerste de vraag of afzonderlijk intelligent verbeelde scènes automatisch leiden tot een hechte samenhang (in veel van Reves werk is dat bijvoorbeeld niet het geval), ten tweede kan iemand alleen verbeeldingskracht en intelligent waarnemingsvermogen bij iemand anders ontdekken wanneer hij die eigenschappen zelf meent te bezitten. Ik wil Aad Nuis die eigenschappen zeker niet ontzeggen (bovendien sta ik op dit punt volledig achter zijn oordeel), het gaat mij er alleen om dat hij, door gebrek aan adstructie, met dit waardeoordeel meer over zichzelf zegt dan over de roman van Oek de Jong.

Een dergelijk probleem komen we ook tegen bij het positieve waardeoordeel over de personages die op Nuis 'zo'n levensechte, "ronde" indruk maken'. Waarom? Omdat er, zoals hij met name over Hanna zegt, 'iets raadselachtigs in (blijft) dat nergens verklaard wordt, maar dat is niet raadselachtiger dan mensen vaak zijn'. Ook hier geldt: 'Wie anderen bespreekt, bespreekt zichzelf, er komt niet uit de kruik dan wat er in is'. Men herkent pas het raadselachtige in anderen wanneer men dat in zichzelf onderkent. De opmerking geldt dan ook eerder voor Nuis zelf dan voor de personages uit de roman. Sterker nog: met evenveel of even weinig overtuigingskracht zou men er tegenover kunnen zetten dat de personages zo levensecht zijn omdat ze juist zo afgerond, zo herkenbaar op de lezer overkomen of omdat het raadselachtige van hun karakters juist *wel* wordt verklaard; ook dat blijft, zo geformuleerd, niet meer dan een mening.

Sprak Poll zijn waardering erover uit dat *Cirkel in het gras* de ban doorbreekt van de verlammende dwang van het eigentijdse (vandaar waarschijnlijk zijn bezwaar tegen de beschrijving van Rome, die hij 'stereotiep' noemde), Nuis waardeert juist de wijze waarop De Jong zich in de traditie plaatst van de tegenstelling tussen 'het duistere Noorden en het lichte Zuiden' (zoals bij Henry James en Louis Couperus) doordat hij met die tegenstelling speelt 'door de ongewone, zeer eigentijdse variatie op het thema'.

Weer twee problemen erbij: wat te verstaan onder dat 'ongewone'? Als mimetische norm is dat in tegenspraak met het positieve oordeel betreffende de levensechtheid van de personages, en wanneer Nuis ermee bedoelt dat de variatie 'ongewoon' is

ten opzichte van andere literaire werken waarin dat thema een belangrijke rol speelt, zou hij die verhouding toch op zijn minst kunnen toelichten: hoezo zijn Couperus' heldinnen ‘gewoner’ dan Hanna Picard? En ten tweede: is *Cirkel in het gras* nu een eigentijdse roman of niet? Poll geeft niet aan waar dat niet-eigentijdse in schuilt, Nuis geeft niet aan wat dat eigentijdse inhoudt.

Ook over de verwerking van de zaak Moro verschillen ze van mening: voor Poll is dat een bijzaak, een ‘begeleidende melodie’ (hij gaat daar dan ook niet verder op in), Nuis stelt: ‘De ontvoering van Aldo Moro en de reacties daarop leiden tot een diepgaand verschil van mening tussen de geliefden’. Deze tegenstelling tussen Andrea en Hanna werkt hij vervolgens verder uit; door de betrekkelijk grote aandacht die hij aan deze tegenstelling geeft, suggereert hij dat daar de oorzaak moet liggen van hun uiteindelijke scheiding. (Niet vreemd overi-

gens dat een criticus die in de politiek heeft gezeten, van alle mogelijkheden juist deze accentueert.) Nuis is er dus, meer dan Poll, van overtuigd dat de zaak Moro in ieder geval geen bijzaak is. Dat hij daarbij die affaire nog te weinig op de overige personages betrekt, zal verderop duidelijk worden.

Er resten in Nuis' recensie nog twee zaken die de aandacht vragen. Het fragment waarin beschreven wordt hoe Andrea de synthese bereikt waarnaar hij zolang heeft gezocht (blz. 347-354) spreekt Nuis niet aan want ‘harmonie (is) nu eenmaal moeilijker te verbeelden dan het ontbreken ervan’, vindt hij. Hier maakt Nuis zich echter schuldig aan een cirkelredenering: het fragment is volgens hem niet geslaagd omdat harmonie ‘nu eenmaal’ zo moeilijk te verbeelden is, en omdat harmonie zo moeilijk te verbeelden is, is dit fragment dus minder geslaagd. Een argument bij een waardeoordeel is dit niet te noemen. Aan het eind van zijn bespreking geeft Nuis nog twee kritiekpunten die voortkomen uit de eis dat de compositie van een literair werk ‘doortimmerd’ moet zijn: hij signaleert ‘bij alle uitvoerigheid, losse einden in het boek’ - maar hij noemt er niet één. Bovendien vindt hij dat ‘aan het eind () de spanningsboog wat (dreigt) in te zakken’, maar geeft niet aan wat daarvan de oorzaak kan zijn of vanaf welk moment dat het geval zou zijn.

Gaf ik tot hier toe aan waar Nuis onvolledig was in de adstructie van zijn oordelen, bij zijn eindoordeel spreekt hij zichzelf regelrecht tegen. Hij spreekt over ‘De Jongs op zichzelf prijzenswaardige neiging om als schrijver niet redenerend tussenbeide te komen maar alles in beelden te brengen’, een positief oordeel dat hij met de meeste andere critici deelt. Als gevaar echter signaleert hij dat deze wijze van vertellen ‘nodeloze onzekerheid bij de lezer (kan) veroorzaken’ over de samenhang van de scènes. Dus hoe springt Nuis voor het mogelijke onbegrip van de lezer in de bres? Hij ziet de oplossing in ‘een paar essayistische hulplijntjes, zoals Kundera ze uitzet in *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*.’ Dat zou die ‘nodeloze onzekerheid’ hebben kunnen voorkomen. Gelet op de overeenkomst in thematiek is het niet helemaal ongerechtvaardigd om Kundera's roman met *Cirkel in het gras* te vergelijken, maar die vergelijking had nu juist *niet* op dit punt gemaakt moeten worden: de vertelwijze van *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan* staat immers diametraal tegenover die van *Cirkel in het gras*; in Kundera's roman komt de schrijver/verteller in die essayistische passages (en daar niet alleen) heel duidelijk tussenbeide! Bovendien is Nuis' suggestie lijnrecht in tegenspraak met zijn waardering voor de ‘doortimmerde’ compositie: een criticus kan niet zijn waardering uitspreken voor iets waarover hij bij nader inzien onzeker blijkt te zijn.

Oek de Jong. Foto: Ad de Jong/Bas Oudt.

Carel Peeters[7] neemt hier een ander standpunt in dan Nuis. Ook hij vergelijkt De Jongs roman met die van Kundera - in beide boeken trof hem vooral hoe intimiteit en hartstocht ‘met zoveel inlevingsvermogen, liefde en aandacht’ beschreven worden - maar wat hem betreft is het standpunt van de alleswetende verteller van *Cirkel in het gras* juist een voordeel omdat daardoor alle facetten van de personages getoond kunnen worden, tot in hun dromen toe, en ‘dit gevarieerde standpunt levert de paradox van een panoramische intimiteit op’.

De zaak Moro verbindt Peeters uitsluitend met Andrea: de moord werkt voor de dichter ‘als katalysator voor zijn gedachten over zijn ziel en het karakter van zijn vrijheid.’ Impliciet verbindt Peeters hiermee een criterium voor de literaire waarde van een boek: de actualiteit in een roman mag de tijdloosheid ervan niet overschaduwen. Zijn waardeoordeel is dan ook positief als hij stelt: ‘Ook al kleurt de tijd waarin de roman zich afspeelt alles, zijn solide karakter ontleent de roman aan De Jongs vermogen om diep onder de oppervlakte te raken en toch glashelder te blijven’.

Over het algemeen slaagt Peeters er in zijn recensie uitstekend in om dit waardeoordeel toe te lichten, niet in de laatste plaats doordat hij *Cirkel in het gras* in verband brengt met *Opwaaiende Zomerjurken*, waardoor hij de reikwijdte van zijn opmerkingen op controleerbare wijze verbreedt. Daarbij valt overigens op dat hij *Cirkel in het gras* vooral beschouwt als een roman die in het verlengde ligt van *Opwaaiende Zomerjurken*: ‘Oek de Jong blijft met *Cirkel in het gras* thematisch dicht bij *Opwaaiende Zomerjurken*: er is weinig verschil tussen het verlangen van Simonetti om een “dwalende ster” zoals Cola Pesce te zijn en het “vormloos te worden, water te worden” van Edo Mesch’. Maar bij die overeenkomst tussen het verlangen van Edo Mesch en Andrea Simonetti speelt er mijns inziens toch ook een belangrijk verschil: Edo's relatie met vrouwen is

een motief dat volledig bepaald wordt door de moederbinding, terwijl die relatie bij Andrea veel sterker verbonden is met het kernthema: het conflict tussen hemelse en aardse liefde, tussen leven en literatuur zo men wil, waarbij dat oedipale aspect geen enkele rol meer speelt. Het is de moeite waard om aan de consequenties van dit verschil een apart onderzoek te wijden: het zou de ontwikkeling van De Jongs schrijverschap duidelijk in beeld kunnen brengen.

Het enige waardeoordeel dat Peeters zonder adstructie, dus zuiver op persoonlijke smaak geeft (tevens het enige negatieve oordeel), betreft het irrationele karakter van de roman. Let op zijn woordkeuze: 'Het eigenaardige van *Cirkel in het gras* is dat het een buitengewone roman is, terwijl er nogal veel metafysica in voorkomt die ernstig naar zweverigheid neigt. Het Onbewuste speelt een prominente rol, de zee wordt de goedheid zelve genoemd, ringen, armbanden, beeldjes en rituele handelingen worden heel gewoon als amuletten of fetisjen voorgesteld. () Het is waar hij Simonetti zoveel gewicht laat hechten aan het onbewuste, aan de zee en de "onbegrensdheid" dat ik me enigszins ongemakkelijk ga voelen. Ook de archaïsche glimlach die ons uit het verre verleden tegemoet komt krijgt een bijna religieuze betekenis die bij mij wegwaait met andere onnutte gedachten.'

In ieder geval spreekt Peeters hier duidelijk geheel namens zichzelf, niet namens 'wij' of 'de lezer'. Maar hoe persoonlijk ook, toch blijft het een verwonderlijk oordeel van iemand die Oek de Jong juist waardeert als een 'rationele idealist'.[8] Het beste kan ik op de mening van Peeters ingaan met diens eigen termen: de verbeelding, die de metafysica binnen lezersbereik brengt (en natuurlijk binnen het bereik van Andrea Simonetti), is ook in *Cirkel in het gras* een 'koninklijke omweg' die niet van de werkelijkheid wegvoert en daardoor zweverig wordt, maar juist tot die werkelijkheid terugvoert, en wel in de synthese die Simonetti bereikt tussen verstand en gevoel, beschouwen en leven, beschrijven en ondergaan, tussen rusteloos hyperindividualisme en rustgevend al-zijn. Alleen al om de wijze waarop deze synthese ten slotte bereikt wordt doet men de roman dus voor de helft tekort wanneer de irrationele component wordt afgedaan als 'zweverig' en overbodig. Peeters' oordeel is dan ook vooral zo merkwaardig omdat hij thematisch weinig onderscheid ziet tussen *Cirkel in het gras* en de zo sterk door hem bewonderde roman *Opwaaiende Zomerjurken.*

Ook Jaap Goedegebuure[9] schenkt in zijn bespreking zo goed als geen aandacht aan dat irrationele aspect. Hij richt zijn aandacht niet zozeer op 'de hechte en weloverwogen compositie' als wel op de ideeënwereld van de roman, hetgeen wat hem betreft mag worden opgevat 'als een groot compliment'. Eigenlijk vindt Goedegebuure dat de term 'ideeënroman' een pleonasme zou behoren te zijn want 'een roman die uitsluitend anekdotes en genretafereeltjes bevat of niets meer is dan een loos spel met verhaalstructuren is per definitie geen goede roman'.

Goedegebuure slaagt er ovetuigend in om *Cirkel in het gras* in de traditie van 'de literatuur van het op zichzelf betrokken bewustzijn' te plaatsen door de roman te koppelen aan Stendhals *Vie de Henry Brulard.* Bovendien expliciteert hij de parallellie tussen de 16e-eeuwse filosoof Giordano Bruno en Aldo Moro (die immers allebei als martelaren stierven). Maar ook wanneer hij binnen de roman blijft, onderbouwt Goedegebuure zijn stellingen op doordachte wijze. Zijn keuze voor beperking werkt daarbij exemplarisch; na de algemene opmerking: 'Het verband tussen een persoonlijke liefdesgeschiedenis en een maatschappelijk fenomeen als het terrorisme krijgt gestalte in een bundel van beelden, gelijkenissen en mythes, die zich geleidelijk ontvouwt tot een patroon van betekenissen' illustreert hij het tweede deel van zijn stelling door 'slechts' een paar aspecten zo breed mogelijk uit te werken. Wanneer

dan aan die uitwerking een algemeen positief oordeel verbonden wordt geeft hij de lezer een duidelijke indruk van de totale waarde van de roman.

Natuurlijk is ook deze methode aanvechtbaar - het hangt er immers maar van af wat er geselecteerd wordt - maar ze is in ieder geval controleerbaar en overtuigend: door de intensieve bespreking van de geselecteerde aspecten te koppelen aan een algemeen positief waardeoordeel wordt de lezer aangemoedigd om in de roman diezelfde intensiteit te proberen op te sporen in de niet-besproken gedeelten. Goedegebuures bespreking zou men dan ook kunnen beschouwen als een voorstudie van het tussengebied, geschreven op de grens tussen actuele recensie en dieper doordringende reflectie.

Wam de Moor[10] kiest in zijn bespreking voor een veel algemener benadering, vanuit de opvatting: ‘Ik probeer op een toegankelijke manier over literatuur te schrijven in de hoop dat daardoor de belangstelling wordt gewekt. Het is mijn streven om voldoende aandacht te besteden aan de visie die een auteur uitdraagt.’[11]

Die opvatting kennend zou men mogen verwachten dat De Moor, die beweert dat *Cirkel in het gras* ‘beslist een ideeënroman en veel minder een avonturenboek (is)’ (*Cirkel in het gras* een avonturenboek?!), ruim aandacht besteedt aan de ideeën in de roman. Dat valt echter nogal tegen: hij compileert die ideeën tot een drietal kernthema's: dat van de onmogelijke liefde, de creatieve onmacht en het geweld, hij koppelt een titelverklaring aan het eerstgenoemde thema en wijst twee van de door Nuis gesignaleerde ‘dwarsverbindingen’ aan (nl. die tussen het bijverhaal over ‘de opgewekte Amerikaan van Roemeense afkomst’ en de drie hoofdthema's, en die tussen de zaak Moro en het ‘gedachtenleven van de personages’). Waar Nuis echter pleit voor een explicieter verband tussen de scènes, spreekt De Moor juist een (impliciet) positief oordeel uit als hij stelt: ‘Zonder er uithangborden bij te hangen zorgt De Jong herhaaldelijk in zijn roman voor dit soort knooppunten van het menselijk bestaan’.

Voor De Moor is de actualiteit van de zaak Moro, die het thema van het geweld accentueert, geen probleem (althans: hij spreekt geen oordeel uit over die actualiteit). Zijn opmerkingen over de rol van die affaire binnen de roman schieten echter ernstig tekort; hij merkt op dat Hanna zich als correspondente van een landelijk avondblad uiteraard met het optreden van de Rode Brigades gaat bezighouden, dat Aldo Moro wordt ontvoerd en dat zijn ontzielde lichaam wordt gevonden in een rode Renault 4, en concludeert: ‘Zo (!) speelt het geweld rond Moro een niet geringe rol in het gedachtenleven van de personages in dit boek’. Op welke wijze dat dan een rol speelt, komen we niet te weten.

Hoe algemeen De Moor in zijn bespreking ook blijft, in ieder geval worden tenminste de mimetische en esthetische norm aan de orde gesteld in de positieve waardeoordelen over respectievelijk de ambivalentie waarmee de hoofdpersonen tegenover elkaar staan (daarin komt zijn oordeel overeen met dat van de andere critici) en ‘de sequenzen waarin De Jong het handelen van zijn personages of van de mens in het algemeen een fraai ritme geeft.’

Rob Schouten[12] besteedt geen enkele aandacht aan de zaak Aldo Moro; slechts één keer komt de naam terloops in zijn bespreking voor als hij stelt: *Cirkel in het gras* is ‘een hedendaagse roman, niet omdat er bijvoorbeeld een politieke gebeurtenis, de moord op Aldo Moro, een rol in speelt, maar omdat er een stadium van de geestelijke ontwikkeling van de moderne mens in wordt beschreven.’

Dit is om twee redenen een merkwaardige uitspraak: merkwaardig omdat er een cirkelredenering in voorkomt en er dus eigenlijk niets wordt beweerd (het is een *hedendaagse* roman *omdat* er een stadium van de geestelijke ontwikkeling van de *moderne* mens in wordt beschreven; wie of wat is dat eigenlijk: ‘de’ moderne mens?);

merkwaardig ook omdat Schouten de uitspraak toelicht met de stelling: 'Het is zo'n beetje het eerste volwaardige literaire antwoord op de kerende tendens van de dodelijke relativering en het cynisme'. Blijkbaar behoren dus dodelijke relativering en cynisme niet tot 'de geestelijke ontwikkeling van de hedendaagse mens'? Dat lijkt me, juist *vanwege* de overvloed aan boeken waaruit die houding spreekt, een onhoudbare stelling. En bovendien: het *eerste* volwaardige literaire antwoord op die houding? Wat te denken van bijvoorbeeld *Het verdriet van België, Vallende ouders. Winterlicht, Hersenschimmen*, allemaal toch verschenen vóór *Cirkel in het gras* en stuk voor stuk toch verzet aantekenend tegen diezelfde relativering en dat cynisme, is het niet in de vorm dan is het wel in de betrokkenheid bij de verbeelding van de thematiek.

Helemaal onhoudbaar is Schoutens conclusie dat *Cirkel in*

het gras 'in dat opzicht duidelijk beïnvloed (is) door Peter Sloterdijks filosofische krachtsinspanning *Kritiek der cynische rede'*. De Nederlandse vertaling van dit werk, waarvan de juiste titel luidt: *Kritiek van de cynische rede*, verscheen immers pas eind 1984, terwijl De Jong al in december 1983 'geheel opnieuw begonnen' is aan *Cirkel in het gras*. (Saillant detail is overigens de reden die De Jong geeft voor dat opnieuw beginnen: 'Ik vond de toon niet goed, ik wilde meer afstand, een lichtere toon, meer humor'.[13.] Van beïnvloeding kan dus geen sprake zijn, hooguit van enige verwantschap in thematiek.

Spreekt Nuis over gebeurtenissen die 'als metaforen werken', Schouten vindt juist dat 'de vele handelingen ( ) niet te zwaar belast worden, ze zijn eerder authentiek dan symbolisch' omdat 'de filosofische dimensie ( ) vrijwel steeds in de directe rede van de dialogen of brieven tot uiting komt.' Aan deze - te betwisten maar in ieder geval geadstrueerde - mening koppelt Schouten een positief oordeel: 'Je zou dat wijsheid van de schrijver kunnen noemen. Hij is als het ware het verliteratuurde stadium voorbij waarin elke handeling iets moet betekenen en impliceren, en schrijft een boek waarin een zeer grote diepte wordt bereikt met behoud van de volmaakte helderheid van het alledaagse'. Het is de vraag of hij met dit oordeel op het juiste spoor zit; ook symbolische handelingen kunnen immers met behoud van 'de volmaakte helderheid van het alledaagse' hun plaats vinden in een roman - Mulisch bewijst dat in *Hoogste tijd*.

Dat 'alledaagse' sluit ongetwijfeld aan bij de eerdergenoemde kwalificatie 'hedendaagse roman', een kwalificatie overigens waarmee Schoutens opvatting tegenover die van Poll staat. Ook in hun waardering van Zucarelli lijken Poll en Schouten tegenover elkaar te staan: Schouten begrijpt Zucarelli's dood door middel van 'zijn poging om het goddelijke onbekende aan te raken' niet 'vanuit zijn psychische structuur'. Dat onbegrip komt ongetwijfeld voort uit het feit dat hij eerder in zijn bespreking het accent legt op Zucarelli's rationele kant terwijl Poll hem eerder ziet als een (oude, weerbarstige) estheet die kiest voorde schoonheid van het lot, die met andere woorden, in laatste instantie zijn rationalistische houding achter zich laat.

Schouten en Poll zijn het echter met elkaar eens in hun oordeel over het begin van de roman: ook Schouten vindt dit 'tamelijk zwak en niet vrij van clichés en (toch) ironie' -een voordeel dat hij verder niet toelicht.

Bij zijn kritiek op de irrationele kant van de roman oordeelt Schouten op dezelfde wijze als we bij Peeters zagen: zuiver op persoonlijke smaak, zonder ook maar één argument te geven: 'Veel in het boek tendeert naar zweverigheid. De uitslag van het conflict tussen de verschillende personages is een beredeneerde vorm van mystiek die, althans bij mij, niet aanslaat. ( ) Ook de herhaalde pogingen om veelbetekenende dromen te beschrijven, kunnen tegen de haren instrijken. Maar het is wel duidelijk dat dat dan rationalistische haren moeten zijn.' Hoe ik me die coiffure voor moet stellen weet ik niet; in ieder geval geldt ook hier: met dit (onbeargumenteerde) oordeel doet Schouten 'veel in het boek' tekort - minstens de helft.

Zijn bespreking besluit hij meteen merkwaardigerwijs *positief* oordeel over het ontbreken van een duidelijke structuur: 'Een duidelijke structuur heeft *Cirkel in het gras* (net als *Opwaaiende Zomerjurken* een weeë titel trouwens) niet; zoals eerder gezegd overtroeven literaire principes de geestelijke dimensie niet. In zekere zin lijkt het intuïtief geschreven. Maar die intuïtie deugt wel.' *In zekere zin lijkt* het intuïtief geschreven, dat is wel heel vaag geformuleerd; een criticus die een gids wil zijn voor de lezers van zijn krant zou toch iets duidelijker de weg kunnen wijzen. Waarom zijn trouwens die titels wee? Omdat Schouten dat stelt? En nog iets: heeft het boek

nu inderdaad geen duidelijke structuur of moeten we vooral 'de hechte en weloverwogen compositie' net zo bewonderen als Goedegebuure en Nuis?

Ten Braven[14.] is zeer lovend in zijn oordeel over *Cirkel in het gras* maar ergert zich mateloos aan één aspect ervan: de 'akelige' actualiteit van de zaak Moro. Hij vraagt zich af waarom in een verhaal dat zich afspeelt in een goeddeels tijdloos Rome 'plotseling weer die volmaakt realistische moord op Aldo Moro op(duikt), compleet met het leed van de familie en de sensatiezoekende verslaggeving eromheen.'

Hij geeft voor deze kritiek twee argumenten waarvan het eerste geen argument is maar een mening en het tweede getuigt van gebrek aan inzicht in de roman.

De actualiteit van 'die volmaakt realistische moord op Aldo Moro' is volgens hem een 'Fremdkörper' in De Jongs hoogstpersoonlijke wereld. Met andere woorden: in 'een zuiver fictionele roman met literaire personages die dooreen onpersoonlijke verteller van binnen en van buiten worden verkend en opgedist' mag volgens Ten Braven geen actuele politiek voorkomen. Vandaar dat hij ook meteen maar een oplossing voor zijn problemen aan de hand doet: 'Voor hetzelfde geld had de schrijver een eigen moordzaak op touw kunnen zetten, desnoods ook in regeringskringen en met het grote voordeel dat de nefaste afloop niet bij voorbaat vast zou staan.'

Waaróm die grens tussen fictie en realiteit zo scherp getrokken zou moeten worden, geeft Ten Braven niet aan; hij blijft dan ook steken in een breed uitgemeten mening die voor een literair-kritisch argument moet doorgaan. Bij de mogelijke repliek op zijn stellingname gebruikt hij overigens een wel heel ongelukkige woordkeuze: 'Ik vermoed dat de voorstanders van het vermoorden van de echte Moro in de roman als tegenargument zouden aandragen dat de waarde van de literatuur toeneemt als bij de lectuur een bepaald tijdsbeeld in kenmerkende bijzonderheden zo volledig mogelijk wordt opgeroepen.' Ik ben het niet met Ten Braven eens, maar om nou meteen te stellen dat ik behoor tot de voorstanders van het vermoorden van de echte Moro in de roman... Mijn mening is eerder dat de actualiteit van die moord voor de hedendaagse lezer juist een - toegegeven: wrang - voordeel is doordat die actualiteit de mogelijkheid vergroot om na te gaan hoe de eigentijdse werkelijkheid tot literatuur verheven, en daarmee tijdloos wordt, terwijl die actualiteit voor de toekomstige lezer geen bezwaar hoeft te zijn omdat de tijd wel de werkelijkheid maar niet de literaire vormgeving in de vergetelheid is verzonken, zal hij in de roman een personage geworden zijn met eenzelfde fictionele waarde als de overige personages nu al hebben.

Zijn tweede argument om de actualiteit niet in deze zuiver fictionele roman toe te laten, schiet volkomen tekort: 'Wonderlijk genoeg', stelt hij, 'is de reëel-politieke thematiek van de Rode Brigades en hun slachtoffers ook niet rechtstreeks verbonden met de belevenissen of overpeinzingen van de hoofdfiguren in de roman. Ze worden er niet principieel door beïnvloed of gestuurd...' Deze opmerking is een schoolvoorbeeld van een schijnargument dat zonder enige vorm van adstructie geponeerd wordt en op geen enkele wijze aansluit bij het boek tenzij als bewijs van een vooringenomen lezersstandpunt dat de roman zelf net zoveel tekort doet als het standpunt dogmatisch is. Alleen voor Leda (die hij 'één van de bijfiguren noemt') maakt hij een uitzondering: zij wordt 'in haar prille kunstenaarschap fundamenteel geraakt als men haar de smerige realiteit opdringt. Haar eerste persoonlijke schilderstuk scheurt ze dan open en vult de gaten op (sic) met krantekoppen over de moord op Moro. Hier wordt het persoonlijke zinvol met het politieke verbonden.'

Deze conclusie laat zien hoe vooringenomen het lezersstandpunt hier is; ze zou namelijk pas terecht zijn wanneer *Cirkel in het gras* in de eerste plaats een politieke intentie had. Maar aangezien de intenties van de roman veel meer op het psychologische vlak liggen, moet de formulering van de conclusie worden omgedraaid: 'Hier wordt het politieke zinvol met het persoonlijke verbonden.'

En dan doet zich de vraag voor: is dat volgens Ten Braven níet het geval bij Zucarelli? Waarom verlustigt Zucarelli zich dan in zo hevige mate in zijn bespiegelingen over het mogelijke verloop van de gijzeling en waarom meent hij zich dan zo precies voor te kunnen stellen hoe Moro zich voelt? Niet voor niets komt hij tot uitspraken als: ‘Moro is kalm gebleven, dertig jaar ouder dan deze heethoofden (van de Rode Brigade, KH). Hij zou hun vader kunnen zijn, en dat gegeven lijkt me van belang voor de psychologie van de situatie. Moro draagt alweer dat masker van vermoeidheid, traagheid en ongrijpbare ironie.’ Niet voor niets beëindigt Zucarelli die bespiegeling over de zaak Moro met: ‘De weken gaan voorbij. ( ) Hij weet nog steeds niet waar hij is. Maar misschien heeft hij zichzelf gevonden en is hij tot rust gekomen. De beul en het slachtoffer.’ Deze (en andere) opmerkingen getuigen overduidelijk van Zucarelli's

identificatie met de dood van Moro waarin zijn eigen dood voorafgeschaduwd wordt, waardoor het politieke zinvol met het persoonlijke verbonden wordt.

En is dit soms ook niet het geval bij Andrea Simonetti die zijn persoonlijke standpunt over de Moro-affaire uitgebreid uiteenzet in zijn lange brief aan Hanna nadat zij uit elkaar zijn gegaan? Sprekend over die affaire toont hij tegelijkertijd inzicht in zijn eigen leven en zijn affaire met Hanna, getuige opmerkingen als: 'Wat doet een mens wanneer de angst hem de baas wordt? Hij gooit alle poorten dicht en sluit zich op in zijn hersenspinsels.' () 'Ik voelde alleen maar onenigheid en zwakte, die met een kranige houding werd gemaskeerd.' ( ) 'De ware gang van zaken zal wel nooit bekend worden. Er staan teveel spiegels rondom de feiten. Momenteel doet de ware gang van zaken er ook niet zoveel toe.' Hier, zo goed als op andere plaatsen, wordt het politieke zinvol met het persoonlijke verbonden doordat Andrea via de politiek over zichzelf spreekt.

Ook bij Hanna is er wel degelijk sprake van de verbinding tussen die politieke gebeurtenis en haar 'belevenissen of overpeinzingen'. Ze komt immers als journaliste naar Rome waar ze zich voor haar krant met de verslaggeving van het gebeuren gaat bezighouden - en hoewel die politieke affaire voor haar niet de belangrijkste bepalende factor van haar belevenissen Is, worden ze er natuurlijk wel mede door bepaald. Ook haar overpeinzingen hebben ermee te maken: in de discussie met Andrea over de consequenties van de ontvoering, blijkt dat ze fundamenteel van mening verschillen. Waar Andrea het principe van de Rode Brigades op zijn minst kan begrijpen ('Natuurlijk keur ik het niet goed, Hanna, zoals jij soms schijnt te denken, maar ik vind het dom om terroristen alleen maar botweg te veroordelen'), wijst Hanna dat principe volledig af: 'Het recht moet gehandhaafd worden'. Zij is het die deze discussie naar het persoonlijke vlak trekt; als Andrea zich hardop afvraagt: 'Wanneer is een mens vrij, Hanna? Wie mag zichzelf werkelijk vrij noemen? Of kunnen we ons vanaf een zekere leeftijd alleen nog maar voortslepen in een taaie verveling?', dan zwijgt zij en denkt: 'Hij heeft nooit van me gehouden, nooit.'

Misschien zelfs is dit fundamentele verschil van inzicht in politieke zaken inderdaad de diepste oorzaak van de uiteindelijke verwijdering tussen Andrea en Hanna, zoals Nuis suggereerde. Misschien - want deze interpretatie kan pas met groter stelligheid verdedigd (of terzijde geschoven) worden na een grondige analyse van de roman.

De knorrige toon van de ingezonden brief van P. Veenboer[15.] is op dit punt dan ook niet terecht. In een nogal kreupele zin uit hij zijn ongenoegen over 'een boek dat als belangrijkste thema heeft een onmogelijke liefde terwijl na lezing het volkomen onduidelijk is waarom die liefde onmogelijk is!' Men kan zich met even weinig argumenten als Veenboer in zijn brief geeft ergeren aan een roman meteen onmogelijke liefde als hoofdthema waarin alles juist wel volkomen duidelijk wordt. En dan nog: vanwaar toch die behoefte aan een eenduidig antwoord op de vraag waarom die liefde onmogelijk is? Het zijn waarachtig niet de minste boeken waarover men zich vragen kan blijven stellen. Sterker nog: volledig te beantwoorden vragen zijn literair gezien niet de meest interessante.

Veenboer geeft twee voorbeelden van 'inhoudelijke fouten' in de roman. De gebeurtenissen worden volgens hem zo sterk door de ideeën overheerst, dat ze 'nog slechts symbolische waarde hebben, terwijl zij op het eerste niveau, als werkelijke gebeurtenis ongeloofwaardig zijn'; Zucarelli's verdrinkingsdood vindt hij dan ook 'ongeloofwaardig om niet te zeggen onmogelijk', terwijl ook Leda's ontmoeting met Jan Locher 'volkomen onaannemelijk' zou zijn. Ook wanneer dit bedoeld is als een kritiekpunt vanuit de opvatting dat de gebeurtenissen in een (ideeën) roman mimetisch verantwoord moeten zijn, is zijn eis van 'geloofwaardigheid'

en ‘mogelijkheid’ geen literair criterium maar een persoonlijk standpunt dat hij niet beargumenteert vanuit de roman zelf.

Dat is wel het geval met zijn kritiek op de beschrijving van Joe Kurhajecs linkerarm die op blz. 39 ‘een jongensarm ( ) met een naar binnen gedraaid en hulpeloos ogend handje’ is, terwijl er op blz. 39 sprake is van ‘zijn zware onderarmen’; hier wordt het argument uit de roman zelf gehaald en is de kritiek dus volkomen terecht.

Deze inventarisatie van de eerste reacties op *Cirkel in het gras* heeft hopelijk duidelijk gemaakt dat er in de meeste gevallen sprake is van meningen en waardeoordelen over de onderdelen en over de roman als geheel die nauwelijks geadstrueerd worden. Een eerste indruk van die besprekingen levert het beeld op van algemene waardering (met uitzondering van die ingezonden brief), een vergelijking van de recensies laat echter zien dat die algemene waardering niet of nauwelijks tot stand is gekomen via analyse en interpretatie maar middels persoonlijke oordelen die elkaar bovendien onderling nogal eens tegen blijken te spreken. Dit kan opgevat worden als het bewijs van de kracht van de roman - zoveel verschillende wijzen van beoordelen maar toch een unaniem positief eindoordeel - maar voor de lezer die geïnteresseerd is in meer dan alleen de mening van een recensent, moet dit onbevredigend en verwarrend zijn.

Daarom zou *Cirkel in het gras* geanalyseerd en geïnterpreteerd moeten worden om te komen tot een waardeoordeel dat beter gefundeerd is dan dat van de meeste recensenten in de dag- en weekbladen. Aandacht zou daarbij besteed moeten worden aan de wijze waarop de zaak de rationele en de irrationele aspecten van de roman, aan de wijze waarop de synthese tussen die twee aspecten tot stand komt, aan de symbolische betekenis van de al of niet metaforische gebeurtenissen, aan de dwarsverbindingen tussen de scènes, aan de vraag waarom de liefde tussen Andrea en Hanna onmogelijk blijkt te zijn, aan het metapoëtische gehalte van de roman, aan de reikwijdte van de filosofische ideeën, aan stylistische aspecten, aan de verhouding tussen deze roman en *Opwaaiende zomerjurken*, enzovoort. Deze analyse en interpretatie zou plaats moeten vinden in ‘het tussengebied’ zodat een zo groot mogelijk aantal lezers wordt bereikt. Want *Cirkel in het gras* verdient die aandacht ten volle.[16.]

Eindnoten:

1 Wam de Moor, ‘Blauwdruk voor een herverkaveling; literaire kritiek en literatuurwetenschap op de driesprong.’ In: Bzzlletin 102, p. 3-7.

2 Wam de Moor, ‘De prozakritiek en de academische benadering; oordeel, adstructie en articulatie.’ In: Bzzlletin 127, p. 52-54.

3 Natuurlijk zijn er ook ‘critici’ die alleen maar hun persoonlijke smaak als criterium voor hun waardeoordeel hanteren, die zelfs geen poging ondernemen om te beargumenteren vanuit de tekst maar alleen kijken in hoeverre een boek aansluit bij wat zij van de wereld en de literatuur weten of verwachten. Guus Luyters was er zo een. Reinjan Mulder is er nog steeds zo een. Zie bijv. zijn bespreking van René Stoute's boek *Uit het achterland* waarin hij uitsluitend over zijn eigen ervaring met junkies spreekt maar met geen woord over het boek zelf. In zijn naschrift bij een ingezonden brief suggereerde hij zelfs dat Stoute erger is dan de nazi's waren. Met literaire kritiek heeft dat natuurlijk in de verste verte niet te maken. Het is onbenul tot methode verheven.

4 K.L. Poll, ‘De dans om het altaar’. In: NRC Handelsblad 31-5-1985.

5 D. Meysing, ‘Ik vind het leven altijd belangrijker dan de kunst - Gesprek met Oek de Jong.’ In: Vrij Nederland/Boekenbijlage 8 juni 1985.

6 Aad Nuis, ‘De overtuigende helderheid van Oek de Jong’. In: de Volkskrant, 31-5-1985.

7 Carel Peeters, ‘Panoramische intimiteit - Oek de Jong en de hang naar een ander bewustzijn in Cirkel in het gras.’ In: Vrij Nederland/Boekenbijlage 1 juni 1985.

8 Zie Carel Peeters, *Houdbare Illusies*, Amsterdam 1984.

9 Jaap Goedegebuure, ‘Een moedige uiting van ernst’. In: Haagse Post 1 juni 1985.

10 Wam de Moor, ‘Voor Oek de Jong was het succes een ramp’. In: De Tijd, 7 juni 1985.

11 Wam de Moor, ‘De kritiek moet te aanvaarden zijn - Johan Diepstraten in gesprek met Wam de Moor.’ In: Bzzlletin 100, p. 33-37.
12 Rob Schouten, ‘Oek de Jongs antwoord op dodelijke relativering’. In: *Trouw* 13 juni 1985.
13. D. Meysing, ‘Gesprek met Oek de Jong’. In: Vrij Nederland 8-6-1985.
14. Ten Braven, ‘Akelig actueel’. In: Vrij Nederland 24-8-1985.
15. Pieter Veenboer, ‘Oek de Jong’. In: Vrij Nederland 21-9-1985.
16. Vlak nadat dit artikel voltooid was, verscheen het 300e Tiradenummer. Daarin is een interessant artikel te vinden van Jaap Goedegebuuren over het Godsbegrip van een aantal hedendaagse Nederlandstalige auteurs (‘Dan moet Hij er toch zijn als ik Hem zoek’). Ook *Cirkel in het gras* komt daarbij aan bod.
Wat ik hierboven steeds ‘het irrationele’ heb genoemd, wordt door Goedegebuure in zijn artikel toegespitst op de mystiek getinte levensbeschouwelijke oriëntatie van Oek de Jong. Goedegebuures kritiek op Carel Peeters’ onbeargumenteerde afwijzing van dat irrationele aspect sluit volledig aan bij de bezwaren die ik hierboven naar voren heb gebracht.
Voor een beter inzicht in de wijze waarop het Godsbegrip in *Cirkel in het gras* verbeeld wordt, is aandachtige lezing van Goedegebuures artikel een boeiende noodzaak.

Ida Fink
De tiende man

Meubelmaker Chaim was de eerste die terugkwam. Hij kwam tegen de avond van de kant van de rivier en de bossen aanlopen, niemand wist waarvandaan en van wie. Zij die hem langs de oever zagen lopen, hadden niet meteen door wie het was. Hoe konden ze ook? Vroeger was hij een forse, breedgeschouderde man geweest, nu was hij klein en uitgedroogd, zijn kleren hingen in flarden, maar het belangrijkste verschil was toch dat hij geen gezicht had. Meubelmaker Chaim had geen gezicht. Het werd bedekt door een welig groeiende baard, krullend zwart struikgewas. Onbegrijpelijk hoe ze doorkregen dat hij het was. Van boven op de helling bij de rivier hadden ze hem zien voortzwoegen, hadden gezien hoe hij, toen hij de eerste huizen van de benedenstad naderde, even was blijven staan en was begonnen te zingen. Eerst dachten ze dat hij gek was geworden, totdat iemand die wat slimmer was begreep dat het geen zingen was, maar zulk bidden op jammerende toon als vroeger op elke vrijdagavond in de sjoel te horen was geweest die honderd jaar geleden was gebouwd en onder de Duitsers was afgebrand. De sjoel stond in de benedenstad, de hele benedenstad was joods geweest, èn vroeger èn onder de Duitsers, en er was niemand die wist wat er nu mee zou gebeuren. Meubelmaker Chaim was de eerste die terug was gekomen.

Boven het stadje zag de lucht nog donker van de rookwolken, overal hing een scherpe brandlucht, grijze slierten kringelden boven het door de Duitsers verwoeste marktplein.

Toen het nieuws 's avonds bekend werd, verzamelden zich heel wat mensen voor Chaims huis. Sommigen kwamen hem begroeten, anderen kwamen kijken, weer anderen wilden controleren of het echt waar was dat iemand zich had weten te redden.

De meubelmaker zat op het trapje voor zijn huis, de deur was met spijkers dichtgetimmerd. Hij groette niemand, beantwoordde geen vragen. Later vertelden ze dat zijn nietsziende ogen in het bos van zijn gezicht schitterden als die van een blinde. Hij zat voor zich uit te kijken zonder iemand te zien. Hij huilde niet. Een vrouw zette een schotel aardappelen voor hem neer die ze de volgende morgen onaangeroerd weer weghaalde.

Vier dagen later kwam de volgende terug. Het was de pachter van een boerenhoeve in de omgeving, die met de hulp van zijn rentmeester in het bos had overleefd. De rentmeester bracht de pachter op zijn wagen thuis, midden op de dag. De oude man steunde halfliggend op een paar hooischelven. Anders dan de meubelmaker zag zijn gezicht spierwit als een hostie, wat iedereen vreemd vond bij een man die zo lang in de open lucht had geleefd. Toen hij van de wagen klom wankelde hij en viel languit op de grond, wat men eerder toeschreef aan zijn ontroering dan aan zijn zwakte. Het kon inderdaad lijken alsof hij de drempel van zijn huis kuste en zo God voor zijn redding dankte. De rentmeester hielp hem overeind en bracht hem, terwijl hij hem met een arm ondersteunde, naar binnen.

Toen kwam er een week lang niemand terug. Het stadje wachtte gespannen, de mensen gisten en rekenden.

De brandlucht week terug onder aandrang van de wind en er braken doorschijnende dagen aan, het was opeens zo volop lente als het in een eerste vrije lente hoort te zijn. De bomen schoten in knop. De ooievaars kwamen.

Na tien dagen kwamen er drie: een manufacturier en twee graanhandelaren.

Het opduiken van de manufacturier stuurde de gissingen en berekeningen enigszins in de war, aangezien men wist dat hij daarheen was gedeporteerd vanwaar

niemand terugkeerde. Hij zag er net zo uit als voor de oorlog, misschien zelfs nog wat dikker. Desgevraagd legde hij geduldig, met een glimlach, uit dat hij uit de trein naar Belžec was gesprongen en op het platteland was ondergedoken. Bij wie hij was geweest en waar wilde hij niet zeggen. Op zijn gezicht was nog dezelfde glimlach als voor de oorlog, toen hij achter de toonbank stond en cretonne en sits verkocht. De glimlach verliet zijn gezicht niet, en iedereen verwonderde zich daarover, omdat niemand van zijn familie was overgebleven.

Ida Fink.

De graanhandelaren sliepen drie dagen en nachten lang alsof ze dood waren. Ze lagen op de vloer terwijl de deur half openstond, alsof de slaap hen geveld had op het ogenblik dat ze de drempel van hun woning overschreden. Hun laarzeschachten waren bedekt met een dikke laag opgedroogde modder, hun gezichten zagen gezwollen. De buren hoorden hoe ze 's nachts in hun slaap schreeuwden.

De handelaren sliepen nog toen de eerste vrouw terugkeerde; zij werd door niemand herkend. Pas toen ze uitgeput het huis van de onderwijzer bereikte en in een luid wenen uitbrak, begreep men dat het zijn vrouw moest zijn. Men begreep het maar herkende haar niet, zo goed was ze verborgen in haar vermomming als bedelares. Ze had gebeld bij de kerken, katholieke en orthodoxe, had aflaten en jaarmarkten afgelopen en uit de hand voorspeld. Dat waren haar schuilplaatsen geweest. Het gezicht dat onder haar geruite doek te voorschijn keek, was het afgeleefde gezicht van een boerenvrouw. Toen ze haar verbijsterd vroegen: ‘Bent u het?’, antwoordde ze met haar lage, schrapende stem: ‘Ja, ik ben het.’ Alleen haar stem was nog net zo als vroeger. Nu waren er dus zes.

De dagen gingen, de tuinen werden groen. ‘Ze zijn voorzichtig,’ werd er gezegd, ‘ze wachten tot het front weer op gang komt.’ Het front stond al lang stil en er heerste een stilte die een offensief aankondigde.

Maar ook toen het offensief op gang was gekomen en het front zich in een sprong ver naar het westen had verplaatst, kwamen er niet meer dan een paar.

Op een boerenwagen kwam de dokter terug die gedurende negen maanden in een kuil had gelegen die onder de stal van een patiënte, een boerin, was uitgegraven; hij kon nog niet lopen. Uit een bunker in het bos keerde een boekhouder met zijn zoon terug en een kapper met zijn vrouw. De kapper die ooit een opvallende welige rode haardos had was nu zo kaal als een knie.

De manufacturier verliet elke dag tegen de avond zijn huis en liep met rustige stappen in de richting van het spoorwegstation. ‘Mijn vrouw komt vandaag terug,’ verklaarde hij de vragenden. De treinen reden nog niet. De pachter van de boerenhoeve, een vroom man, stond steeds vaker lang voor het raam. Hij keek uit naar de tiende man, opdat ze zo gauw mogelijk op de puinhopen van de synagoge met de gebeden voor alle vermoorden konden beginnen.

De dagen gingen voorbij, geurig en helder. De treinen begonnen te rijden. De mensen in het stadje hielden op met gissen en rekenen. Het gezicht van de pachter

dat zo bleek zag als een hostie, doemde steeds minder op in het raam. Alleen de manufacturier gaf niet op en bleef naar het station, wandelen. Hij stond daar dan geduldig, altijd met dezelfde glimlach op zijn gezicht. Niemand lette meer op hem.

Vert. Gerard Rasch (Poolse titel: Dziesiaty mezczyzna)

Jos Buurlage

Op zoek naar een levend schilderij
Het raammotief bij J.C. Bloem

''t Is een heel eenvoudig versje, maar in zijn soort lijkt het mij zoo goed mogelijk.' En: 'Ik vind het een van mijn meest zuivere verzen.' Zo enthousiast schreef de dichter J.C. Bloem in brieven van 8 en 9 januari 1917 aan respectievelijk P.N. van Eyck en Aart van der Leeuw over het gedicht 'Regen en maanlicht'. Zo heet het althans in de *Verzamelde gedichten*. In de bundel *Het verlangen* werd het titelloos gepubliceerd als eerste in de rubriek 'Enkele strofen'.[1.]

Regen en maanlicht

De zomernanacht groeit den morgen tegen;
Nog is de hemel rein van dageraad.
Alleen de kleine stem der zachte regen,
Die aan mijn open venster praat.

Naar bed gegaan, vermoeid van leed en leven,
Een mens, die slaap wenst als hem de aarde pijnt,
Voel ik mij tot een lichter lust verheven,
Omdat de maan zo helder schijnt.

O onrust van de hete zonnedagen,
O wegen in den beet van 't stof begaan,
Wie zou na loomte en angst nog anders vragen
Dan dézen schijn der maan?

Al wat ik heel mijn leven heb verzwegen,
Verlangen zonder vorm en zonder naam,
Is nu geworden tot een warme regen
Buiten een zilvren raam.

Het komt in de periode die voorafgaat aan de publikatie van zijn debuutbundel, *Het verlangen*, maar zelden voor dat Bloem zich enthousiast over zijn poëzie uitlaat. Meestal legt hij zijn recente pennevruchten met veel twijfels voor aan zijn vriend Van Eyck. Daarom kan het interessant zijn te onderzoeken waarom Bloem zo tevreden was over dit gedicht. In een brief aan Tielrooy van 8 oktober 1917 geeft hij twee redenen: '1. om het gevoel van gelijkelijk boven vreugd en leed uit te zijn, dat ik voordien nog nooit in mijn leven heb bereikt; 2. om zijn volmaaktheid.'[2.] Wat Bloem met de eerste reden bedoelt, is mij niet helemaal duidelijk. Beschrijft hij hier de toestand die aanleiding was voor het gedicht, biedt hij er een samenvatting van of geeft hij zijn reactie op het gedicht weer? Hoe dan ook, dat Bloem dit gedicht, eveneens in de brief aan Tielrooy, als zijn beste prestatie aanduidde, zal zeker niet alleen te maken hebben met de sublieme vormgeving van het gedicht. Een technisch volmaakt gedicht is bij Bloem immers eerder regel dan uitzondering. Nee, hij moet zeker ook het idee hebben gehad dat hij een gegeven, een thema hier beter naar voren had gebracht dan eerder in zijn poëzie. Een excursie in de bundel *Het verlangen* zou aan het licht kunnen brengen om welk gegeven of thema het hier gaat.

Het beeld van het venster/raam dat in ‘Regen en maanlicht’ voorkomt, treffen we vaak aan in *Het verlangen*.

Het beeld komt in drie contexten voor. In vier gedichten, ‘Walcheren’, ‘Kerkhof in een oud stadje aan zee’, ‘In twijfel’ en ‘’s Nachts’, geschreven in 1910 en 1911, ziet de lezer een zwervende hoofdpersoon tegenover de *anderen*, die achter hun ramen naar buiten spieden of genoeglijk bij elkaar zitten. Dit gebruik van raam/venster verschilt sterk van dat in ‘Regen en maanlicht’.

De tweede context treffen we aan in de gedichten ‘Lentewind’ (1911)[3.], ‘Aan een vriend’ (1912), ‘Circusmuziek’ (1914), ‘Lichte vensters’ (1916) en ‘Eerste voorjaarsdag’ (1917). Deze gedichten getuigen van een ontwikkeling. In ‘Lentewind’ is de ik-figuur teruggekeerd van een avondwandeling, misschien moeten we zeggen: een zwerftocht bij avond. Het raam is open. De sterren glanzen. De *ik*, die vele jaren de schoonheid van het eigen land heeft beschouwd, laat nu zijn gedachten gaan naar een begeerde plaats van rust in de tropen, met het besef dat hij, op die plaats gearriveerd, zal verlangen naar wat hij verliet. Het open raam is dus een aanzet tot mijmeringen. In ‘Aan een vriend’ gaat de ik-figuur een dialoog aan met een niet aanwezige vriend, die is gaan zwerven. De *ik* staat jaar in, jaar uit ‘voor het kerkervenster van mijn dagen’ uit te kijken over het Hollands voorjaarslandschap en te dromen van een onbelemmerd en vreugdevol zwerversbestaan. Hij vreest echter dat, wanneer hij zijn vriend na diens zwerftochten, ontmoet, zal blijken dat het leven hun beiden even weinig vreugde heeft geschonken. De *ik* vraagt zich dan af of hij, net als zovelen, altijd met een onvervuld verlangen zal moeten leven. Hij wil die gedachte van zich afzetten. In ‘Circusmuziek’ zijn we een stap verder in de ontwikkeling. Opnieuw een voorjaarsavond. Opnieuw een *ik* die voor het raam stat te staren. De mensen uit ‘de kleine stad’ (een gegeven dat ook al in ‘Aan een vriend’ voorkwam) zijn naar het circus geweest.

> Hoe zou 'k hen smalen met een schampren spot?
> Niet anders dan het hunne is ook mijn lot.
>
> Zij gaan, waarheen het daaglijks werk hen noopt;
> Ook ik - van alles ver wat 'k had gehoopt.

Het lijkt erop dat de situatie die in ‘Aan een vriend’ zo werd gevreesd, hier werkelijkheid is geworden, maar er is nog een duidelijk, zij het nu kleiner verschil tussen de *ik* en de *anderen*. Al zijn zijn dromen, net als de hunne, keer op keer niet uitgekomen, hij berust niet, zoals zij, in de situatie, maar hoopt dat eens toch het geluk zal komen. Een volgende fase in de ontwikkeling biedt ‘Lichte vensters’. Dit keer gaat het om een zomeravond. De ik-figuur staat in een trein voor het raam te staren. Hij ziet dan (de eerste en de tweede context van het raam/venster komen hier samen) de ‘lichte vensters’ van woningen. De ik-figuur voelt zich plotseling verbonden met de mensen die daarin wonen. Hij en zij zijn immers allen: ‘Dronken zoekers naar één zaligheid.’ De *ik* en de *anderen* zullen nooit en nergens echt tevreden kunnen zijn; ze zoeken altijd naar (een ander) geluk. Er is, anders dan in de voorgaande gedichten, geen tegenstelling tussen de *ik* en de *anderen.* Bloem heeft dit gedicht niet opgenomen in de bloemlezing *Doorschenen wolkenranden*. Hij schrijft in het voorwoord dat hij het gedicht ‘poëtisch wel geslaagd’ vindt, maar dat de inhoud hem ‘totaal vreemd, laat ik gerust zeggen antipathiek’ was geworden[4.]. We zien de kenmerkende tegenstelling tussen de *ik* en de *anderen*, die in dit gedicht werd opgeheven, dan ook terugkeren in ‘Eerste voorjaarsdag’. Er is echter, in vergelijking met bijvoorbeeld ‘Circusmuziek’, een nuancering aangebracht. ‘Een drang verheert de harten' staat er: het is dus niet alleen de *ik* die de drang voelt; in dat opzicht is hij gelijk aan de *anderen.* Maar wat is het ideaal?

> Nog éénmaal, los van hof en haard en mensen,

Alleen te wonen in onrustigheid

Het gaat dus om een verbondenheid met anderen die de individuele vrijheid van de *ik* niet mag aantasten. Iedere lente roept hetzelfde verlangen op, zegt de ik-figuur. Het beeld van het raam wordt ook hier gebruikt.

De dromen keren uit de jonge jaren;
Ik ben de knaap weer uit dat grijs verschiet,
Die voor de warme ruiten staat te staren,
   Maar 't landschap niet meer ziet,

Omdat zijn hunkrende gedachten dwalen
Naar streken, waar de wateren stil zijn,
Waarde rivieren vloeien als kanalen,
   Zilver van zonneschijn.

De *ik* hoopt altijd de kracht te kunnen vinden voort te gaan, ondanks het verschiet van ouderdom en eenzaamheid.

In de derde context waarin we het gegeven van het raam/venster in *Het verlangen* aantreffen, worden we niet meer geconfronteerd met personages die voor een raam gaan staan, om vervolgens in mijmeringen te vervallen. De personages hier zijn passiever. We zien deze context het eerst in twee vroege gedichten van Bloem, uit de zomer van 1910 ‘De zieke’ en ‘De stervende’. ‘De zieke’ bestaat uit vier strofen van elk vier regels. De *ik*, de zieke, beweegt niet; alleen de ogen leven. Hij kijkt door een raam, kennelijk een zolderraam: dat leid ik af uit de aanduiding ‘de vier binten van mijn vensternis’ en uit het feit dat er door het raam geen bomen zijn waar te nemen. De *ik* ziet alleen de lucht en spreekt daarover anderen toe in de vierde strofe.

Gij hebt het schoon der luchten nooit begrepen,
Hoe innig gij ook staardet naar hun spel,
Sterken, wien paarden staan gereed en schepen:
Ik ken den weemoed van de wolken wel.

In ‘De stervende’ gaat het om een van die *anderen* die zich in een bekrompen, regelmatig bestaan moesten voegen. Hij ziet, aan het einde van zijn dagen, in het ziekenhuis, door ‘de hoge ruiten’ (bedoeld zijn kennelijk: hoog aangebrachte ramen) ‘het paarlen licht’. Hij herinnert zich dan een gezellige jeugd op het platteland en ‘bittre weemoed’ is het gevolg. Voor het eerste van deze twee gedichten had Bloem geen waardering, het tweede vond hij ‘vrij goed’[5.]. Dit tweede gedicht vertoont veel overeenkomsten met ‘Het zieke meisje’ (1912). De *ik* in het gedicht spreekt tot een van die *anderen*, een ‘arme zuster uit de donkre stegen’. Het is herfst. Op haar ziekbed verlangt ze naar een zonnestraal. Die komt in haar ‘kil en domp vertrek’.

Tegen de avond droomt zij van de toekomst van de anderen, met bitterheid. De dromen van de *ik* vloeien met de hare samen. Eén dag voelt hij zich met haar verbonden. Bloem bedacht dit gedicht, toen hij op een herfstdag voor het raam stond[6.]. Vijf jaar later komen we deze derde context tegen in ‘Regen en maanlicht’, het gedicht dat uitgangspunt is voor deze beschouwing. Bloem schreef het in de trein van Almelo naar Amsterdam. In *Het verlangen* werd het in de rubriek ‘Enkele strofen’ gevolgd door het titelloos gedicht dat als ‘Huiswaarts reizende’ in de *Verzamelde gedichten* is opgenomen. Dat opent zo:

In den trein. De tijd vergaat met dromen.
Op de ruitjes wiegelt avondrood.

Avond, raam en *mijmeren/dromen*, begrippen die we vaker in combinatie tegenkwamen, zijn hier verenigd. De ik-figuur in dit gedicht is op weg naar zijn ouders, naar‘verzadigdheid en lampenschijn’. Die situatie betekent geluk, geluk dat

eeuwig zou moeten duren. We zien dus dat de *ik* zich hier graag schaart onder de mensen die gezellig bij het lamplicht in de huizen zitten. Dat zijn de mensen met wie de ik-figuur in de gedichten met de eerste context van het raam/venster geen contact had. In de, later geschreven, gedichten die de tweede context van het raam/venster boden, zagen we al een toenadering van de ik-figuren tot de *anderen*, die in deze gezelligheid een deel van hun leven slijten. Er zijn overeenkomsten met ‘Lichte vensters’ (avond, trein, mijmeren, het lamplicht achter de ruiten), maar qua strekking sluit ‘Huiswaarts reizende’ niet aan op dit later door Bloem afgekeurde gedicht. De mentaliteit in ‘Huiswaarts reizende’ komt veel meer overeen met die in ‘Eerste voorjaarsdag’, dat Bloem een maand eerder schreef. In beide gevallen gaat het om een intens geluk, waarbij herinneringen en de verbondenheid met talloze anderen geen rol mogen spelen.

> Alles zal ik zijn vergeten
> Dan dit enige: bij U te zijn.
>
> ‘Huiswaarts reizende’

Voordat ik kan proberen na deze excursie door de bundel *Het verlangen* de vraag te beantwoorden waarom Bloem zo tevreden was over ‘Regen en maanlicht’, moet ik melden dat er nog een gedicht in de bundel is waarin het beeld van het raam/venster voorkomt. Het is ‘Ons hoge lied’, een vroeg gedicht, uit 1910, waarover Bloem zelf zijn twijfels had[7.]. Het is een uitzonderlijk gedicht in het oeuvre van Bloem. Daarom behandel ik het hier apart. Men zou het eerder toeschrijven aan een generatiegenoot van Boutens en Leopold dan aan een dichter uit de groepering Bloem-Van Eyck. Het gaat over een ik-figuur, waarschijnlijk een dichter, die 's nachts voor het raam staat, mijmerend, later turend, in de hoop dat de woorden tot hem zullen komen om een lied dat diep in hem leeft, vorm te geven. Dit gedicht kunnen we gebruiken als een sleutel om de functie van het raam/venster in de nu kort behandelde gedichten wat duidelijker te omschrijven. Via het raam, zo blijkt uit‘Ons hoge lied’, kan iemand die daartoe gepredisponeerd is, contact leggen tussen een essentiële, innerlijke werkelijkheid, een gegeven, diep in de persoon aanwezig, en een uiterlijke werkelijkheid[8.]. Het resultaat kan zijn een gedicht dat bij anderen, die zelf niet in staat zijn de verbinding tussen innerlijke en uiterlijke werkelijkheid tot stand te brengen, smart en vreugde oproept: zij worden geraakt in hun essentiële, innerlijke werkelijkheid[9.].

De *anderen* die in ‘Walcheren’ 'middags achter de ramen zitten te spieden of in ‘Kerkhof in een oud stadje aan zee’ lange zondagmiddagen door de straat turen, zijn niet gepredisponeerd, uitverkoren: hun activiteit is te gericht, te zeer gebonden aan het alledaagse, om tot de synthese van de dichter te kunnen komen. Dat geldt natuurlijk ook voor degenen die in ‘In twijfel’ en ‘'s Nachts’ binnen rond de lamp zitten te praten: ze hebben geen oog voor buiten. Daar, buiten, zwerft de hoofdpersoon uit die gedichten rond: er is hem een taak gesteld, die moeilijk is te volbrengen.

De gedichten met het gegeven van het raam/venster in de tweede context vormen een treffende illustratie van de theorie die ik uit ‘Ons hoge lied’ heb afgeleid. De hoofdpersonen staan voor het raam, mijmeren, denken aan andere tijden en plaatsen, weten dat ze ook daar niet echt gelukkig zullen zijn, maar blijven hopen: op de synthese, op het wezenlijk geluk. Op het volmaakte gedicht misschien ook. Het is typerend dat de *ik* in ‘Eerste voorjaarsdag’, het laatste uit deze reeks gedichten, niet verlangt naar rust, maar naar ‘onrustigheid’, een situatie van spanning waarin de mogelijkheid van een wezenlijk contact tussen innerlijke en uiterlijke werkelijkheid blijft bestaan.

De personages uit de eerste drie gedichten met de derde context kunnen niet voor het raam gaan staan staren. Zij zijn zwaar ziek. Kennelijk zijn zij door hun ziekte in staat uit de aanblik van de lucht meer te halen dan anderen: weemoed. De zieke zegt dat aan het einde van het eerste gedicht duidelijk. De weemoed wordt echter alleen genoemd, niet overgebracht op de lezer: misschien was Bloem daarom niet tevreden over dit gedicht. De hoofdpersonen in deze drie gedichten kunnen niet rustig rond het lamplicht zitten, zoals de *anderen*. Ze lijden en verlangen naar een synthese, net als de dichter: vandaar dat de *ik* in het derde gedicht zijn verbondenheid uitspreekt met het zieke meisje. In 'De stervende' wordt de weemoed van de hoofdpersoon opgeroepen door gedachten aan zijn jeugd: zorgeloze dagen op het platteland, avonden met ouders, broers en zusters. In 'Huiswaarts reizende' is er bij de passieve, dromende ik-figuur geen weemoed: hij kan immers de situatie van de jeugd terughalen door het verblijf bij de ouders. Dat is echter niet de synthese waar de rusteloze hoofdfiguren uit de hier besproken gedichten naar zoeken: het is een middel om dat zoeken even te vergeten, even tot rust te komen.

En dan nu: 'Regen en maanlicht'. Waarom was Bloem er zo tevreden over? Ik zie de volgende mogelijke redenen:

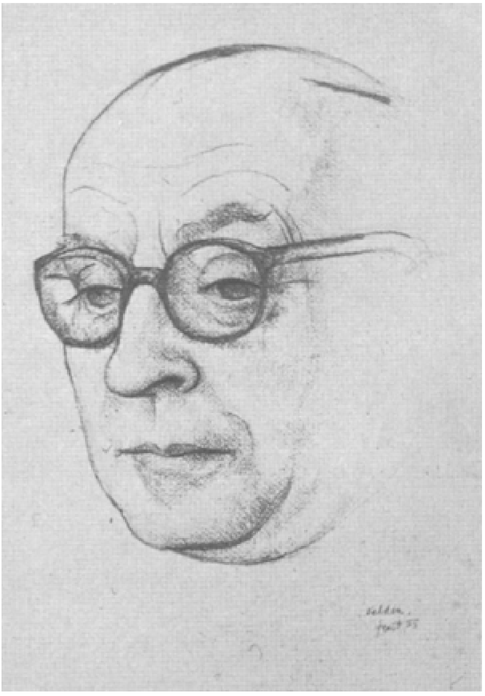
1. Wie de gedichten uit *Het verlangen* in de volgorde van ont-

staan bekijkt, ziet dat Bloem aanvankelijk veel verhalende gedichten schreef. Die bevatten bijvoorbeeld het verslag van een zwerftocht of een gefaseerde beschrijving van een ontwikkeling. Hij was daar kennelijk niet tevreden over, want later legt hij zich toe op gedichten die meer bedoeld zijn als de typering van een moment, die een eerste reactie op een bepaalde situatie of een kort durend gevoel van weemoed of geluk moeten omschrijven. ‘Regen en maanlicht’ is zo'n omschrijving. De hier beschreven toestand duurt zeker niet lang. Bloem is erin geslaagd de achtergronden van de *ik*, zijn ontwikkeling, weer te geven, duidelijk te maken waarom deze zich in de gegeven situatie gelukkig voelt, zonder daarvoor een verhalend gedicht te hoeven schrijven.

2. Bloem is erin geslaagd - en daar streefde hij kennelijk naar, heb ik uit een vergelijking van gedichten afgeleid - de tegenstelling tussen *ik* en *anderen* op te heffen, zonder dat de *ik* in een groep hoeft op te gaan. Het gedicht beschrijft een individuele ervaring, maar de individuele trekken van de *ik* in dit gedicht komen niet zo scherp naar voren dat een ander de hier beschreven ervaring niet zou kunnen navoelen.

> Wie zou na loomte en angst nog anders vragen
> Dan dézen schijn der maan?

3. In de andere gedichten waarin het raam/venster een belangrijke functie heeft, zagen we of een (actieve) persoon die bij het raam aan het mijmeren ging, maar niet tot een oplossing kwam of een (passieve) persoon die de ervaring van het leven buiten het raam alleen maar kon benoemen, als weemoed, maar niet overdragen op een ander of het probleem uit de weg ging door te vluchten in de geborgenheid van het ouderlijk huis. Kennelijk was Bloem van mening dat hij in dit gedicht de woorden had gevonden om de synthese van, wat ik heb genoemd, innerlijke en uiterlijke werkelijkheid zo weer te geven dat de ander die vanuit de kern van de persoonlijkheid mee zou kunnen voelen. Er zou, als we afgaan op ‘Ons hoge lied’ en op de overeenkomstige formulering in het citaat uit de brief aan Tielrooy, dat nu wel duidelijk wordt, bij de lezer dan een gevoel van smarten vreugde tegelijk worden opgeroepen. Dat gevoel kan m.i. inderdaad makkelijk ontstaan, doordat het Bloem is gelukt in een geenszins als een constructie overkomend geheel een paar tegenstellingen te verenigen. Dag en nacht worden samengebracht in de eerste twee regels; bedruktheid en opluchting komen samen in ‘de aarde pijnt’ en ‘tot een lichter lust verheven’; hitte en verfrissing worden gecombineerd in ‘warme regen’; etc. Het gedicht is echt een synthese.



J.C. Bloem.

4. Het beeld van de maan die door een scherm van regen schijnt, geeft symbolisch goed weer waar Bloem naar op zoek was. Hij zocht het licht (de woorden die hem in staat zouden stellen de synthese van innerlijke en uiterlijke werkelijkheid te bereiken), maar meestal was dat achter een scherm verborgen. Als het scherm doorzichtig wordt, zoals hier, is dat een toestand van genade. Bloems favoriete beeld van de *doorschenen wolkenranden* is op soortgelijke wijze te duiden.

5. Zoals eerder opgemerkt: de vorm van het gedicht is zeer geslaagd. Omdat ik de poëzie hier thematisch wil benaderen, laat ik een analyse van de vorm achterwege. Lezers die willen vernemen hoe subliem de vormgeving van eenvoudig lijkende gedichten van Bloem in feite is, verwijs ik naar de analyse door Van de Sande van een vergelijkbaar gedicht, ‘Huiswaarts reizende’[10.].

6. Bloem heeft in dit gedicht het vertrouwde beeld van het raam/venster op een essentiëlere manier kunnen gebruiken dan eerder in zijn poëzie. Het is hier echt de *trait-d'union* tussen binnen en buiten, tussen innerlijke en uiterlijke werkelijkheid. Misschien mede vanwege die belangrijke functie de aanduiding: *zilvren* raam?

In het latere werk van Bloem wordt het beeld van het raam veel minder gebruikt dan in *Het verlangen*. We treffen het aan in drie gedichten uit *De nederlaag* (1937), namelijk: ‘Daaglijksheid’, ‘Het einde van 't jaar’ en ‘Vroege voorjaarsavond’.

Daaglijksheid

Niet hunner is het reddeloost gemis,
Die aan vervreemde omhelzingen ontkomen,
Wanneer het venster, waar de dag gaat domen,
Als lucht, weerkaatst in heimlijk water, is.

Zij kunnen, als hen aanvuurt wat hen schiep,
Elkander met hun huiden toch bereiken,
Terwijl de harten van elkander wijken
Naar paradijzen in hun eigen diep.

Maar het ontwaken, zich wassen en kleden,
Het zitten aan 't gezamenlijk ontbijt,
Driehonderdvijfenzestig maal in 't jaar -

Dit maakt dat zij, die boven daaglijksheden
Elkaar voor immer dachten toegewijd,
Hoewel in tranen, scheiden van elkaar.

Hier zien we gedachten uit *Het verlangen* terugkeren. In de eerste strofe herkennen we de tegenstelling tussen de gepredisponeerde, de uitverkorene, de dichter met zijn opdracht en de *anderen*. De dichter zou in deze situatie gegrepen zijn, niet ‘aan vervreemde omhelzingen ontkomen’. Hij zou het contact tussen innerlijke en uiterlijke werkelijkheid ervaren als het ‘reddeloost gemis’. Maar de *anderen* wenden zich af en denken te kunnen communiceren. In de tweede strofe blijkt echter dat elk zich in zijn eigen individualiteit terugtrekt. Echte communicatie is immers alleen mogelijk wanneer de dichter erin slaagt innerlijke en uiterlijke werkelijkheid te verbinden en de anderen de vreugde en smart kunnen meevoelen. De *anderen* proberen met een dagelijkse regelmaat hun diepere gevoelens weg te drukken, maar dat heeft geen succes: aan het einde van het gedicht wint het zoeken naar een eigen individualiteit het van de behoefte aan samenzijn; een scheiding is het gevolg. Een gedachte uit *Het verlangen*: wat de mensen bindt, is dat ze het liefst los van anderen een onrustig bestaan zouden willen leiden.

Het gedicht ‘Het einde van 't jaar’ brengt eveneens naar voren dat het geen oplossing biedt zich van het venster af te wenden.

‘Vroege voorjaarsavond’ lees ik als een pleidooi om bij het raam te blijven mijmeren, dromen, zo lang het kan.

In *Quiet though sad* is het beeld van het venster/raam gebruikt in ‘Herfst’ en ‘De gelatene’, op een veelbetekenende wijze, tenminste voor de lezer die de vergelijkbare beelden uit *Het verlangen* en *De nederlaag* in de beleving van en de reflectie op het gedicht voelt en laat meewerken. Het komt ook voor in het bekende gedicht:

De Dapperstraat

Natuur is voor tevredenen of legen.
En dan: wat is natuur nog in dit land?
Een stukje bos, ter grootte van een krant,
Een heuvel met wat villaatjes ertegen.

Geef mij de grauwe, stedelijke wegen,
De' in kaden vastgeklonken waterkant,
De wolken, nooit zo schoon dan als ze, om rand
Door zolderramen, langs de lucht bewegen.

Alles is veel voor wie niet veel verwacht.
Het leven houdt zijn wonderen verborgen
Tot het ze, opeens, toont in hun hogen staat.

Dit heb ik bij mijzelven overdacht,
Verregend, op een miezerigen morgen,
Domweg gelukkig, in de Dapperstraat.

Het beeld van de wolken om rand door zolderramen, is een herhaling van dat in ‘De zieke’, dat 35 jaar eerder werd geschreven. Terwijl de sprekende persoon in het oudere gedicht, de zieke, alleen maar kon opmerken dat hij wel de weemoed door de wolken kon ervaren die aan de *anderen* voorbijging, wordt in *De Dapperstraat* duidelijk wat dat beeld voor Bloem moet hebben betekend.

De tegenstelling tussen natuur en stad is een oud gegeven in zijn poëzie. In de gedichten uit *Het verlangen* komen personages voor die het in de natuur niet kunnen uithouden, maar anderzijds ook bang zijn voor het geregelde bestaan in de stad. Eenzaam bewegen ze zich tussen twee polen. Vanuit een *kamer* kijken ze door een *raam* - beide begrippen geven een inkadering, geassocieerd met het begrip *stad*, aan - naar de natuur en hopen een synthese te bereiken: het tafereel is hiervoor al enkele malen beschreven. De bewegende synthese, net als de regen in de zilveren lijst van het raam in ‘Regen en maanlicht’. De mens krijgt vat op de natuur: die blijft in beweging, maar binnen een door de mens geplaatst kader.

De ‘tevredenen of legen’ uit de eerste strofe komen overeen met de *anderen* uit *Het verlangen*: de mensen die zich afwenden en door een regelmatig bestaan proberen hun innerlijke onrust te verdrijven. Die mensen kunnen rustig in de natuur vertoeven: zij zullen zich niet gestimuleerd voelen te streven naar een synthese van uiterlijke en innerlijke werkelijkheid. Het lijkt wel of de *ik* in dit gedicht het langzaam verdwijnen van de natuur en het *inperken* ervan waardeert. Het beeld van ‘de krant’, rechthoekig, sluit goed aan op het inkaderen via het zolderraam, dat later gaat komen. Het beeld van de ‘in kaden vastgeklonken waterkant’ heeft dezelfde strekking als dat van het zolderraam: de bewegende natuur is ingekaderd, onder controle. Vanuit de rest van

het oeuvre redenerend, kunnen we de derde strofe lezen als de beschrijving van de situatie waarin de gepredisponeerde, de uitverkorene, de vaak teleurgestelde plotseling een kader krijgt aangereikt om innerlijke en uiterlijke werkelijkheid te verbinden. De vierde strofe is op verschillende manieren te interpreteren. Als een aanvulling op de derde: de *ik* heeft zo'n plotselinge ervaring gehad in de Dapperstraat (maar hoe die ervaring tot stand kwam en wat ze precies inhield, staat dan niet in het gedicht). Als een versterking van de boodschap in de derde strofe: de *ik* wil aangeven dat zo'n ervaring zich overal zou kunnen voordoen, zelfs in de voor anderen misschien onwaarschijnlijke omgeving van de Dapperstraat op een miezerige morgen. Als een commentaar op de eerste drie strofen, die samen al een afgerond gedicht vormen: de trotse dichter, die mag aannemen dat zijn lezers geraakt zijn door het voorafgaande, vertelt, daarmee de boodschap uit de eerste drie strofen versterkend, dat dit moois is ontstaan in zo'n triest decor.

In het werk van Bloem hebben sommige gedichten titels die aan de opschriften op ansichtkaarten doen denken. Bijvoorbeeld: ‘Het baanwachtershuisje’, ‘Scheveningen: mistige wintermiddag’, ‘Het oude kerkje’, ‘Het kerkhof aan het meer’, ‘Het huisje in de duinen’, ‘Avondduinen’, ‘Aan zee’ en ‘Het gesloten kerkhof’. Al deze gedichten bestaan uit een beschrijving van een situatie, gevolgd door mijmeringen. Ze doen denken aan de tweede context waarin het raam/venster in *Het verlangen* voorkomt. Een gedicht als ‘De Dapperstraat’ geeft in de kern, net als ‘Regen en maanlicht’, niet de beschrijving van een statisch gegeven, met commentaar, maar bewegende werkelijkheid in een kader: een *levend schilderij*. Wie de ontwikkeling in het debuut van Bloem, *Het verlangen*, volgt, kan daaruit de conclusie trekken dat Bloem vooral naar dit soort gedichten heeft gezocht. Elementen die in die richting wijzen (bijvoorbeeld het ingekaderde water van *grachten* en *kanalen*), zijn er veel in de poëzie van Bloem, maar slechts een enkele keer kan zo'n element een centrale, dragende functie in een gedicht vervullen.

Het raam/venster speelt niet alleen een rol binnen de poëzie, maar ook in de totstandkoming daarvan. Ik vermeldde al dat ‘Het zieke meisje’ is ontstaan, toen Bloem voor het raam stond; een situatie bij de beschrijving van de gedichten aangeduid als: de tweede context. De derde context, met een passieve *ik*, die de werkelijkheid voor het raam ziet bewegen, doet zich voor tijdens treinreizen. In bekende gedichten als ‘Huiswaarts reizende’ en ‘Het baanwachtershuisje’ zit de ik-figuur in de trein. In de trein geschreven zijn het door Bloem zeer gewaardeerde ‘Regen en maanlicht’, ‘Herfstdag’ (dat Bloem een van zijn beste gedichten vond[11.]) èn: ‘De Dapperstraat’[12.].

Eindnoten:

1. Ik citeer uit de gemakkelijk bereikbare editie *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, 1981. Dat zal ik blijven doen.
   De versies in de *Verzamelde gedichten* verschillen overigens niet alleen in spelling van de eerdere versies, maar soms ook in woordkeus. Het hier aangehaalde gedicht had bij publikatie in *Het verlangen* (1921) in regel 2 niet ‘rein van’, maar ‘zonder’.
2. De citaten uit de brieven van Bloem aan Van Eyck, Van der Leeuwen Tielrooy zijn te vinden in: BLOEM, J.C., *Gedichten. Historisch-kritische uitgave, verzorgd door A.L. Sötemann en H.T.M. van Vliet*, Amsterdam etc., 1979, deel 2, blz. 82-83.
   Voortaan wordt naar deel 2 van deze uitgave verwezen met ‘Sötemann-Van Vliet’.
3. Er zijn in *Het verlangen* twee gedichten met deze titel. Hier wordt bedoeld het gedicht dat opent met ‘Er waait een wind van ademend verlangen’.

4. BLOEM, J.C., *Doorschenen wolkenranden*, Den Haag, 1958, blz. 5-6.
5. Sötemann-Van Vliet, blz. 13.
6. Sötemann-Van Vliet, blz. 45.
7. Sötemann-Van Vliet, blz. 16.
8. Ik gebruik hier de termen 'innerlijke' en 'uiterlijke werkelijkheid' en niet 'binnenbeleving' en 'buitenbeleving', zoals Sötemann doet (SÖTEMANN, A.L., *De wereld van MEDIA VITA*, in: BZZLLETIN 50, 1977, blz. 14/22), omdat het hier, in *Het verlangen*, m.i. niet gaat om het *beleven* van een werkelijkheid, maar om het *oproepen* van een diepere werkelijkheid. Kamerbeek (KAMERBEEK, J., *De poëzie van J.C. Bloem in Europees perspectief*, 2e dr., Amsterdam, 1979, blz. 53-54) zegt in zijn bespreking van 'Regen en maanlicht' dat de grenzen van 'innerlijk' en 'uiterlijk' zijn opgeheven. Deze termen zijn mij te vaag. Met de hier aangehaalde stelling van Kamerbeek ben ik het overigens niet eens, zoals uit mijn analyse blijkt.
9. Deze voorstelling van zaken vertoont niet alleen overeenkomst met, zoals gezegd, die van de symbolisten (Boutens, Leopold e.a.), maar ook met die van de sentimentalisten en romantici. Het beeld dat Bloem in 'Ons hoge lied' van de dichter geeft, lijkt sterk op de weergave van Nijhoff in 'Novalis', voor het eerst gepubliceerd in De Gids van 1917.
10. SANDE, J. VAN DE, *NIETS DAN DIT. Over drie gedichten van J.C. Bloem uit Het Verlangen*, in: *Op grond van de tekst. Opstellen aangeboden aan prof. dr. Karel Meeuwesse*, Utrecht, 1983, blz. 91/101.
11. Sötemann-Van Vliet, blz. 108.
12. Sötemann-Van Vliet, blz. 192. Wellicht zijn er meer gedichten van Bloem in de trein geschreven, maar we hebben niet van ieder gedicht gegevens over plaats en tijd van ontstaan. Misschien is het in deze context waarin een persoon wordt beschreven die tot grote prestaties kwam, wanneer een landschap aan hem voorbijrolde, zinnig te vermelden dat Bloem een film-liefhebber was: 'zijn affectie voor de "trilbeelden" lag eerder in de orde van de detectives dan van de cinefilie' (SÖTEMANN, A.L., *Vier opstellen over J.C. Bloem*, Amsterdam, 1979, blz. 63).

Wim Platvoet

Franse literatuur

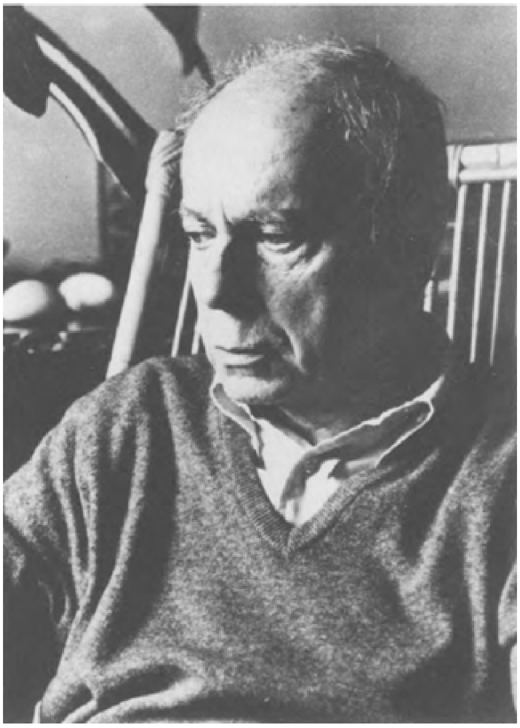
Het Palace van Claude Simon

Iemand keert terug naar de plaats (het boek) waar hij vijftien jaar eerder geweest is. Hij probeert zich te herinneren. Het boek (het lezen) is een onderzoek naar dat wat herinneren is: je herinnert je altijd iets: maar waar bevindt dat iets zich, welke vorm heeft het, hoe tastbaar is het, met welke emotie gaat het gepaard. De naamloze hoofdpersoon, toentertijd student, probeert zijn herinnering op gang te brengen door te kijken naar een gebouw, het palace. Terwijl hij eerst vanuit een café en later vanaf een bank buiten naar het gebouw kijkt, zich bewust zijnde van de situatie op dat moment in dat café en om die bank, herinnert hij zich enkele voorvallen die vijftien jaar eerder gedurende enkele dagen hebben plaatsgevonden, voorvallen die in vijf gedeelten die tezamen het boek vormen worden beschreven.

Hoewel het nergens genoemd wordt nemen we, vanuit onze algemene kennis van dat wat we Geschiedenis noemen, aan dat die voorvallen plaatsgevonden hebben in die Historische Gebeurtenis die bekend staat als de Spaanse Burgeroorlog. De student, waarschijnlijk een Fransman (waarvoor Claude Simon zelf model heeft gestaan: in 1936 heeft hij als tweeëntwintigjarige aan de Spaanse Burgeroorlog deelgenomen), is opgenomen in een groep van vijf mannen: een Amerikaan, een Italiaan, hijzelf en twee mannen waarvan de nationaliteit niet genoemd wordt, Spanjaarden dus, en die aangeduid worden als ‘de schoolmeester’ en als ‘de kale, de geüniformeerde’. De vijf gedeelten kiezen ieder een andere invalshoek. In het eerste gedeelte wordt geprobeerd de collektieve herinnering die Geschiedenis wordt te beschrijven aan de hand van voorwerpen waarin die Geschiedenis geobjectiveerd is: een tafel, een gebouw, een spoorweg, een stad. In het tweede gedeelte vertelt de Italiaan aan de student het verhaal van een handeling, een moorde die hij enkele jaren eerder gepleegd heeft. In het derde gedeelte wordt de uitvaart beschreven van een vermoord leider: hoe de stoet langs een balkon van het palace trekt waarop de vijf mannen staan. In het vierde gedeelte wordt een nacht beschreven die de student doorbrengt in een hotel, een nacht waarin hij alleen is en zich afvraagt waar hij mee bezig is. In het vijfde gedeelte is de student, voortdurend hollend, op zoek naar de Amerikaan.

Als je het boek uit hebt is het niet duidelijk of de man die eens student was heeft gevonden waar hij naar op zoek is. Verschillende malen stelt hij zich de vraag: maar hoe was het? en die vraag wordt niet beantwoord. Dat wat hij zich herinnert wordt uitvoerig beschreven, maar iedere zingeving die buiten die beschrijving ligt is afwezig. De beschrijving zelf is de zin, of liever: het beschrijven zelf. Claude Simon structureert de herinnering in lange, ingewikkelde, woordrijke, associatieve, zichzelf voortbrengende ketens van zinnen, zinnen die pagina's lang doorgaan, die zichzelf onderbreken, die hun bijzinnen tussen haakjes zetten; sommige van deze bijzinnen duren bladzijden lang en bevatten zelf weer vele bijzinnen; hierin heeft Claude Simon veeleer de associatieve, vele zijsprongen makende vorm van de herinnering willen uitdrukken; die vorm bevat uiteraard een inhoud, concrete herinneringen, maar de vraag die opkomt, die het boek oproept, is of die concrete herinneringen er wel toe doen. Het boek drukt hierdoor uit dat de gebeurtenissen waaraan de student heeft deelgenomen geen zin hebben gehad. Uiteraard wordt dit ook expliciet door Claude Simon in de herinnering van de student via beweringen, typeringen en aanduidingen aangegeven, maar deze reflectieve formuleringen zijn toch ondergeschikt aan de structuur van het boek.

Het is niet eenvoudig door te dringen in de opbouw van het boek. De afzonderlijke zinnen zijn niet onmiddellijk, in één oogopslag, te overzien. Je moet eerst het geheel gelezen hebben voordat je de afzonderlijke delen kunt plaatsen en dit geldt voor ieder geheel dat het boek bevat: zowel voor het boek zelf, alsook voor de vijf afzonderlijke gedeelten, alsook voor de zinnen binnen die gedeelten. Een lineaire lezing is onmogelijk. Bij de lange zinnen moet je eerst zoeken naar de structuur van de zin en naar de bewering die de zin doet, de inhoud van de zin in zijn geheel; pas daarna kun je de afzonderlijke gedeelten van die zin plaatsen in dat geheel. Het lezen wordt zo bijna een technische bezigheid (wat het altijd is, maar bij dit boek moet je die technische bezigheid, bijna als een kind, bewust voltrekken); zoals de beschrijvingen zelf vaak een technisch, een afstandelijk, onpersoonlijk, gedetailleerd karakter hebben.



Claude Simon. Foto: Claude Bonniaud.

Waarin laat een gebeurtenis, een handeling, een geschiedenis, de geschiedenis zich met woorden vangen: dat is de vraag die Claude Simon, die de man die eens student was, zich stelt. Of: is er wel sprake van zoiets als een geschiedenis, een geschiedenis waar je aan deelgenomen hebt, met een eenduidig karakter, een zin? Belangrijk is dat de Spaanse Burgeroorlog wordt beschreven vanuit het perspectief van iemand die een buitenstaander is: de deelnemers zelf, de Spanjaarden, worden niet aan het woord gelaten (de enige die echt het woord neemt is een Italiaan), zoals dit wel het geval is in *De korte zomer van de anarchie* van Hans Magnus Enzensberger, zelf weliswaar een buitenstaander. De student ergert zich zelfs aan het klimaat, aan het voedsel, aan de stank; en, wat belangijker is, hij ergert zich ook aan de mannen die deelnemen aan de Spaanse Burgeroorlog; deze mannen hebben slechts één kenmerk: ze dragen een wapen, en zonder dat wapen zijn ze niets. Ze zijn 'gelijk (zou hij later denken) aan kapotgemaakte wapens: (...), nog in staat te schieten, maar het doet er niet toe waarheen: alleen maar te schieten.', en vijftien jaar later ziet hij

alleen maar mannen 'bij wie men iets essentieels geamputeerd heeft, iets dat geen enkele man zou kunnen verdragen ervan beroofd te zijn: de wapens.'

De poging van de student om zich, buiten zichzelf om, buiten zijn eigen leven om, te betrekken bij de Geschiedenis is mislukt, toen, en in zijn herinnering is er helemaal niets meer van een zin, een betekenis overgebleven. De twee andere buitenstaanders, de Italiaan en de Amerikaan, stellen zich die vraag niet. De Amerikaan verricht zijn heroïsche arbeid, evenals de Italiaan. De student hoort de Italiaan aan, in het tweede gedeelte, en in het laatste gedeelte loopt hij als een idioot de Amerikaan te zoeken, achter zichzelf aanhollend, de Amerikaan die alweer naar het front vertrokken is.

Het eerste gedeelte vraagt zich af: is geschiedenis 'toen', of is geschiedenis 'dit'. Als het 'toen' is, dan kent dat toen geen beweging, niet dat wat je je voorstelt bij geschiedenis. De openingsalinea van een halve pagina beschrijft zo letterlijk mogelijk het neerstrijken van een duif op de balustrade van het balkon, maar dat neerstrijken, dat komen aanvliegen wordt geconcludeerd, niet waargenomen. De beweging wordt'onmiddellijk gestold', de duif lijkt 'reusachtig groot', 'merkwaardig zwaar (als een porseleinen duif, dacht hij)': zoals de Historische Gebeurtenis reusachtig groot lijkt en merkwaardig zwaar, maar tegelijkertijd niet echt is, alle kleine bewegingen niet waargenomen worden. Er is geen tijd, geen verleden, geen heden, geen toekomst. Daarom gaat Claude Simon, nog op de eerste bladzijde, over op het 'dit' en wordt in het eerste gedeelte de inventarisatie van de herinnering geïntroduceerd: het palace, het vertrek in het palace, de meubels in dat vertrek, de mensen die zich in dat vertrek bevinden. Hij bevindt zich in een café, vijftien jaar later, en denkt via deze voorwerpen en mensen terug aan het gebeuren waaraan hij toen deelnam, aan de dag dat hij met zijn kameraden van toen zat in dat vertrek. Zijn herinnering wordt niet alleen opgang gebracht door de voorwerpen, ook de geschiedenis zelf wordt beschreven vanuit die voorwerpen, alsof ze alleen daarin aanwezig zijn. In de tafel ziet hij de eetzaal uit een school, een klooster, een asiel, voelt hij de wrijvingen van de vaatdoeken, ruikt hij de geuren van al het eten dat er op gelegen heeft; in de plattegrond van de stad, in de namen van de straten (eerder dan in de stad zelf) leest hij haar geschiedenis. Maar dan ziet hij jaren later ook zichzelf 'op verzoek van de herinnering (en zelfs zonder dat verzoek: plotseling binnendringend zonder er toe uitgenodigd te zijn (...)) eindeloos herhalend datzelfde stukje leven, hinderlijk, onuitstaanbaar, zich op dringend, zich met geweld indringend'. Het gebouw, de voorwerpen, de stad - de Geschiedenis, maken hem niet onrustig. Wat hem onrustig maakt zijn de herinneringsbeelden waarin hij zelf voorkomt en zichzelf niet begrijpt: 'kon hij dus zichzelf zien meteen enigszins geprikkelde verbazing, ongelovigheid, denkend: Dat, ik? Dat?, terwijl hij naar de microscopische, ontstelde dubbelganger van zichzelf keek.'

De werkelijkheid die hij vijftien jaar later ziet is van karton, doods, nabootsing (het eten, de kelner in het café: 'gelijk aan een dode', de hoer in het café met 'het beschilderde gelaat' in 'de fonkelende weduwenjapon.'), en de omgeving is precies hetzelfde als vijftien jaar eerder: geur, dampen, plein, oleanders, palmen, duiven, het palace: alles is, in de ogen van de exstudent, hetzelfde gebleven. Zelfs de student zelf, die vijftien jaar later toch geen student meer is, is niet veranderd; in ieder geval wordt niets meegedeeld over zijn leven in en na die vijftien jaar. Hij probeert zich iets van vijftien jaar geleden te herinneren, onaangeroerd door de tussenliggende vijftien jaar, althans: niet expliciet. Impliciet lijkt hij geleerd te hebben dat zijn opwelling om in de Spaanse Burgeroorlog deel te gaan nemen aan de

Geschiedenis volkomen zinloos is geweest: dit is een van de inzichten die het boek uitdrukt.

Maar ook voor de Spanjaarden zelf heeft het, denkt de student, geen zin gehad: 'dat waarom noch zij, noch de kelner zich nu meer bekommerden dan men zich om een droom bekommert die te hevig, te ver, te opzienbarend is om aan de werkelijkheid ervan te kunnen geloven, zich hem anders te herinneren dan als een absoluut ongelooflijk avontuur dat je overkomen is terwijl je sliep.'

Hij vraagt zich ook af of zijn kameraden van toen wel werkelijk bestaan hebben; of het geweld wel bestaan heeft, of het niet eerder 'een concentratie, een verdichting ervan: de idee zelf van geweld, zoals die uitgaat van vernielde kanonnen' is. Mensen, menselijke handelingen lijken niet te bestaan, om maar niet te spreken van motieven. In het boek komen ze niet voor. Er bestaan, als je nadenkt over de Geschiedenis, alleen voorwerpen en ideeën waaraan je iets af kunt lezen over mensen. Dat vertelt het eerste gedeelte, getiteld 'Inventarisatie', ons.

In het tweede gedeelte wordt een tegenovergestelde invalshoek gekozen: een handeling, verteld door de Italiaan, die die handeling enkele jaren eerder verricht heeft: een moord. Waarschijnlijk een politieke moord, maar ook hier ontbreekt ieder motief: 'misschien omdat hij voorbij de ergernis en de woede was, omdat de ergernis hem jaren daarvoor (zo lang geleden dat het geen ergernis of woede meer was) eens en voor altijd had gegrepen, aangevallen had, en vanaf dat moment alles opgelost was - zoals anderen alles oplossen uitgaande van de idee van de verlossing, het eeuwig heil, of de organieke wetten -'. Het gaat veeleer om die handeling zelf en om de gedachten en emoties tijdens die handeling, technisch betrokken op die handeling. Ook bij de indringende handeling is 'de tijd gemaakt van een opeenvolging van gestolde fragmenten', die 'de illusie van beweging' opwekt.

Alles, ook de daad (de moord) draagt 'in zeker opzicht een soort abstract karakter, bestond voor hem in de staat van aanvaard begrip - aangenaam of onaangenaam -, zonder werkelijke realiteit'. 'Dat wat er werkelijk gebeurde was niet zichtbaar'. De gebeurtenis die verteld wordt neemt slechts enkele minuten in beslag; de tijd om het te vertellen is aanzienlijk langer en hierdoor krijg je alleen maar het gevoel dat niet alles verteld wordt dat verteld kan worden. Verteld wordt dat wat door de Italiaan heengaat tijdens de gebeurtenis, vluchtig, en wat hij zich vooral later, in het vertellen, bewust wordt, uitdrukt, herinnert; en verteld wordt, in uitvoerige zinnen, dat wat hij ziet, de situatie, de mensen. De gebeurtenis zelf, hoe sensationeel ook, verdwijnt naar de achtergrond; je vraagt je af waar het nu precies over gaat, of het niet beter is de essentie in een paar zinnen te vertellen. Waarom al die concrete beelden die geen enkele functie lijken te hebben, die er alleen maar toe dienen om verteld te worden. Je krijgt de behoefte het snel te lezen; tijdens het lezen dringt de noodzaak zich aan je op het te herlezen; het verhaal is op een ingewikkelde en toch simpele manier gestructureerd, met vele haakjes en tussenzinnen als: 'vertelde de man', 'hoorde de student'; je krijgt de behoefte in ieder geval ook de structuur voor ogen te willen hebben, zoals je langzamerhand, levend in een stad, de structuur van die stad in je hoofd krijgt en je je eigen bewegingen door die stad bijna blindelings kunt voltrekken: zo wil je dit gedeelte herlezen om de inhoud te vergeten en de vertelstructuur te onthouden, alles wat relevant is bij het vertellen van een verhaal; uiteindelijk wordt slechts verslag gedaan van het vertellen van een verhaal en van dat wat er bij dat vertellen gebeurt, wat diegene denkt aan wie het verhaal verteld wordt. Ook de situatie waarin verteld wordt is belangrijk, het verhaal wordt eerst in een trein verteld en daarna in een taxi, en vooral de taxi beweegt zich in een duizelingwekkend tempo door de stad alsof het verhaal, dat lang duurt, dat veel tijd vraagt om het te lezen, versneld moet worden, in een versneld tempo afgedraaid moet worden. Je vraagt je af: hoe vaak heeft de Italiaan het verhaal verteld, tegen wie, hoe vaak tegen dezelfde persoon; waarom is het gemakkelijker om twee of meer keer hetzelfde verhaal te lezen dan om twee of meer keer precies hetzelfde

verhaal te horen. Bij het echte vertellen stellen we vragen; alleen in het begin stelt de student een vraag, maar de Italiaan wil geen vragen. Het is geen gesprek, het heeft in alle opzichten de structuur van een geschreven tekst, een structuur die zich zeer sterk aan je opdringt als slechts de structuur van een geschreven tekst en die toch de structuur van de handeling is, de structuur ook van dat wat omgaat in de handelende persoon.

In het derde gedeelte wordt beschreven hoe de vijf een begrafenisstoet voorbij zien trekken en geven zij hun commentaar op de moord die begaan is en op de vermoorde persoon die daar voorbijgedragen wordt. De begrafenisstoet staat op zich, kent ‘geen enkel zich er buiten bevindend, er niet bijbehorend doel’, lijkt stil te staan: ‘men had hem op geen enkel moment werkelijk vooruit zien komen: het was meer alsof een reeks niet bewegende opnamen elkaar opgevolgd waren’. Hij denkt

er vijftien jaar later aan terug, zittend aan dezelfde straat, constaterend, alweer, dat er weinig veranderd is, dat alles zelfs levenloos is, evenals hijzelf ‘op zijn bank misschien ook als een doodgewone hoop botten: dus misschien hadden ze hem daar achtergelaten, vergeten, langzaam uitdrogend, en vervolgens viel zijn vlees stukje bij beetje tot stof zonder dat iemand er iets van merkte’.

Je vraagt je af waarom deze uitvaart beschreven wordt, het lijkt zinloos te zijn, en met de student denk je: ‘Maar hoe was het, hoe was het? Ongetwijfeld was er iets dat hij niet had weten te zien, dat hem ontgaan was, en misschien zou hij zich dan toegang kunnen verschaffen, zijn intrek nemen, zich op bedrieglijke wijze een plaats toeëigenen in die tangentiële, eetbare en optimistische afgeleide functie van metafysica die Geschiedenis gedoopt is, dank zij welke het als men er gebruik van wist te maken naar het schijnt mogelijk was zichzelf op een zoal niet aangename of coherente dan toch tenminste bevredigende wijze af te leiden’, en precies dat lukt niet. Het gaat volledig, letterlijk, langs hem heen. Hij kan het waarnemen vanaf zijn balkon, beschrijven in beeldende zinnen die echter iets steriels houden waardoor de revolutie, zijn aandeel daarin, niet tot leven komt maar veeleer ten grave gedragen wordt.

In het vierde gedeelte, ‘In de nacht’, is de student overgeleverd aan zichzelf, kan hij zijn draai niet vinden, haat hij de hitte, ziet hij een vrouw achter een raam met wie hij niet in contact komt, zoals hij met niemand contact heeft, beschrijft hij uitvoerig zoiets willekeurigs en zinloos als de afbeelding op een sigarenkoker, bladzijden lang, maar ‘nu was hij het in zijn geheel gaan lezen, met aandacht, systematisch - alles bij elkaar genomen was dat toch beter dan de krant’, ‘in elk geval (dacht hij terwijl hij de koker weer neerlegde) had het hem een hele tijd bezig gehouden, tijd waarin hij tenminste het bestaan van de krant en de vette koppen vergeten had’. De krant, die ook over de gebeurtenissen bericht, heeft hem sowieso niets zinnigs te vertellen, terwijl toch alle kranten gekocht worden, want waarin zou je anders over gebeurtenissen waar je niet aan deelneemt moeten lezen.

De vrouw ziet hij slechts een fractie van een seconde. ‘Maar hoe was het, hoe was het’, vraagt hij zich vol pijn weer af: hij kan haar verschijning exact beschrijven maar met die beschrijving dringt zich alleen maar de zinloosheid ervan aan je op: hij wil haar niet beschrijven, hij wil met haar slapen. Die vraag kan hij zich niet stellen. In beschrijvingen die preciezer zijn dan in welke krant dan ook mogelijk is verliest Claude Simon zich in zijn woordenrijkdom: niet omdat de zin op een andere wijze wel beschreven zou kunnen worden maar omdat dat waarnaar de student op zoek is met woorden alleen op deze wijze beschreven kan worden: in een zinloze woordenrijkdom. De woordenstroom over de gebeurtenissen op de wereld die via kranten op ons afkomt, gebeurtenissen waarbij wij ons niet meer werkelijk, niet meer concreet, niet met ons lichaam, niet met onze zintuigen, niet met onze emoties, niet met ons verstand kunnen betrekken, wordt zo geradicaliseerd dat zij zich tegen zichzelf keert. Dat wat voor de krant geldt, geldt ook voor dit boek; het verschil is alleen, en dat is doorslaggevend, dat dit boek dat thematiseert, uitdrukt, in zijn onvermijdelijkheid.

In dit gedeelte, zoals in het hele boek, staan fragmenten die treffend de sfeer aangeven waarin de student zich bevindt, die zijn emotie treffend uitdrukken; deze fragementen zijn geschreven ineen taal die je niet meesleept maar die je aandachtigen zorgvuldig moet lezen, die je steeds opnieuw moet lezen als je die specifieke emotie wilt ervaren omdat die daarin uitgedrukt wordt.

De titel van het vijfde en laatste gedeelte ‘Het bureau voor gevonden voorwerpen’ geeft, zoals de andere titels, het thema, het programma aan: de geschiedenis, de

herinnering is een gevonden voorwerp, een voorwerp waarvan je de geschiedenis in het geheel niet kent.

In dit gedeelte holt de student voortdurend heen en weer: eerst zoekt hij in het hotel als een wanhopige de Amerikaan, vervolgens holt hij naar het palace, wordt niet toegelaten, rent toch naar binnen, trappen op en af, vraagt toelatingspapieren, zoekt weer de Amerikaan, vraagt naar hem aan de schoolmeester, de kale, de Italiaan. Het hele gedeelte drukt uit dat de student overal buiten staat; hij staat zelfs buiten zichzelf, zijn lichaam en geest treden uit elkaar, hij beweegt zich zonder dat hij het zelf weet, praat buiten zichzelf om; zelfs de menigte op straat neemt hij op die wijze waar: 'de menigte die plotseling weer te voorschijn gekomen, verstoffelijkt scheen te zijn'; de duif wordt nu helemaal ontkend: 'deze keer scheen hij zich te materialiseren uit de lucht zelf'. De student zit op de bank, denkt terug aan vijftien jaar eerder, vraagt zich af: 'Ik zou het toch moeten beginnen te weten, ik zou het me toch eens en vooral moeten herinneren.' Het slot van het boek is duidelijk en onvermijdelijk: gebaard wordt 'een of ander klein groot-hoofdig monster, niet levensvatbaar en gedegenereerd - en aan het eind wordt alles onbeweeglijk, valt weer neer, en zij blijft daar, uitgeput terneer liggend, stervend, zonder hoop dat het ooit op zal houden, leeglopend in een uiterst geringe, onophoudelijke en vergeefse bloeding'; het laatste woord van het boek is: 'kinderdoodkistjes'.

Claude Simon is teleurgesteld over de Spaanse Burgeroorlog, over een dergelijke vorm van verzet; niet zozeer omdat de Spaanse fascisten gewonnen hebben, maar vanuit het republikeinse en anarchistische verzet zelf, als middel: de burgeroorlog is 'iets dat zij (de menigte) zelf als het ware had afgescheiden: een epidemie, een van die schrikwekkende, moorddadige, walgelijke ziekten die erfelijk het deel van de armen zijn, als hoofdzeer, haaruitval of verstopte wc's, en die nu, dom, woedend en blind, aan het doden was hier en daar in de stad'.

Het paradoxale is dat de herinnering, zoals die in dit boek geschreven is, op een levendige en gecompliceerde wijze is geschreven, terwijl datgene waarde herinnering op betrokken is niets dan dood, niets dan onbeweeglijkheid is: het hele boek is doortrokken van beelden die verwijzen naar de dood, het levenloze.

In een artikel over de nouveau roman, waarvan hij Claude Simon de belangrijkste vertegenwoordiger noemt, schrijft Wolfgang Koeppen: 'Al lang is de roman niet alleen op zoek naar de verloren tijd, hij zoekt het verloren, wellicht nooit te vinden ik.'

In Het Palace radicaliseert Claude Simon die zoektocht: achtereenvolgens laat hij de ex-student zichzelf zoeken in voorwerpen, in een extreme handeling, in de politieke gebeurtenissen ter plaatse, in zijn kamer 's nachts alleen en tot slot in een ander.

Hij vindt zijn ik noch in voorwerpen, personen of gebeurtenissen buiten zichzelf, noch direct in zichzelf; het is veeleer het zoeken zelf waarin niet alleen de ik, maar ook de dingen, de gebeurtenissen en de anderen gevonden worden.

Claude Simon: *Le Palace*. Edition de Minuit, 1962.

De citaten komen uit de Nederlandse vertaling, van Jean A. Schalekamp, in 1965 uitgebracht door Meulenhoff, Amsterdam en in herdruk n.a.v. de Nobelprijstoekenning aan Simon verschenen november 1985.

Jaap T. Harskamp

Muziek, geur en verleden
Musico-literaire verkenningen (7)
Lust en muziek in het proza van Emants

Emants was het musiceren lief. In zijn brieven aan Frits Smit Kleine verschafte hij de details over zijn huwelijksreis door Italië en Oostenrijk met Christina Prins (de eerste echtgenote van de auteur: het huwelijk vond plaats op 30 januari 1873, zij stierf al in 1875). Emants berichtte aan zijn vriend en collega dat zij in Salzburg een piano en een violononcel hadden gehuurd om hun verblijf zo aangenaam mogelijk te maken. In de uitgave van deze brieven van Emants ('Achter het boek', p. 81) is een afbeelding afgedrukt van Emants in zijn studeerkamer: naast zijn bureau is een cello geplaatst.

Door zijn redactioneel werk voor enkele tijdschriften heeft Emants mede bijgedragen tot een verdieping van het muzikaal gevoel in Nederland. Het tijdschriftje Spar en Hulst onder redactie van Emants en Frits Smit Kleine heeft maar kort mogen bestaan. Het is overigens aardig in de aflevering van 1872 (p. 41) - in een tijd dat Emants zich nog door idealisme liet wegvoeren - in het stuk 'Bergkristal' een regel als deze te lezen: 'Zoo zij het dan uwe taak, Kunst! der geheele menschheid den weg van den vooruitgang te wijzen'. Een puur glas Shelley.

In diezelfde aflevering treft men een anonieme bijdrage (gesigneerd met R.) dat de titel draagt van 'Kunstgenot en kritiek'. Daar stuit men op een verwijzing naar Wagners *Lohengrin*, op de gedachte dat de muziek de meest goddelijke van kunsten is, en op de eis dat het muziekonderwijs verplicht in alle scholen gesteld moet worden. Van 1875 tot 1880 was Emants redactielid van De Banier. Hij werkte daar samen met J. van Santen Kolff en de laatste is één van de krachtige geesten geweest die het werk van Wagner in Nederland hebben geïntroduceerd. Dezelfde Van Santen Kolff werkte sinds 1872 mee aan het muziektijdschrift Caecilia en zijn scherpzinnige kritieken hebben het begrip voor de kunst van Wagner stellig verdiept (sinds 1875 zou dit tijdschrift een vaste rubriek opnemen onder de titel van 'De Wagner-beweging'). Maar dit zijn marginalia. Emants liefde voor de muziek is in zijn werk tot uitdrukking gebracht en het is stellig niet zo dat de figuur van Richard Wagner daar zou domineren. De helden van Emants zijn geen smachtende wagnerianen (wel smachtend maar geen wagnerianen). In het proza worden tal van componisten genoemd: Weber, Beethoven, Brahms, Gounod, e.a. Maar indien er één muziek is waarvoor talloze helden gevoelig blijken, dan is het de walsen in het bijzonderde wals van Strauss. In een stijl die door Knuvelder in zijn handboek stroef, hortend en onmuzikaal is genoemd, heeft Emants in tal van novellen en romans een muzikale thematiek verwerkt. Het gaat hier om *de* muziek, in die zin dat de thematiek zuiver literair blijft: de muziekhistoricus zal - afgezien misschien van één novelle - voor zijn vak weinig specifieke informatie vinden.

De eerste novelle waarin de muziek een functie heeft, is getiteld 'Een avontuur' (opgenomen als eerste van *Een drietal novellen*, 1879). Emants had deze novelle oorspronkelijk voor De Banier geschreven, maar trok het werk op verzoek van de redactie terug omdat men vreesde dat de inhoud de lezers zou schokken. In de bundel reageerde Emants met een nijdig voorwoord waarin hij zijn ideeën uiteenzet over de aard van het literaire werk - van idealisme is geen sprake meer - en over de taak van de kunstenaar.

George van Doerhoven is een jonge man van gegoede afkomst die na zijn promotie gaat reizen om het avontuur (met een vrouw) te zoeken. Pas op de

terugweg vindt hij in België een relatie met het dienstertje Hanna dat werkt in het hotel 'Le jet d'eau'. Het meisje wordt onderdrukt door een dronken vader (haar moeder is overleden) en een kwaadaardige tante. George en Hanna worden verliefd op elkaar en vluchten samen. De gevoelens van George waren oprecht, totdat zijn verstand hem vertelt dat de relatie sociaal onhoudbaar voor hem is. Deze mislukking van een relatie onder sociale druk - onder de zware locomotief van de publieke opinie die alles verplettert, zou Emants later schrijven in *Vijftig* (1899, p. 12) is een thema dat de auteur in zijn loopbaan zal blijven intrigeren. George doet afstand van Hanna in een ordinaire transactie met een violist, Eugène Poirée, die het meisje huwt. George zal het emotionele litteken van de verhouding blijven dragen. In deze novelle speelt de muziek stellig geen dominerende rol, maar twee aspecten vallen op die voor het latere werk van belang blijken:

- De vermenging van seksuele lust met een visioen van heiligheid en reinheid. George begeert Hanna en in zijn droom verandert haar verschijning tot het beeld van Rafaëls 'Heilige Caecilia'. Toen hij eens een kopie van dat werk had aanschouwd, had hij zich in een moment van extase afgevraagd of het 'nog mogelijk was aan gewone liefde, aan een zaligheid van bezitten te denken, wanneer men door den hemelschen blik uit zulke oogen wordt getroffen' (p. 16).

- Muziek trilt wellust los, wellust wordt tot muziek. George en Hanna vinden elkaar in een omhelzing (p. 27). 'Als muziek trilde de aandoening door ieders borst en terwijl elk den wellust van zijn eigen visioenen ondervond, deelde hij met magnetische kracht ook in het leven van den ander waar hij den weerklank van zijn eigen lied genoot.'

Het derde verhaal in de bundel: 'Fanny' zou men in striktere zin als muzieknovelle kunnen bestempelen. Het thema - dat Emants later opnieuw in *Liefdeleven* (1916) zou uitwerken - is dat van een artistiek-begaafde vrouw, een zangeres, die haar loopbaan opofferde voor het huwelijk. Fanny Noorda is een ziekelijk-nerveuze moeder van drie kinderen. Het pianospel van Frans van Doorning, een vriend van haar echtgenoot, beweegt haar diep en brengt herinneringen aan haar carrière als zangeres. Muziek was haar reden van bestaan geweest, haar roeping. Maar lichamelijke zwakte had haar gedwongen de plicht en dwangbuis van het huwelijk te kiezen boven de passie van de kunst. Van Doornings interpretatie van melodieën van Meyerbeer en Beethoven brengt in haar het idealisme van haar jeugd terug, alle extase van muziek, de heftige prikkels van pijn en genot.

Als de pianist het 'Schicksallied' van Brahms speelt, dan ondergaat Fanny eerst de volle macht van muziek. Dit lied, eerst paradijselijk in licht en harmonie, wordt haar een sidderende kwelling die de zenuwen tot het uiterste spant. Haar echtgenoot onderbreekt het spel van zijn vriend uit angst dat zijn vrouw zal bezwijmen. Na die avond wordt het spel van Frans van Doorning haar een noodzaak, zij gelooft dat hij haar gekluisterde ziel zal bevrijden.

Op een middag speelt Frans Fragmenten uit *Tannhaüser* en *Lohengrin*. Zij is niet bekend met het werk van Wagner. Hij waarschuwt haar: Wagners kunst behaagt niet iedereen. Maar die muziek grijpt haar diep aan. Zij hoort Gods stem in die klanken, maar ze gelooft niet in een God. Die muziek is troost en zaligheid, ze zou willen sterven bij die muziek, als een akkoord verdwijnen in eeuwige harmonie. Ze begint onsamenhangend te prevelen. Frans vreest die dronkenschap, die waanzin. Om haar tot bezinning te brengen zet hij de 'Turkse mars' van Beethoven in. Zij hoort die muziek niet, Wagner houdt haar in zijn macht. De ban wordt verbroken door de gil van het dienstmeisje: Alf red, het jongste zoontje, is stervende. De dood van haar zoontje berooft Fanny van haar zinnen. Ze

weigert haar kamer te verlaten. De pianist speelt - op verzoek van haar echtgenoot: misschien zal ze rust in muziek vinden - en de zachte melodieën dringen in haar kamer door. De klanken benevelen haar brein, zij hoorteen lokkende stem die haar roept. Zij geeft gehoor aan die stem. De volgende dag verspreidt zich door het stadje het nieuws van haar sprong naar de dood.

Acht jaar lang had Fanny gehoor gegeven aan de burgerlijke regels van plichten fatsoen. Zij was eens vrouwen kunstenares geweest, in het huwelijk was haar leven tot een minimum gereduceerd. De plotselinge openbaring van een - als nieuw gehoorde - muziek, doet haar inzien dat haar bestaan vals geworden was, een schijn van leven. Daarin ligt de oorzaak van haar zenuwinzininking. Daarbij voegt zich het verlies van haar zoontje. Zij verliest het verstand. De muziek lokt haar uiteindelijk naar de dood, drijft haar tot zelfmoord.

In 1881 publiceerde Emants de twee delen van zijn roman *Jong Holland* (de ondertitel is ‘Oorspronkelijke roman’, een aanduiding van de importantie van de woorden nieuw en oorspronkelijk in deze periode, teken ook misschien van Emants' besef van afzijdigheid in de Nederlandse - de Amsterdamse - kunstwereld; een andere Hagenaar: Louis Couperus, uitte eenzelfde afstandelijkheid van het kunstgebeuren dat zich in Amsterdam concentreerde).

De muziek speelt in deze roman een geringe rol. Er wordt verwezen (dl. II, p. 199) naar een polonaise van Weber, een verwijzing die misschien herinnert aan Emants' diepe bewondering voor het genie van Toergenjew (in het oeuvre van de Russische meester treft men de naam van Weber enkele malen aan). De muzikale bewogenheid van Emants' helden heeft een romantische achtergrond. Muziek ontrukt de gevoelige, de dwepende geest aan het aardse, ver-voering in de letterlijke zin. Maar deze onthechting heeft geen mystieke betekenis. De muziek voert hem/haar in het weelderige maar duistere doolhof van het sensuele.

Muziek bewerkstelligt erotische gevoelens, sensualiteit wordt tot een innerlijke muziek. Zo roept een zwoele voorjaarsavond (dl. I, p. 135 - in de ontvankelijkheid van een figuur spelen bij Emants de atmosferische condities vaker een rol) bij Frits Egters een zonderling en pijnigend verlangen op. ‘Hij snakte naar een aloverweldigend genot, iets, dat hem aan de aarde zou ontrukken en overvoeren naar een onbekend land, waar het leven louter zaligheid is. Hij wilde sterven; aanbiddend neergeknield voor de Madonna zijner droomen, zich oplossen in haar heerlijkheid. Zijn oor hoorde een inwendige muziek, zijn gansche ziel bewoog zich in plechtigen rhythmus op en neer.’ Muziek en zinnelijkheid vermengen zich met het etherische.

Ook op de vrouw kan de muziek een sterk erotische werking hebben. Op de receptie na het huwelijk van Frits en Clara (dl. II, p.203) dansen zij op een wals van Strauss en voor de helden van Emants heeft de walsmuziek een erotische draai. Clara voelde zich in de snelle wendingen meegesleept, ‘totdat alles voor haar blikken in een nevel verdween en zij alleen nog de donkere bruine oogen zag, wier gloed haar in zoete dronkenschap aan de wereld ontrukte’.

In de bundel *Lichte kost* (1892) treft men de muzieknovelle ‘Een dag van ijdelheid’. Het is een ironische vertelling over de arme maar geestdriftige componist en muziekleraar Hendrik Koever, een man die in een kille en prozaïsche tijd zijn familie niet door zijn werk kan onderhouden. Zijn financiën zijn gering, zijn ambitie is groot. Ter gelegenheid van de viering van het 75-jarig bestaan van het Koninkrijk der Nederlanden, heeft hij een oratorium gecomponeerd waarmee hij zijn naam denkt te vestigen. Zijn poging stuit - natuurlijk - op een muur van domheid en onverschilligheid, op cultuur zijn geen aandelen verkrijgbaar.

Deze novelle heeft een belangwekkende cultuurhistorische achtergrond. Emants was een figuur met een Europese oriëntatie en is zich ongetwijfeld bewust geweest van de strijd van de Franse componisten zich te bevrijden van het Duitse juk in de muziek. Daarbij werd een nationaal aspect benadrukt. Hendrik Koever wilde de Nederlandse muziek opstoten in de vaart der volkeren, de toonkunst onttrekken aan het kleinstedelijk peil. Hij wilde een nationale kunst scheppen, een waarlijk nationale stijl creëren. Het lijkt mij dat Emants deze eis heeft vernomen onder de musici van zijn tijd. In Amsterdam was Willem Kes begonnen het Concertgebouw-orkest te disciplineren en de muziek te onttrekken aan de absolute dictatuur van de Duitse muziek. Zijn werk werd in 1895 voortgezet door de grote Willem Mengelberg die met de uitvoering van het internationale repertoire wereldfaam zou winnen.

Het is mogelijk dat Emants zich door Diepenbrock heeft laten inspireren. In april 1891 bijvoorbeeld had de laatste het opstel ‘Over Verhulst’ gepubliceerd. Diepenbrock was een bewonderaar van Wagner, maar hij streed daarnaast voor een opvlucht van de nationale muziek (uitvoerend en scheppend). Maar - zo betoogde hij - de muziek heeft geen deel aan de nationale opvlucht van de kunst. De kritische en dikwijls ironische toon waarmee Diepenbrock de eigentijds-Nederlandse muziek beschreef, moet Emants hebben aangesproken.

Emants werkte van 1889 tot 1894 aan *Een nagelaten bekentenis*. Gezien de thema's die in dit werk voorkomen, is het de meest muzikale roman van de schrijver. In een opstel over deze roman (opgenomen in *De scheppende mens*) heb ik willen aantonen dat Emants zich in dit werk heeft laten inspireren door Max Nordau's geruchtmakende studie *Entartung* die in 1892 alom in Europa bewondering had gewekt en verzet opgeroepen. Bij Nordau is de ontaarde mens ook de uiterst muzikale mens. Termeer is het type van de dégénéré zoals die door Nordau is geschetst. Vandaar dat de muziek in *Een nagelaten bekentenis* een functie heeft die dieper grijpt dan in de andere romans.

De morele neergang van Termeer kan worden beschreven in de verhoudingen met vier vrouwen die zijn sensuele gemoed hebben beroerd. Steeds meer zal de muziek een erotiserende werking op hem hebben.

(*Mina*). In de tijd dat de zinnen van de jonge Termeer ontwaken - en dat gebeurt laat -, blijken zijn verlegenheid en gelatenheid hem te belemmeren. Maar een glas champagne, een paar maten Wagner (de componist bij uitstek om onderdrukte erotische gevoelens te bespelen), spannen zijn slappe zenuwen, kleuren zijn grijs brein. Dan bekruipt hem de lust vrouwen te pijnigen en te kwellen. Maar ook komt hem soms een zinnelijk-mystiek beeld voor ogen, dan verrijst de ‘vlekkeloos schone gestalte in het kuis gesloten gewaad van haar, die ik geknield aanbid, maar nimmer zal bezitten’ (aldus klinkt het in de bekentenis van Termeer - gebruikte editie: Witte Olifant, p.8). In de dromen van de jonge Termeer zijn het seksuele, sadistische en mystieke verweven.

Mina, de dochter van de schoolmeester, is zijn eerste liefde. Zij is een meisje met een blanke hals, melkwitte slapen, poezele handjes en een zware boezem. Vooral de fluweelachtige, mollige handjes wekken Willem Termeers lust en begeerte. Maar tegenover zijn mooie Mina is hij verlegen en afgetrokken. De muziek helpt hem over zijn schroom heen. Een toevallig voorbijtrekkend regiment marcheert op muziek en de klanken schenken hem de driestheid naar Mina's handje te tasten. De sensatie van dat moment, dat brandend voorgevoel van een wellust, zal hem zijn leven lang blijven achtervolgen. Zijn verhouding tot Mina blijft platonisch, zijn ‘beter-ik’ overwint, uit fatsoen onderdrukt hij zijn sidderende begeerten.

De innerlijke strijd van Termeer is die van twee botsende, elkaar verscheurende werelden: de ene, de blanke burgerwereld van gezin en kantoor, van redelijke normen en fatsoenlijke moraal, doorzichtig als glas en solide als beton; de andere,

een duistere en geheimzinnige wereld, een verboden doolhof, ongekend, liederlijk en sensueel.

(*De Zweedse pianiste*). Als de verhouding met Mina ten einde is, wordt Termeer schuwer, bang voor vrouwen, afkerig van het gezelschap van mannen. Angstig deinst hij terug voor die strafkolonie, die reusachtige, zwarte machinerie: de maatschappij. Zijn blik richt zich binnenwaarts, hij leeft nog slechts in zijn verbeelding. Onder de roes van drank of muziek geniet hij in zijn dromen alle schakeringen van de liefde - maar altijd volgt de kater van de grijze alledaagsheid (‘la vie en gris’: het grijs domineert in het oeuvre van Emants - de grijsheid van de Haagse School, grauw als een polderlucht in de herfst).

Termeer gaat reizen om de sensatie te zoeken waarover hij in Franse romans heeft gelezen, als George van Doerhoven voor hem zoekt hij het avontuur (het *erotisch* avontuur). Reizend beseft hij dat een nieuwe omgeving hem niet kan veranderen, omdat de mens in de ‘voortdurende wisseling van al zijn bestanddelen... overal de onveranderlijke kern meedraagt’

(p. 35). En daarmee is de gang van het bestaan van Willem Termeer gedetermineerd.

In Zwitserland ontmoet Termeer een Zweedse pianiste. Zijn belangstelling voor de muziek helpt hem het gesprek op gang te brengen en gaande te houden. Haar brede handen stoten hem af (zoals de handjes van Mina zijn lust hadden gewekt - in de handen ziet Termeer de belofte van het lichamelijk contact), maar haar tengere gestalte, de blankheid van haar hals en polsen prikkelen een brute begeerte. Het sierlijke, broze lichaampje met het fijne gelaat, schenken haar voorkomen een etherische reinheid waarvoor hij zou willen knielen. In zich voelt Termeer de begeerte tot lichamelijk bezitten naast een mystieke overgave tot aanbidden: de vrouw is hem lust-dier en Madonna gelijk.

Het avontuur met de Zweedse waar Termeer op hoopte loopt op niets uit. Men heeft Emants (Van Vriesland deed dat bijvoorbeeld) wel een vaagheid in karaktertekening verweten. De Zweedse heeft zelfs geen naam. Termeer echter analyseert de duistere gang van de eigen psychische evolutie - en zijn herinneringen groeien buiten proportie tot in het karikaturale. De anderen trekken als schimmen door de schemering van zijn geheugen voorbij. De vrouwen in zijn leven blijven - afgezien van Anna - karakterloos, omdat alleen de herinnering aan een heftig maar onbevredigd begeren in de zinnen van Termeer is blijven natrillen. De psychische zelfontleding van Termeer laat zich vergelijken met die van Roquentin in Sartre's *La nausée*. Roquentin en Termeer zijn in sommige opzichten verwante karakters en beiden hopen zich door een literair werk te *reinigen* van het bestaan. Ook in Roquentins speurtocht blijken de anderen slechts schimmen in een nevelachtige wereld.

(*Anna*). Termeer doet een eerste poging in een novelle literair verslag te doen van zijn misselijk bestaan. In zijn gecompliceerde en zenuwzieke natuur vermoedt hij de kunstenaar. Hij zendt zijn werk naar een tijdschrift, maar dat wordt als onbelangrijk verworpen. In de nacht van zijn dertigste verjaardag wordt Willem door berouw over zijn bestaan overvallen. Een diepe angst voor de gevolgen van zijn leefwijze kwelt hem en hij verlangt naar rust, zuiverheid en morele gezondheid. Hij droomt zich een ideaal huwelijk.

Termeer zoekt en vindt een verhouding met Anna Bloemendael, de dochter van zijn gewezen voogd in Utrecht. Mooi is zij niet, haar koel gemarmerde huid wekt niet de minste begeerte in hem. Maar de muziek brengt hen tot elkaar. Op een middag dat zij piano speelt en hij, naast haar staande, de bladen omslaat, voelt hij een vertrouwelijkheid tussen hen groeien die hem verbaast en verblijdt. Hij verbeeldt zich haar lief te hebben en een weemoed doorsiddert zijn gehele wezen ‘als een verleidelijke muziek’.

In zichzelf spreekt hij Anna toe en fluistert biddende woordjes tot zijn madonna. Zij zal een noordelijk-koele, Utrechtse madonna blijken.

Zoals de piano hen tot elkaar had gebracht, zo drijft ook de muziek Willem tot het huwelijksaanzoek. In de schouwburg, tussen twee bedrijven door, speelt het orkest een fantasie op thema's uit *Lohengrin*. Haar antwoord op zijn huwelijksbede is koel: ‘*Ik* wil wel, maar ik moet er eerst met mamma en papa over spreken’. En dat is een koude ontnuchtering voor Termeer die in zijn emotie had gehunkerd naar een ‘samen omhoog-zweven van twee zielen, weggedragen uit het vijandige mensdom door de golvingen van een erotische muziek!’ (p.144)

Voor zijn immorele handelingen heeft Termeer moeten boeten, zijn (vermeende) morele daden storten hem nog dieper in het verderf. Het huwelijk faalt. In de periode tot zijn huwelijk zag Termeer zich vooral als *slachtoffer* van de erfelijkheid en van het kille milieu waarin hij was opgegroeid. Met angst en afgrijzen bespeurde hij de

donkere neigingen en driften in zichzelf en poogde zich zonder overtuiging of wilskracht te schikken naar de ge- en verboden van een Victoriaanse moraal.

Na zijn troosteloze huwelijk ontwikkelt zich de *dader*, een cynische man die aanvaardt dat hij is zoals hij is. In zijn ontaarde natuur ontdekt hij ook de kunstenaar. In het weemoedig besef alleen te staan, als door donkere muren van de andere mensen afgesloten, steekt tegelijkertijd de subtiele bekoring van het 'anders zijn', het artiest zijn.

(*Carolien*). In de Boschstraat leiden Willem en Anna een grauw en doelloos bestaan. Willem walgt van dat kalme en zedelijke leven. Zijn fantasieën van weke verliefdheid en brutaal sadisme keren terug. Alleen de muziek blijft hem bekoren. In zijn leven had de muziek hem gestimuleerd, geprikkeld en getroost; de toonkunst had warmte in zijn koude hart gebracht, hem over zijn verlegenheid geholpen en tot vrijmoedige daden aangespoord, zijn fantasie van erotische beelden vervuld. Op een mooie voorjaarsmorgen (de *atmosferische* omstandigheid), de melig-blauwe lucht trillend van melancholie, luistert hij naar het verre gebeier van kerkklokken (de *akoestische* katalysator). Deze geluiden drijven zijn gedachten terug naar het verleden, naar zijn jeugd, en met weemoed beseft hij weinig te hebben genoten van wat hij het diepste heeft begeerd - hij heeft weinig liefgehad. De muziek van klokken heeft smartelijke herinneringen opgeroepen, maar zet Termeer ook tot een daad aan. In het gewoel van de menigte zoekt hij naar een vrouw die hem in het voorbijgaan haar adres zou toefluisteren. Hij vindt het bordeel.

Opnieuw zoekt Termeer afleiding in de muziek, hij woont een uitvoering van *Carmen* bij. De wellustige muziek doet een felle hartstocht in hem opvlammen. Door zijn toneelkijker ontdekt hij tussen de toeschouwers een bekoorlijk lachend kopje: een blonde Carmencita, dezelfde brutale ogen, een uitdagende mond. Hij weet de moed te vinden haar stamelend aan te spreken. Bizet brengt Willem tot Carolien, een vrouw die hem tegen betaling de lichamelijke verrukkingen schenkt die hij zo lang had gezocht - zij verkoopt hem de leugen van verliefdheid. Van alle verschrompelde dromen van vurige passie, van volmaakte eenwording en begrip tussen man en vrouw, is een laatste illusie overgebleven: het weelderige lichaam van Carolien. De gelukservaring is gereduceerd tot een bevrediging van begeerten.

Zijn Carmencita wijst hem de deur zodra een andere heer bereid blijkt haar te onderhouden. Termeer is in het diepst van het ondergrondse beland, de moord op Anna volgt. De mens is volslagen ontaard, de kunstenaar staat op om in alle eenzaamheid aan zijn bekentenis literaire vorm te geven.

Zoals gezegd: juist in deze roman waar het de ontaarding van de hoofdpersoon èn zijn vorming als kunstenaar betreft, daar heeft de muziek een *centrale* plaats gekregen. En in die zin onderscheidt *Een nagelaten bekentenis* zich van de andere romans. Dat neemt niet weg dat ook in de latere werken de muzikale thema's zullen terugkeren.

In de korte roman *Vijftig* (1899) bijvoorbeeld leeft Henri Ravens, een bijna vijftigjarige weduwnaar, in de droom van een relatie met de twintig jaar jongere Irma den Exter, weduwe en moeder van een kind. Henri verbreekt de relatie als hij van zijn halfbroer de geruchten verneemt over haar losse levenswijze en de talrijke mannen die door haar in het ongeluk zijn gestort. Maar een krachtige behoefte aan die laatste liefde en lust in zijn leven laten Henri geen rust. De begeerte overvalt hem scherp tijdens een uitvoering van Gounods *Faust*. De sensuele harmonieën van Gounod achtervolgen hem en zetten hem aan Irma om vergeving te vragen en de verhouding een nieuwe kans te geven. Korte tijd zal de liefde weer bloeien, maar de breuk blijkt onvermijdelijk. Deze valt kort voor Henri's vijftigste verjaardag (op 4 december). Zij wonen - ieder afzonderlijk: Irma wilde de relatie verborgen houden voor de opinie van de buitenwereld - een feestavond bij, er is muziek, er wordt gedanst. Irma toont haar ware karakter, zij blijkt een flirt die zich bij een wervelende walsmuziek geheel laat innemen door een andere man. Zij gunt Henri geen blik. Hij

verbreekt de relatie definitief, verlaat het land als een gebroken man die de herfst van zijn bestaan tegemoet reist.

De roman *Inwijding* (twee delen, ondertitel: ‘Haags leven’) verscheen in 1901. In dit werk schetst Emants zijn lezer de ‘immorele’ verhouding van Theodoor van Onderwaarden, advocaat, voor zijn maintenee Tonia. Zij blijkt een lichte vrouw met ernstige trekken, ze houdt van een degelijke en zware muziek. Offenbach kan ze niet velen, maar ze zingt (zonder woorden omdat zij de taal niet spreekt) thema's uit *Lohengrin.*

Voor Theo is de muziek met zijn lust en passie verbonden, het erotische is hem een muziek. Tegenover zijn maintenee voelt hij de felheid van lust en begeren, de gloed van passie en zielsverering, een heerlijk sentiment (dl. II, p.38) waardoor ‘al de dingen om je heen nieuwe, warmere tinten krijgen en in je binnenste alles tot muziek wordt.’

De functie van de muziek in deze roman blijft marginaal, maar het thema van muziek en lust (of de substitutie van lust door muziek) blijft herkenbaar. De verhouding van beide mensen moet onder sociale dwang verzanden, maar de herinneringen aan vurige passie laten zich bij Henri niet verdrijven. Dikwijls werd hem het verlangen naar sensuele genietingen te machtig en vruchteloos poogde hij die te doven in het bed van de eerste de beste demi-mondaine (dl. II, p.48). Maar dat middel baatte nooit. Alleen de muziek kon hem het genot verschaffen, dat het gemiste verving. Die muziek vond hij in het Badhuis in Scheveningen en hij zocht sentimentele melodieën: een Largo van Händel, een 'Traümerei' van Schumann, het 'Loin du bal' van Gillet. De muziek verlichtte zijn pijn en bracht anderzijds de herinneringen terug juist in de meest scherpe en kwetsende schakeringen. Voor Theo wordt de muziek een substitutie van het erotisch genot.

De roman *Liefdeleven* verscheen in 1916 (hier is gebruik gemaakt van de Witte Olifant-editie van 1965). De ontwikkeling van het verhaal zet in met een passage (pp. 22/3) die zich aldus laat samenvatten: de schilder Christiaan Duyts is op een avond aanwezig op een feest bij vrienden. Men drinkt en danst, maar Christiaan voelt zich onrustig. Hij vlucht de tuin in. Het is een warme en stille avond (*de atmosferische condities*), Christiaan zit op een bankje langs de vaart - aan de andere zijde van het water loopt een stille weg, daarachter liggen weidevelden. De *zintuiglijke katalysatoren* zetten zich in werking: de hooigeur die van de velden stijgt en de verre klanken van muziek die uit het huis gedragen worden, een wals - de 'Morgenblätter'. Bij Christiaan roept deze vermenging van indrukken een beeld van gel uk op - beter: een projectie van wat geluk zou kunnen zijn (bij Emants is het ware geluk voor de mens niet weggelegd). Plotseling en ongezocht verschijnt Christiaan het beeld van zijn geliefde, het meisje dat hem zijn toenadering had geweigerd:

> Ach, zo uit de verte mocht hij die muziek toch ook wel. Ze doorzoemde hier zo verleidelijk de mysterieus-verbeidende natuur. En opeens aanschouwde hij het wijdere tafereel: de woelige wereld met al haar genietingen, al haar leed, al haar hrtstochten, al haar strijd, diep in de achtergrond naar alle kanten om zich heen en hij zelf in het midden, ver van al dat gewarrel en geworstel, alleen... wachtend op haar... dan... met haar.

Het meisje is Mina Boswijk, een muzieklerares die zelf in haar onderhoud voorziet en concerten geeft in kleinere plaatsen. Mina zelf verschijnt in de tuin om Christiaan haar verontschuldigingen aan te bieden voor haar afwerende houding. Zij had zijn toenadering afgeweerd omdat ze de sociale verschillen vreesde (hij bemiddeld, zij is arm). Maar de geheimzinnig-stille pracht van de avond kent geen argumenten, de liefde blijkt sterker. Christiaans liefdesverklaring wordt omlijst door een verre dansmuziek die uit het huis opklinkt.

Het psychologische karakter van Mina is door Emants beschreven in termen van muziek. Voor de kunstenares is de muziek een zielsbehoefte, ze voelde zich alleen dan echt leven zolang ‘muziek haar doorruiste’. Maar tegelijk had zij het gevoel dat haar leven niet geheel af was, dat daaraan nog een hoge dimensie ontbrak. Zij zocht die dimensie in Christiaan.

De kunstenares offert haar roeping op voor een huwelijk dat haar snel zal teleurstellen. Ze kan niet langer-als voorheen - door en voor haar kunst leven. Ze wordt zelfs in toenemende mate onwillig een instrument te bespelen - de muziek brengt haar een verleden terug dat onherroepelijk verloren is gegaan. Het huwelijk heeft haar artistieke inslag vermoord en daarmee de volheid van haar mens-zijn doen inkrimpen. Daarin ligt de kern van haar ongeluk. Als in *Een nagelaten bekentenis* moet de geboorte van een kind de mislukking van een relatie verdoezelen. Het is symbolisch dat in beide gevallen het kind sterft (in het oeuvre van Emants is de kindersterfte hoog). Zoals in talrijke verhalen van Emants betreft het hier de vereenzaming van de vrouw die is uitgesloten van het maatschappelijke en artistieke proces en zich gevangen weet in het verstikkend-kleverige web van een conventioneel huwelijk. De kunst echter staat geen ontrouw toe: daarvan wordt Mina het slachtoffer.

De decadentie van Chopin

In Is. Querido's *Studien* (1908) vindt men een boeiend opstel dat de titel ‘Händel, Bach, Chopin’ draagt. De auteur eert daar Händel en Bach als de zuiveren in de toonkunst, de koninklijke zangers van het lichtend leven. Daar tegenover stelt Querido de ‘decadente’ kunst van Chopin. De passage waarin hij deze muziek beschrijft behoort naar mijn idee tot de zeldzame geschriften in de Nederlandse literatuur waarvan de stijl geurt naar het *fin-de-siècle*. De invloed van het Franse ‘décadentisme’ is evident.

Querido staat kritisch tegenover de kunst van Chopin, is hui-

verig voor het exquise, sensuele parfum van deze muziek die een onweerstaanbare aantrekkingskracht bezit - ook op de schrijver zelf. Hij vreest de roes, maar kan de drank niet laten staan. Uit dit stuk van Querido heb ik de sprekende passages geselecteerd en overgebracht in eigentijdse spelling. Men zou deze samenvatting symptomatisch mogen noemen voor de wijze waarop talloze geesten rondom de eeuwwisseling de muziek hebben ondergaan (waarbij zij zich al dan niet defensief opstelden).

> ...
> Muziek van Chopin! Daar komt iets pronkerigs en schitterends op ons áf.
>
> Een parfum, als uit de zwier-dracht van een Ninon d'Enclos op ons toe-zwijmelend; een salon-erotiek, zacht-gestemd, gedempt en toch doordarteld van diepe maar half-gesmoorde guitigheid.
> ...
> Muziek van Chopin! Als wulps geruis van fijnste hetaere-gewaden omzweeft ze ons. De schone vrouwen cataleptiseert zij. Zij staan tegen de gouden lambrizeringen bleek van hartstocht en sidderend verlangen...
>
> En tòch is de diepere Chopin geen salon-ziel.
> ...
> Chopin is in werkelijkheid een zachte, toch soms heel wrede, fijne, grillige duivelsnatuur. Een zeer gecompliceerde man, met een vrouwelijke distinctie en weekheid, een strelende tederheid, die meer is aanminnig verlangen dan zoetige verbrozing van eigen innerlijk.
> Soms als 'n parfum van vervluchtende heerlijkheid, dan weer, in Baudelairiaanse stijl, demonisch en kreten slakend van levens-benauwing en duisterende triestigheid. Voor velen is hij alleen *bestaand*, als men hem *speelt*. Dan ondergaat men al de geheime kracht van deze visionair. Maar als 't weer stil wordt, hoort men geen melodie meer, dan is men gevangen in nevelige bedwelming. Men weet niets meer. Waar is die ziel schuw heengezweefd? De herinnering alleen leeft vol van een heimvolle angstige tederheid, en iets snikkends blijft in je nadroeven. Je zou willen schreien, schreien stil, waarom? Er is toch niets meer, nergens, nergens! Maar wat is die sombere, tedere weemoed dan die hij in de ziel opwekt? Waar is de geheimzinnige klager zèlf heengegaan?
> Dat is juist de angstige zwijmeling waaronder zijn werk ons brengt, en verdooft vooral het reële rondom.
> Chopin is decadent, en toch dikwijls van een wonderlijk-opstandige, uitvlammende, oproerige kracht. Hij is teer als 'n albasten vaas, en toch stórmt het tussen die blanke doorschijnende porcelein-wanden. Chopin is wel broos als een gans ontbloeide bloem, en in de elegante koestering van al die adellijke vrouwen, verrukkelijk van charme en voornaamheid, broeide wel een zoete onnatuurlijke verering, - maar is hij zelf niet in zijn nocturnen en Polonaises dé muzikale charme, dé zwierige verklanker van klankengratie, gratie die dronken maakten betovert en de vrouw vooral om-roest met iets van spelende maar toch goddelijke liefde!
> ...
> Ja, Chopin is dé muzikale charme, de gloed op een aigrette van 'n mooi-gekapte vrouw, de kinderlach van een zorgeloze courtisane, de

stoutmoedige, dartele scherts van een vrije ziel, die spot met de zwaarte van uw ernst, ieder opschrikkend met knalletjes van fijne geestigheid. En toch is Chopin nog oneindig meer dan de melodische gratie. Want heel gecompliceerd is die ziel!... Hoort de Chopin van de Préludes! Dan blijkt Chopin een van droefenis geteisterde ziel, schuwend 't licht en de dag, zoekend een levens-mysterie in de nacht, 'n ziel die alle échte angsten en ontroeringen, hallucinaties en verrukkelijke spokingen van de échte, nooit simulerende visionair heeft ondergaan.

...

Luister lang naar hem, heel alleen, en zijn ziel zal zich ganselijk openbaren.

Een ziel van kranke voorstellingen en nevrotische verbeeldingen, een brein van smachtend herdenken, een temperament van hartstochtelijke razernij, maar beheerst door de grillige fijnheid van zijn zenuwen.

Een fantastische geest met aanleg voor ziekelijke, alles verangstigende hallucinaties, maar ieder dezer groot en diep en echt. Zelfs de fijne, modulatieve affectatie van zijn études ademen die echtheid. Al deze werkingen van geest, fantasie, liefde-smachtign, temperamenten verziekelijkte imaginatie plots in een uur van dreigende ontroering bijéén gestuwd en diezélfde Chopin wordt van een geweldig dramatische kracht en diabolische verrukking.

...

Hij vangt de levens-kleuren, nog trillend onder brandende zon, niet op. Hij versluiert, vertedert, vervaagt het licht en de tinten tot een schemertoon, een stemmingsschijnsel. Hij lokt je uit het leven van daverende geruchten en breed-klinkende rumoeren, naar de halfduistere stemmings-stilte van zijn visionair klavierspel. Hij lokt, lokt, als een slanke sater de nimf, de horens bedekt, de bokspoten verscholen.

Er leeft iets van 'n eenzame zangvogel in zijn harmonieëngrilligheid.

...

In de Préludes beweegt zich de in angstig zelfgevoel gefolterde lyriek op de grens van de extase. Zijn klankenextase krijgt hier een diepte van leven, een trilling van weemoed als nergens anders in zijn kunst. Ze beweegt zich in de visionaire sfeer van Shelley's lyriek, vergeestelijkt zich al meer en meer in het object van de schoonheids-ontroering.

...

Bach, dat is de dondergod bij wijlen, die de klank-jubelingen door het oneindige ruim laat dreunen, en met zijn achtstemmige zang-koralen een soort gericht houdt over de levenden. - Hij overstemt het wereld-gedruis, en de gigantische schepper alléén hoort de mensheid. Daartegenover staat Chopin als een stille, eenzame, schuwe dichterziel, soms een zieke decadent, met exotische verhittingen van gevoel als bij 'n opium-schuiver of hasjiesjdronkaard.

...

Er was een tijd dat de diepe en mysterieuze pracht van zijn werk niet tot me sprak.

Wat deed dit zoetige, verweekte, ziekelijke en strelendsensuele klankengespeel, dat femelend gemelodieer naast de reine wereld van Bach, Händel en Beethoven?... Zijn muziek had iets als de weke geur van een zwaar uit-ademende lelie in een bedompte, warm-gestookte avond-kamer. Zijn narcotische melodie bracht meer verzwakkende melancholie dan weemoed, meer verdrietigheid dan smart. Zijn zielsmuziek stemde onrustig, bracht opjaging, wilde nervositeit, geen weemoedig nagepeins. Zijn kunst versubjectiveerde het leven zó hevig

dat er geen grond meer onder je voeten bleef. Dat was nu de incarnatie van lyrisch individualisme, uitputtend, voos, en, in grillige maat-losbandigheid, van een bedroevende, ik-zuchtige, zelf-vertroetelende klagelijkheid.
...
Maar Chopin is een geheimzinnige ziel!
Later kwam de openbaring. De bekoring van zijn Préludes is suggestief en in een visionaire sfeer lokkend als Shelley's poëzie. De angst-verhuiverende tragiek van zijn Préludes is bijna mediamiek. Door zijn Préludes weemoedt een stil gekreun en 'n heimvol geklaag als 't geween van dolende wind in herfstavond-bos.
...
Wie kon mijmeren op de toetsen als hij? Wie zó met verrukking de luisteraars slaan, wie zo stoeien en dartelen en humoriseren met het leven?
Zijn spel is als het schittergoud van de zonnige, en tegelijk als de grijzige mistigheid van de sombere herfst.'

Muziek, geur, verleden

Voor de romantische schrijvers was de muziek - het auditieve in wijde zin - katalysator in het eigen scheppingsproces, een prikkel tot *rêverie*, die toestand van half-bewuste sluimer waarvoor Louis Couperus het woord 'zielenschemer' aan-

wendde. Deze auteurs beschouwden de droomstaat als de meest vruchtbare in scheppende zin. Het is een psychologische staat waarin het individu de scherpe grenzen van heden en verleden en toekomst ziet vervloeien. De fantasie krijgt onbelemmerde speelruimte omdat het kritische verstand niet langer kan ingrijpen en daardoor zijn intolerante functie verliest.

De literatuur kent ontelbare fantasieën die door een/de muziek zijn ingegeven. In deze context gaat het mij niet om de soort van dromen die door de auditieve prikkel zijn opgewekt, maar om het specifieke vermogen van de muziek het individu zijn verleden terug te schenken.

Cyprien Desmarais is een ten onrechte vergeten auteur, zijn bijdrage aan de muzikalisering van de Franse cultuur is aanzienlijk geweest. In 1839 publiceerde hij zijn boek *Les dix-huit poèmes de Beethowen* (de incorrecte spelling toont dat de naam van Beethoven in die jaren nog langzaam doordrong in Frankrijk) en het onderwerp betreft het romantische in de muziek.

Niet alleen doet - aldus deze auteur - de muziek de scheiding vervangen van hemel en aarde, zij schenkt de toehoorder een besef van tijdeloosheid waarin hij zijn verleden ziet teruggebracht en hij zijn jeugd opnieuw beleeft. Zij tovert ‘tegelijkertijd blijde en trieste herinneringen te voorschijn; zij doet ons het verleden her-leven, dromen die waren uitgedoofd laait zij weer op, in melodieuze droom schenkt zij vervlogen dagen terug en voorbije jaren... In zekere zin leven we opnieuw een vroeger bestaan; we vinden terug wat voorbij was, vreugden die verloren schenen, maar ook de pijn en de tranen die we eens vergoten hebben’ (pp. 51/2).

Desmarais spreekt van de muziek in het algemeen, niet van een specifieke compositie en/of componist (ook al zijn de gedachten geïnspireerd door het werk van Beethoven). De toonkunst levert de prikkel die ons ontrukt aan het bewustzijn van de tijd, die ons verplaatst in een domein van droom waarin het verleden *in alle scherpte* terugkeert. De muziek zelf schijnt daarbij haar waarde als kunst te verliezen en zij wordt louter kracht van evocatie, prikkel.

Verwaarlozen ook wij de factor tijd om te ontsnappen aan het keurslijf van de chronologie, dan laten de woorden van Desmarais zich prachtig vergelijken met een passage die men aantreft in Nijhoffs opstel ‘Over eigen werk’ (1935).

De dichter beschrijft daar hoe hij, luisterend naar een plaat van de ‘Blaue Donau’ van Johann Strauss, bemerkte dat hij de muziek *nauwelijks bewust* hoorde. In plaats daarvan waande hij zich buiten het tijdsmoment verplaatst, als teruggezet in het verleden.

> In plaats van in mijn huiskamer, bij de grammofoon, zag ik mijzelf weer zitten, 20 jaar geleden, in een uitspanning aan het water, waar op een podium gedanst werd. Ik zag weer de kelners, het avondlicht, de met lampjes behangen bomen, de fietsers aan de overkant van het water. Toen, 20 jaar geleden, hoorde ik die muziek waarschijnlijk niet, maar nu, 20 jaar later, kàn ik haar niet horen, omdat de herinnering zo veel sterker en sneller aanspreekt dan welke aanwezige klanken ook. Wat ik nu nog van deze muziek hoor, is, horen haar gehoord te hebben. Wanneer, vraag ik mijzelf dikwijls, onderging ik deze muziek, toen of thans?

De muziek had het geheugen van Nijhoff in werking gezet, maar zij zelf blijft niet meer dan een prikkel, een katalysator. Een op beide (!) momenten nauwelijks bewust gehoorde muziek roept de herinneringen op aan een verleden dat tot in details is gezien.

‘Rien ne retrace le passé comme la musique’, had Mme de Staël in *Corinne* (1817) aangegeven. Muziek, aldus Balzac in 1834, dat betekent voor mij herinneringen. Een belangrijk muziekcriticus als Joseph d'Ortique beklemtoonde deze specifieke kracht van de muziek al evenzeer. In zijn boek *Le balcon de l'Opéra* (1833, p. 26) schrijft hij dat ‘jamais la puissance du souvenir n'a été plus grande qu'en musique’.

Muziek roept een verleden op - in de negentiende eeuw werd dit thema een literaire gemeenplaats. Daaraan bindt zich de liefde: de herinnering betreft meestal een verloren of gestorven geliefde, de veilige warmte van de moederliefde in de kindertijd. In andere gevallen is daar de weemoedige herinnering aan een liefde die eens fel gebrand heeft, maar waarvan de vlam is gedoofd.

Men denkt - in dat laatste geval - aan het teleurstellende huwelijk van Christiaanen Mina in de roman *Liefdeleven* (1916) van Marcellus Emants. Muziek biedt Mina de mogelijkheid te ontsnappen aan de grauwheid van alledag. Als zij 's avonds aan haar viool allerlei oude, half-vergeten melodieën ontlokte, dan kon zij in de hoogste vervoering geraken. De muziek bezat de ‘goddelijke macht’ je een heel verleden met al zijn lief en leed opnieuw te doen herleven.

Een heel verleden dat herleefd kan worden - het gaat hier niet om vage associaties, om beelden verkleurd als oude foto's. Het afwijkende in deze passage van Emants is dat Mina *zelf* het instrument bespeelt waarvan de klanken haar geheugen verwarmen. Meestal ondergaat de held(in) de muziek passief. De cultus van de muziek in de negentiende eeuw uitte zich niet in een geestdriftig beoefenen van de kunst, maar in een passief ondergáán en óndergaan.

Muziek roept herinneringen op. In de film is dit gegeven in de vorm van een flash-back als technische handgreep aangewend. Gerrit Achterberg schreef een gedicht met de titel ‘Flash-back’ (opgenomen in de bundel *Vergeetboek*, 1961). Ook daar is het de auditieve prikkel die het verleden oproept:

> Ik hoor de treinen weer als vroeger fluiten;
> lokvogels van geluk uit verre jeugd.
> En voel het schrijnen om de wrange vreugd
> dat alles nog hetzelfde is daar buiten.’

In de film herinneren we ons de befaamde woorden ‘Play it again, Sam’ die Rick (Humphrey Bogart) spreekt tot zijn pianist (Dooley wilson) in het Café Americain van *Casablanca* (1942). En de melodie van ‘As time goesby’ verplaatst de toeschouwer door middel van een flash-back terug naar het oorlogsjaar - kort voor de invasie van Parijs - waarin Rick zijn liefde had uitgesproken voor Ilsa Lund (Ingrid Bergmann). Maar het geheugen werkt op een mysterieuze en ondoorgrondelijke wijze. Het verband van muziek en verleden als *literair* thema vraagt dan ook om een fijnere schakering.

Dat de muziek een individu in zijn verleden terugwerpt, is een spontane en ongewilde belevenis, een ervaring die zowel vreugde als smart doet gevoelen. De ervaring zelf is intenser en scherper dan de herinneringen die wij door het denken kunnen terughalen.

In de poëzie van de Oostenrijkse dichter Hugo van Hofmannsthal is de muziek katalysator - zij beroert de dichter in een stroom van herinneringen aan het verloren paradijs van de kindertijd. Het ware wezen van de muziek ligt in beweging en vervloeiing. Muziek is water en vuur: het individu dat zich openstelt voor haar werking verdrinkt en smelt en verliest zichzelf.

> Und still versank ich in dem webenden,
> Durchsichtgen Meere und verliess das Leben.

De wijze waarop de dichter muziek beleeft, herinnert in talloze opzichten aan Marcel Prousts muzikale bewogenheid. Ook bij Hofmannsthal gaat het om de ongezochte

werking van het geheugen. Alleen de zintuiglijke (auditieve) prikkel kan de vloed van herinneringen doen stromen. Het denken - schreef de dichter in 1892 - behoort het tastbare toe. Het verstand kan alleen de schijn van een verleden oproepen - en die rationele ‘ik’ heeft (voor Hofmannsthal) even weinig waarde als de ‘ik’ van een Goethe of Napoleon.

De muziek voert Hofmannsthal terug naar de zaligheid van vroege jeugd. Jean Paul had in die zin gesproken van ‘die Gottes-stadt der Kindheit’. De rol van de muziek (het akoestische in het algemeen) als een prikkel die het geheugen in werking zet en een ver maar scherp verleden oproept, treft men dikwijls aan in het substantiële oeuvre van Jean Paul, de begaafde schrijver en pionier van de psychologische roman. In de fijnheid waarmee hij dit proces heeft uitgewerkt staat hij als literaire meester naast Proust en het stempel ‘voorloper’ zou stellig kleinerend zijn.

Zowel Jean Paul als Proust zagen introspectie als een taak van, een opdracht voorde kunstenaar. Proust gaf in die zin het woord egoïsme een specifieke wending: egoïsme dat is het zoeken naar doeleinden in de wereld. En de buitenwereld, de

realiteit - de notie treft men bij beide auteurs - verdraagt de fantasie niet. De observatie staat buiten de kunst, op de realiteit heeft de verbeelding geen vat ('jede Gegenwart schränkt ihre Schöpfung ein' - *Hesperus*: 1795, dl. I, p. 1046).

In een latere roman van Jean Paul: *Der Kornet* (1820, dl. IV, p. 796) is een personage geschetst dat van buiten de klanken van een Turkse muziek hoort opstijgen. Tijdens de jaarmarkt in het stadje werd deze muziek 's avonds gespeeld om aan het prozaïsche van een markt enige poëtische luister te verlenen. De muziek voert hem terug naar de kindertijd. Toen hij jong was en zijn ouders hem slapend waanden, had hij tijdens de jaarmarkten naar die klanken van muziek liggen luisteren. De muziek brengt die tijd in alle scherpte terug: 'so ergrünte jetzo die ganze Kinderzeit vor ihm...'. De metafoor waarmee het verleden is opgeroepen, is typisch voor Jean Paul. Uit de sneeuw van tijd bloeit de jeugd groen op.

Zo sterk wordt het verleden onder de prikkel van muziek beleefd, zo scherp en authentiek zijn de herinneringen, dat het geen *be*-leven maar een *her*-leven betreft. Stelt men het riminiscentie-fenomeen in deze termen, dan is daarmee de naam van Proust krachtig verbonden. Bij deze auteur komt in zijn speurtocht naar de verloren jaren door middel van een zintuiglijke prikkel het proces van de 'souvenir involontaire' in werking. Heden en verleden vallen samen en het is de taak van de kunstenaar 'de rendre claires, d'intellectualiser dans une oeuvre d'art des réalités extra-temporelles' (*Le temps retrouvé*: ed. Pléiade III, p.930).

Het rationale speelt in dit proces geen rol. Proberen we het verleden met ons verstand op te roepen, dan spant de geest zich tevergeefs in. Dat verleden blijft verborgen buiten zijn gebied en reikwijdte. Alleen de zintuiglijke prikkel (smaak, geur, klank) kan het bouwwerk van de herinnering volledig intact restaureren.

Proust op zijn doodsbed (18 november 1922) naar een schets van Dunoyer de Segonzac

In de speurtocht naar de zin van de tijd en de nadruk die het intuïtieve krijgt boven het verstandelijke, is het literaire werk van Proust gesteld naast het filosofische denken van Henri Bergson. Maar er zijn verschillen in de wijze waarop beide befaamde leerlingen van de Lycée Condorcet de werkelijkheid interpreteerden. De benadering van Proust is donker van toon, hij schildert een wereld van ontbinding en stagnatie waarin God geen plaats heeft. Uit Bergsons concept van scheppende evolutie daarentegen straalt een moreel élan dat zijn inspiratie vindt in de erkenning van de Schepper èn de menselijke scheppingskracht. De schepping bestaat om scheppers voort te brengen.

Marcel Proust als troubadour, knielend voor Jeanne Pouquet

Zoals bij alle levensfilosofen, is Bergsons wijsbegeerte er één van beeldend taalgebruik. De filosoof was een groot stilist. Het beeld was voor hem meer dan louter illustratie: een beeldrijke taal houdt de werkelijkheid levend/het beeld suggereert, evo-

ceert. Om het begrip *duur* vatbaar te maken, greep Bergson dikwijls naar een muzikale metaforiek.

Wat houdt dit begrip duur in? De duur vormt het merg van ons bestaan en de substantie van alles waarmee we in aanraking komen. De duur is het voortdurende leven vanuit een herinnering die het verleden voortzet in het heden. Leven is geen opeenvolging van toestanden, het verleden werkt door: de mens is een 'chose qui dure'. Hij is deel van de stroom van het heden waarin zijn verleden doorwerkt. De werkelijke duur is zowel continuïteit als scheppende kracht.

Wij zien het verleden niet als een aaneenschakeling van momenten, maar als een organisch geheel. Dit verband van bewustzijnstoestanden - zo leest men in het *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889, hoofdstuk II) - laat zich vergelijken met de manier waarop wede klanken van een melodie als eenheid herinneren, als samengesmolten. Zou men de maat verstoren door een noot van de melodie langer aan te houden, dan horen wij de fout niet in deze toon als zodanig maar in de kwalitatieve verandering die de gehele muzikale frase ondergaat. Op dezelfde wijze doordringen heden en verleden van het individu elkaar. Er is sprake van solidariteit, van wederzijdse doordringing, van een innerlijke organisatie van elementen die elk voor zich het geheel vertegenwoordigen. Daarbij is het louter aan de intuïtie te danken dat we het ritme van de werkelijkheid kunnen hervinden.

In de poging de ongezochte en onvoorspelbare werking van het geheugen als literair thema in zijn schakeringen te duiden, is een eerste aspect dat van een terugkeer naar, het her-leven van de jeugd (meestal paradijselijk genoemd). Wij hebben dit aspect gezien in de poëzie van Hofmannsthal en het komt ook voor in het vroege proza van Proust. Het verhaal 'La mort de Baldassare Silvande' (1894) is opgenomen in de bundel *Les plaisirs et les jours*.

Op zijn doodsbed hoort Baldassare over de velden het verre gebeier van een dorpsklok. Dit sonore geluid doet hem zijn jeugd herleven ('il revit...'), hij voelt de omarming van zijn moeder, leest zijn *Robinson Crusoë*, hoort het lied van zijn zuster, houdt zijn eerste viool vast. De herinneringen zijn scherp, levendig maar van korte duur. Het geheugen had hem dank zij de auditieve prikkel een momentele maar felle samenspanning van zijn jeugd gegund - de dood van Baldassare volgt onmiddellijk.

De geestestoestand van Baldassare zou door Lodewijk van Deyssel met het woord Sensatie zijn geduid, het 'hoogste leef-moment' vlak voor dood of krankzinnigheid, het bereiken van een hoogste spanning waarin de factor tijd is vernietigd en heden en verleden in elkaar overgaan.

Muziek doet de grenzen van tijd vervloeien, heft tegenstellingen op van vreugde en pijn, van hoop en teleurstelling, van leven en dood. De muziek schenkt het individu verzoening met de orde en conditie van het bestaan, een besef van kosmische eenheid die niet langer is gebonden aan tijd en plaats. Dit thema treft men in Aldous Huxley's *Point Counter Point* (1928).

Ten huize van Lord en Lady Tantamount (tweede hoofdstuk) vindt een muzikale avond plaats, de gasten luisteren naar Bachs *Suite in B mineur*. Waar de onmuzikale geest (de schilder John Bidlake) de muziek vol afkeer aanhoort, daar maakt deze op Fanny Logan een diepe indruk. Zij kan haar tranen niet bedwingen. De muziek voert haar gedachten terug naar Eric, haar echtgenoot die bijna twee jaar tevoren is overleden. De klanken maken haar oneindig triest èn troosten haar. Zij denkt terug aan het lijden van Eric, zijn strijd tegen de dood, zijn wil te leven - al die herinneringen worden door Bach teruggebracht. Zijn muziek drukt voor haar de droefheid van het bestaan uit, maar op kalme wijze, zonder protest. En juist die droefheid maakt haar bewust dat alles op vreemde wijze juist zou zijn en

aanvaardbaar - alsof die droefenis deel is van een dieper, ondeelbaar en onuitsprekelijk geluk. En de tranen die Fanny vergiet horen dat geluksgevoel toe, ondanks haar scherpe pijn. 'Leven is goed ofschoon het dooden maakt' (de slotregel van Nijhoffs gedicht 'Na een jaar').

Deze gelukservaring van Fanny is mystiek te noemen, het is een ervaring van hoge vervoering waarin alle tegendelen zijn opgelost, de geest aan zijn begrenzingen ontrukt is en de discrepantie van heden en verleden opgelost. Fanny bereikt een uiterste van emotionele waarneming en deze heeft een mystieke, religieuze waarde. Muziek was de prikkel tot een verdieping waarvan herinnering en liefde de essentiële bestanddelen zijn.

Het geheugen kent zijn dwaalsporen. Vooral in de latere negentiende eeuw stuit men op een literaire thematiek die de samenhang toont van muziek en verschijnselen van paramnezie (de waanherinnering, een vermoeden van *déja vu*) en ekmnezie (een geheugenbelevenis waarbij men zich buiten de tijd waant, als in het verleden terugverplaatst).

In haar studie over *Ecstasy* (1961) beschrijft Margharita Laski de mogelijkheid van een her-beleving van het verleden als een vorm van extase. Voor sommige geesten is het aanzicht van ruïnes zo'n 'trigger of ecstasy'. In een opstel over Couperus en Flaubert (opgenomen in de bundel *De scheppende mens*: BZZTôH 1984) heb ik een verwantschap in geestelijke oriëntatie tussen beide auteurs benadrukt. Beide schrijvers hebben bijvoorbeeld een levendig besef van voorbestaan medegedeeld, een wetenschap van reïncarnatie. De ruïnes van het Romeinse Rijk prikkelden hen tot geestelijke restauratie, zetten het scheppingsproces in werking.

In het werk van Couperus - en bij Flaubert is mij dit niet bekend - kan ook de muziek een ervaring van *déjà vu/entendu* bewerkstelligen. In *Extaze* (1892) schijnt het Cecile toe dat zij de *Romance in Es* van Rubinstein die zij tot tweemaal hoort spelen - eerst door Jules, later door een onbekende als zij wandelend een villa passeert - al eerder heeft beluisterd, eeuwen geleden, in een vroeger zielenbestaan en onder precies dezelfde omstandigheden.

In Van Deyssels novelle *Blank* en geel (1891) gaan muziekbeleving, verliefdheid en waanherinnering op krasse wijze samen. De hoofdpersoon May wordt - luisterend naar muziek - in gedachten terugverplaatst naar haar verre geliefde, de Engelsman Arthur Clarkestone. In haar verbeelding zag zij hem dan 'als geïdealiseerd in den lichtregen der melodie' (editie van 1894, p. 39).

Idealisering blijkt waanherinnering als May tijdens de uitvoering van een deel van Beethovens *Negende symfonie* in mijmering wordt weggevoerd. In de zaal ziet zij een Chinees zitten, gekleed in exotisch gewaad. Terwijl het orkest de laatste maten van de symfonie speelt, wordt zij plotseling lijkbleek. In de Chinees ziet zij haar geliefde.

Doordat zij een volslagen vreemdeling aanziet voor haar minnaar, wordt haar liefde naar een hoger plan verheven, de man belichaamt juist dat wat zij in Arthur onbewust had gemist. Arthur was nu niet langer de gewoon-maatschappelijke Engelsman, maar een oosterse prins, gekleed in zijde en satijn. 'Nu wàs hij de geheimzinnige, het bijna bovenmenselijke wezen, dat zij in den droom zoo vaak had aanschouwd' (p. 76).

Het belangwekkende van de tekst is dat die waanherinnering waarvoor Beethoven verantwoordelijk is, de liefde van May voor Arthur naar een ander, hoger niveau tilt. De liefde heeft iets bovenaards, krijgt een buitentijdelijk aspect. En dit is nu precies de wijze waarop Proust gebruik heeft gemaakt van de (fictieve) sonate voor piano en viool van Vinteuil. In *Un amour de Swann* (1913) begeleidt deze sonate in eerste instantie de liefde van Swann voor Odette. Later volgt dan de her-beleving van een liefde die naar een hoger plan is verheven waarbij dezelfde sonate het geheugenspel uitlokt en aanspoort. En een frase van die sonate verschaft Swann toegang tot het buitentijdelijke, de *werkelijke* ervaring van het bovenwereldlijke. Het is de herinnering

die aan de liefde duurzaamheid, intensiteit en ideaal verschaft - de herinnering zelf ligt geheel buiten de sfeer van het rationele en slechts de zintuiglijke prikkel schenkt Swann daarvan de momentele vreugde.

Het verband tussen muziek en herinnering komt ook in metaforische zin nog tot uitdrukking. Het betreft hier dan het scheppingsproces zelf. De 'ik' in Dostojewski's *Aantekeningen uit het ondergrondse* (1864) beschrijft hoe hij werd achtervolgd door de herinnering aan een voorval dat zich in zijn verleden had afgespeeld. De gebeurtenis was hem zonder aanwijsbare reden maar in alle scherpte te binnen gevallen, en de herinnering daaraan bleef hem door het hoofd spelen als een hinderlijk muzikaal motief dat blijft terugkomen. Alleen door de pen op papier te zetten en aldus zich te bevrijden van die hinderlijke muziek, zou hij zijn geestelijke balans kunnen hervinden.

Er is tot besluit een verschijnsel dat buiten de sfeer van de lite-

raire thematiek ligt, maar dat onderstreept hoe sterk de klank tot het geheugen spreekt. Sinds de Romantiek zijn ontelbare gedichten op muziek gezet en dat betreft lang niet altijd de beste poëzie. Het woord blijft er veelal ondergeschikt aan de melodie (men denke aan de liederen van Schubert).

Gustave Moreau. Salome.

Rond de eeuwwisseling benaderde de componist zijn tekst met respect (het is overigens veelzeggend dat Mallarmé benadrukte dat zijn poëzie de muziek niet duldde - zelfs de muziek van Debussy niet). Dat respect komt tot uitdrukking in Debussy's bewerking van Paul Verlaine's prachtige ‘Colloque sentimental’. Dit gedicht heb ik jaren geleden uit het hoofd gekend en voorgedragen op het eindexamen Frans. Veel later raakte ik bekend met de liedvorm van Debussy, gezongen door de bariton Bernard Kruysen. Nu kan ik het gedicht niet meer lezen zonder de melodieuze intonatie die Debussy aan het gedicht heeft geschonken.

Hetzelfde geldt voor de wijze waarop Leo Ferré de gedichten van Verlaine en Rimbaud op muziek heeft gezet. Schitterende gedichten als ‘Ame, te souvient-il?’ of ‘Les pensionnaires’ kan ik niet meer losmaken van de melodieën. De muziek brengt mij de woorden in herinnering. Het geheugen wordt door de muziek bewogen.

Wie ooit een naaste of geliefde heeft verloren en zich langzaam moet leren verzoenen met de leegte, zal zich onbewust realiseren dat de leegte zich mede manifesteert in een verlies aan geur. Geuren bezitten een sterke kracht van associatie. Er bestaat zoiets als de geur van leegte, van verlies - juist daarom kunnen de eens vertrouwde geuren als zintuiglijke prikkel functioneren die het verleden doen herleven.

De drieëenheid van geur, herinnering en liefde, zal men inde literatuur als thema aantreffen. En zoals het bij de evocerende kracht van de muziek maar zelden gaat om een specifieke compositie of componist (mede daarom is de fictieve sonate bij Proust zo uniek), zo kunnen aard en kwaliteit van de geur sterk verschillen. Het kan een lucht van goedkoop parfum zijn die de herinneringen oproept aan een verre

geliefde, zoals het parfum ‘Tagore’ in Nabokovs eerste roman *Masjenka* (1926) de gedachten van Ganin vanuit Berlijn terugvoert naar zijn geliefde in Rusland; het kan de geur van rook vaneen locomotief zijn die voor Anton Wachter eens aan het station van Lahringen had toebehoord en waarmee hij zijn verlangen naar Ina Damman associeert (Simon Vestdijk: *De andere school*, 1949), enz.

En - als bij de muziek - gaat het hier om een proces waaraan het verstand geen deel heeft. In *Masjenka* probeert Lev Ganin zich de geur van dat parfum van zijn geliefde voor de geest te halen. Maar - zo licht Nabokov zijn lezer in (hoofdstuk VIII) - zoals we weten ‘kan het geheugen alles in de herinnering terugbrengen behalve geuren, hoewel niets het verleden zo sterk oproept als een geur die er eens mee werd geassocieerd’. In Huysmans' roman *A rebours* toont Des Esseintes - de neurotische held van het verhaal - een intense bewondering voor het werk van de schilder Gustave Moreau en in het bijzonder voor ‘Salome’ (1876). Des Esseintes haat iedere vorm van realisme in de kunst, de afbeelding van het eigentijdse en stompzinnige mensdom. Moreau voerde hem naar een andere wereld, suggestief, onbekend, een wereld van schokkende en onheilspellende visioenen. In het werk van de schilder zocht Des Esseintes een subtiel raffinement, een atmosfeer van dromen gehuld in een geur van antieke verdorvenheid, ver van de zeden van de eigen tijd. Hij snuift de geuren van het verleden (in historische zin).

Zijn eigen verleden zocht Des Esseintes door de prikkeling van de zintuigen: smaak en geur roepen herinneringen op. Hij bezit een zilveren doosje dat gevuld is met paarse bonbons. Des Esseintes, impotent geworden, laat de zoetigheid smelten op zijn tong en de ervaring is sterk sensueel: verflauwde herinneringen aan nachten van ontucht kwamen dan bij hem terug.

Deze bonbons, bekend onder de naam van ‘Parels van de Pyreneeën’, bevatten een druppel sarcanthusolie en een druppel in klontjes suiker gekristalliseerde vrouwelijke essence. De smaak van deze bonbons ontdeed de herinneringen van een ver en vaag karakter, voor zijn ogen zag hij weer de lichamelijke realiteit van ruige nachten, de scherpe contouren van de maîtresses die hij had bereden en gekweld. Het verleden lag hem op de tong.

Als van een oud verleden niets is overgebleven - suggereerde Proust aan het slot van het eerste deel van *Combray* - dan blijven alleen nog geur en smaak (het stukje madeleine) als dolende zielen voortleven en zij kunnen ons dat verleden in volmaakte eenheid terugvoeren.

Muziek en geur (en smaak) hebben in die zin dezelfde werking. Jean Paul Richter had daar in theoretische zin op gewezen in zijn *Vorschule der Ästhetik* (1806, paragraaf 49). Als thema vindt men die samenhang van geur en herinnering al verschijnen in de roman van de late achttiende eeuw. Interessante voorbeelden zijn ons overgeleverd door K.Ph. Moritz.

In *Andreas Hartknopf* (1786, pp. 53/4) is het de muziek van een woord die zich aan het verleden van de hoofdfiguur bindt. Andreas is in zijn geboortedorp teruggekeerd en ziet de vertrouwde beelden van zijn jeugd (een optische katalysator in de stroom van herinneringen). Het tijdverschil schijnt te vervallen als hij een waterput (*Ziehbrunnen*) ziet die niet ver staat van het huis waarin hij is opgegroeid. Hij probeert die ervaring van een temporele verschuiving te verklaren. Het moment van herkenning volgt: vroeg hij als kind aan zijn moeder waar hij vandaan was gekomen, dan had zij hem verteld dat die put hem het leven had geschonken. Veel later kon hij de woorden waterput of bron (*Brunn oder Brunnquell*) niet horen, zonder terugverplaatst te worden - de akoestische katalysator - naar zijn vroege kinderjaren. De ervaring zelf was er één van diepe vreugde.

De geur bewerkstelligt eenzelfde ervaring, ook al kan de herinnering een onaangename zijn. In *Anton Reiser* (1785, pp. 47/8) leest men dat de hoofdpersoon in dienst was geweest bij een hoedemaker, een nare man. De muur van de werkplaats was versierd met een soort van verbleekte wandschildering die de vijf

zintuigen verbeeldde. In de tijd dat Anton daar werkte, werd deze schildering voorzien van een nieuwe laag vernis. De geur bleef enkele weken in de werkplaats hangen. Aan die geur zouden later de nare herinnerin-

gen aan deze periode in het leven van Anton blijven hangen en - andersom - zag hij een werkplaats die hem herinnerde aan die van de hoedemaker, dan kwam hem de geur van vernis onmiddellijk in de neusgaten.

Bij Jean Paul Richter en Proust zal men deze thematiek diverse malen aantreffen. De geur van oranjebloesem roept bij de eerste het verleden terug (*Titan* IV, p. 36), voor Proust is het de geur van brandende takjes in het open vuur die een verleden in Combray terughaalt (Ed. Pléiade III, pp. 26/7), enz.

De herinnering aan een geur kan een obsessieve kracht hebben. Een persoonlijke ervaring: niet ver van mijn huis vandaan brak er enkele jaren geleden brand uit. Twee kinderen kwamen om het leven, de ouders waren samen een glas gaan drinken. Buren hadden wanhopig geprobeerd het huis binnen te dringen, maar de felheid van uitslaande vlammen belette dat. Maanden later nog - vertelden zij mij - konden zij in hun eigen huis een verschrikkelijke geur ruiken en zij associeerden die met de dood van de kinderen. Maar voor een buitenstaander rook het huis fris en schoon. Het gaat hier met anderen woorden om de geur van obsessie.

Een soortgelijke obsessieve herinnering die aan een geur verbonden is, levert naar mijn idee een mogelijkheid tot interpretatie van een problematische plaats in de Nederlandse literatuur: het knopenwinkeltje in Frederik van Eedens *Van de koele meren des doods* (1900).

De wijze waarop Hedwig de Fontayne de werkelijkheid beleeft, is sterk zintuiglijk. In de roman zijn aroma en geuren stank van een indringende, dominerende betekenis. In een roman waarin het woord walging één van de meest frequent gebruikte termen is, daar is deze walging een geur. Meer dan via oog of oor of hart, beoordeelt Hedwig mens en omgeving door de neus. Geuren zijn innig verbonden met haar hoogste vreugde of doen haar kotsen van afkeer.

Er zijn tal van geurtegenstellingen door Van Eeden benadrukt: er is een geurverschil van stad en land, van armoede en rijkdom, enz. De geur van walging is een ‘leitmotif’ in *Van de koele meren des doods*. Geur werkt voor Van Eeden obsederend. Men kan dat in dubbele zin begrijpen: er zijn aanwijzingen dat Van Eeden zelf geobsedeerd was door de zintuiglijkheid en de walging, maar aan de obsessie heeft hij in zijn roman een fundamentele betekenis geschonken.

Het is opvallend hoezeer ook in Sartre's *La nausée* (1938) de walging is gebonden aan de zintuigen: in dit geval aan smaak en tastzin. Het ‘natuurlijke’ bestaan is door de auteur in een specifiek jargon gekarakteriseerd. Trefwoorden zijn daar weekheid, vochtigheid, weeë zoetelijkheid; het troebele, het slappe, het roomachtige, het kleverige, het gesuikerde, het deegachtige, het vette, enz. De kleverigheid symboliseert een anti-bestaan, dat wil zeggen een wijze van bestaan die niet tot werkelijkheid is geworden maar die een blijvende dreiging uitmaakt waarvoor het bewustzijn terugschrikt. Roquentin wil zijn bestaan ontvetten, uitwringen, drogen, zuiveren, verharden.

Het kleverige hecht zich aan de sartriaanse obsessie: het bewustzijn wil ontglippen aan dat kleverig-geplakt-zijn aan het bestaan, wil zich harden uit de staat van klamme kneedbaarheid. Aan het zoetige in *La nausée* voegen zich beelden toe uit de groep van likeur, limonade en lillende gelei. Obsessies zijn talrijk in de roman: één daarvan is de nachtmerrie van het steeds dikker - d.i. onbeweeglijk en plakkerig - worden. Bij Van Eeden is de geur verbonden met Hedwigsd wangbeeld van het knopenwinkeltje (het meest authentieke en aangrijpende beeld in de roman). Dat zaakje was voor haar het uiterste van triestheid. De bleke broer en zuster die er hun leven lang knoopjes hebben verkocht, zijn door Van Eeden summier gekarakteriseerd. Het is vooral de geur die in het winkeltje hing, waarvan Hedwig walgde. Het rook er altijd duf, een benauwende stank hing er, soms vermengd met

de geur van gestoofde kool of uien. Het is de geur van beklemmende stagnatie, van een eerzaam, beknot en nietszeggend bestaan.

In zijn psychiatrische interpretatie van de roman (p. 56) heeft Rümke vergeefs gepoogd aan de knoop een seksuele connotatie te geven. Het is juist de kracht van Van Eedens knoop dat deze geen symbolische waarde heeft. De knoop hecht zich aan de geur van Hedwigs walging. Met de knopenwinkel zijn obsessieve geur-associaties verbonden van een diepe naargeestigheid en walging, de beklemming van een bestaan binnen enge muren. Hedwig zou liever pijn lijden dan te verschimmelen in zo'n stinkende cel.

Nijhoff had beklemtoond dat de muziek van Johann Strauss voor hem een stuk verleden in alle scherpte opriep. In dat opstel 'Over eigen werk' voegt hij daaraan toe dat geuren eenzelfde werking kunnen hebben. 'De geur van klimop bijvoorbeeld, brengt mij zo snel terug naar de tuin van mijn ouderlijk huis, waar ik, onder de klimopmuur, jarenlang heb ziek gelegen, dat ik de klimop niet anders ruiken kan dan met dit beeld voor ogen.'

De geur heeft meer gedaan dan een beeld van het verleden op te roepen: deze heeft het scheppingsproces in werking gezet. Daarvan getuigt het gedicht onder de titel 'Het klimop'. De geur brengt een verleden terug, de 'ik' her-leeft zijn jeugd, voelt de warmte van zijn gestorven moeder. De derde strofe van het gedicht klinkt aldus:

> Maar tegelijk, o klimop, die mijn slaap beroert,
> hebt gij mij naar een verre dag teruggevoerd.
> Ik lig in een prieel, ik ben een zieke jongen,
> en zij zit bij me en heeft ons lievelingslied gezongen.

De *zij* waarnaar de dichter verwijst is de moederfiguur. Geur is de katalysator die het scheppingsproces heeft doen functioneren: het is opmerkelijk dat de klimop hier wordt gepersonifieerd en met *gij* is aangesproken alsof het de Muze zou betreffen.

Voor talrijke auteurs zijn - tot besluit - muziek en/of geur hulpmiddelen geweest ter stimulatie van het scheppingsproces. Sommigen hebben door middel van geuren dat proces op gang willen brengen. Schiller werd tijdens het dichten opgewekt door de geur van rottende appels. En volgens de Countess of Blessington had Lord Byron haar in één van hun conversaties toevertrouwd dat hij als stimulant van het scheppingsproces zowel de inspirerende kracht van de muziek waardeerde als de opwekkende geur van parfum.

(wordt vervolgd)

James Brockway
Engelse literatuur
Over Iris Murdoch, D.H. Lawrence, Anthony Burgess, Anita Brookner en David Hughes

Nu is de vraag: moet ik met een bespreking van de nieuwe, lange roman van Iris Murdoch beginnen, of met het vrij korte boek van de nog produktievere Anthony Burgess over D.H. Lawrence, die honderd jaar geleden, op 11 september 1885 in Nottingham, is geboren?

Deze vraag rijst, omdat ik tijdens het lezen van het boek van Burgess - *Flame into Being - The life and work of D.H. Lawrence* - steeds uitspraken over het werk van Lawrence tegenkwam, die mijns inziens ook op Murdoch van toepassing kunnen zijn, vooral waar het gaat om haar latere, langere romans van de laatste jaren - alle na *Henry and Cato* (1976) verschenen zijn meer dan vijfhonderd pagina's lang.

In 1961, in haar essay *Against Dryness* (Lawrence was nooit droog), heeft Murdoch een pleidooi gedaan voor een nieuw soort roman, die noch perfect gevormd en afgerond (d.w.z. ‘crystalline’), noch vormloos en rommelig (d.w.z. ‘journalistiek’) zou zijn. Waarom men toen niet met ‘En D.H. Lawrence dan?’ gereageerd heeft, vind ik thans moeilijk te verklaren. Zeker is, dat Lawrence in zijn vurige, manische streven de wereld volgens eigen profetische visie te veranderen, bewust of onbewust een nieuw soort romans schreef, zonder zich zorgen over de vorm te maken.

Binnen een bestek van maar 210 pagina's bespreekt de onuitputtelijke Burgess (auteur van nagenoeg vijftig titels, waaronder achtentwintig romans) het gehele oeuvre van de grote ziener - romans, essays, gedichten - alleen met uitzondering van de toneelstukken. Hij komt tot de conclusie dat bij iedere beoordeling van de prestatie van Lawrence het nodig is, het gehele oeuvre in ogenschouw te nemen. Nu zij tweeëntwintig romans heeft geschreven en laten uitgeven - naast essays en een paar wat eigenaardige toneelstukken - neig ik tot de mening dat men het werk van Iris Murdoch langzamerhand op dezelfde manier dient te benaderen - haar romans als een geheel zien. Is het zo, dat de enige ontwikkeling die te bespeuren is, in het aantal pagina's en in de gecompliceerdheid van het spinneweb van intrige en personages ligt?

Iris Murdoch

Ik begin hier in ieder geval met de nieuwe, tweeëntwintigste roman van Murdoch - *The Good Apprentice*, een roman die niet, zoals ik onlangs in de NRC las, over het gebruik van drugs gaat - een heel rare misvatting. In deze roman maken wij de zware geestelijke problemen mee van drie hoofdfiguren, die een crisis in hun leven doormaken. Enkele van de andere figuren hebben ook met flinke problemen te kampen, problemen van dezelfde aard, maar dan meer als medespelers in het drama van de drie, de student Edward Baltram, zijn stiefbroer Stuart Cuno en Midge McCaskerville, de vrouw van Edwards psychiater.

Iris Murdoch.

Edward, twintig, de onechte zoon van de beroemde, beruchte

maar thans bijna in vergetelheid geraakte kunstschilder Jesse Baltram, heeft aan zijn vriend en mede-student Mark Wilsden, die hij liefheeft, een sandwich gegeven waarin hij stiekem een verdovingsmiddel heeft gedaan. Als hij naast zijn vriend zit om de uitwerking van het drug gade te slaan (onder invloed van dit middel ziet Mark de schepping als een vis en God als een lift!) wordt Edward door een telefoontje van een vriendin weggehaald. Als hij terugkomt is Mark verdwenen - hij is dood, door een raam gevallen. Hierna, door de hele roman, maakt de lezer de ervaringen en avonturen van Edward mee met inbegrip van zijn vertwijfeling en lange, lange gesprekken met zijn psychiater. Edward raakt zenuwziek en vrijwel krankzinnig van zijn schuldgevoelens en is steeds frenetiek op zoek naar een uitweg, naar verlossing en óók - want bij Murdoch blijft de situatie nooit eenvoudig - naar zijn verloren vader, de kunstschilder Jesse Baltram, die misschien voor zijn verlossing zal kunnen zorgen.

Edward is door het huwelijk van zijn (inmiddels overleden) moeder de stiefzoon geworden van de zeer rijke maar in alles eigenlijk mislukte Harry Cuno (‘a disappointed spoilt child’). Harry heeft nog een andere, wat oudere zoon, Stuart. Deze Stuart heeft iedereen - maar in de eerste plaats zijn vader - ongelukkig gemaakt door zijn universitaire studie (wiskunde) plotseling te staken. Hij lijdt aan godsdienstwaanzin van een modern soort - een godsdienstwaanzin zonder god, die niet bestaat - en ziet de wereld als het werk van Satan. Hij heeft zijn studie, aan een carrière bouwen en de hele maatschappij dóór en wil zich voortaan wijden aan ‘good works’ - welke weet hij nog niet. Zijn houding is meestal koel en passief maar door zijn aard maakt Stuart brokken in andere levens. Een ieder in zijn omgeving (welgestelde bourgeoisie) neemt Stuart zijn besluit heel kwalijk. In hun. kringen is zoiets gewoon ‘not done’. Het is allemaal aanstellerij. Hij zal een ‘false good man’ worden, een huichelaar. Zijn vader Harry herinnert hen eraan dat hij in zijn onderhoud voorziet en in een spookachtige, dramatische, typische Murdochiaanse scène ziet Edwards vader Jesse hem als een symbool van de Dood, een dode, een lijk.

Midge McCaskerville was vroeger een wereldbekend fotomodel. Nu, wat dikker geworden, is zij de vrouw van Thomas, de psychiater die Edward onder behandeling heeft. Sinds twee jaar heeft zij een geheime liefdesaffaire met de rijke Harry, vader van de twee lastige zoons. Nu echter dringt Harry erop aan, dat zij haar man hiervan op de hoogte brengt, om een echtscheiding vraagt en met hem trouwt. Dat is Midge's probleem, want Midge, of zij het weet of niet, is nogal ambivalent.

Het probleem neemt voor haar de afmetingen van een crisistoestand aan, als tijdens een clandestien weekeind samen, het liefdespaar door autopech terecht komt in een afgelegen huis waar zowel Edward als Stuart, Harry's zonen, zich bevinden. Een schandaal dreigt.

Deze drie situaties, door elkaar gevlochten, zoals bij Murdoch gewoon is, betekenen vanzelfsprekend ook hevige geestelijke en morele problemen zowel voor de overspelige Harry als voor de rustige, wat oudere echtgenoot, de psychiater Thomas. Deze heeft ook een zwak voor zijn patiënt Edward, terwijl Stuart de intelligente jonge zoon van Midge en Thomas, Meredith, interessant vindt. Om het spinneweb nog dichter te trekken, heeft deze Meredith zijn moeder met haar minnaar samen gezien. Ook hij heeft hierdoor zijn problemen.

Zo'n structuur is voor Murdoch echter lang niet rijk en ingewikkeld genoeg. Wat ik tot dusver heb beschreven, behoort tot de wereld van het daglicht, van de ‘realiteit’. Er is echter in het Murdoch-universum nog een andere wereld, de wereld van het onbewuste, van de droom, van de verbeelding, een wereld waar mist in het halfduister hangt, een wereld vol symbolen en figuren die nu reëel, en dan weer spookachtig en vaag lijken. In zo'n wereld belandt Edward (en de lezer) in zijn zoeken

naar verlossing uit zijn nachtmerrie van schuldgevoelens wegens de dood van zijn vriend. Zijn *quest* brengt hem naar het vreemde, afgelegen, door mist omringde huis Seegard, de schepping van zijn vader, de nu oude, zieke en zelfs half krankzinnig geraakte Jesse Baltram. Hier, in een omgeving die irreëel en mythisch is, wordt zijn vader verpleegd (gevangen gehouden?) door zijn vrouw May, die zich als 'Mother May' laat aanspreken en die in een soort half-kunstzinnige, halfreligieuze commune leeft met haar twee dochters Bettina en Ilona. Deze drie vrouwenfiguren blijven aldoor ambivalente schepsels, nu reëel en praktisch, en dan weer vaag en droomachtig; nu hulpvaardig, en dan weer dreigend, vijandig. Het zijn figuren uit de literatuur van romance, allegorie en mythe. Dezelfde 'quest' brengt Edward ook in contact met de zuster van zijn gestorven vriend en hij hunkert ook naar haar, maar krijgt haar niet.

Er zijn nog verdere personages in de roman: de moeder van de dode vriend, die haar verdriet probeert te verzachten door aan Edward brieven te schrijven waarin zij hem 'moordenaar' noemt en vervloekt; de jonge, zigeunerachtige vriendin Sarah, die hem weggehaald had en de tragedie daardoor veroorzaakte - zij doemt ook steeds weer op in het verhaal, alsook haar moeder, de verbeten, heel agressieve feministe, Elspeth Macran. Er is zelfs een clairvoyante, een medium, die Edward op het pad naar zijn vader zet. Maar dezen zijn maar bijfiguren in de nachtmerrie die Edward meemaakt na zijn zenuwinstorting, wat eigenlijk ook opgaat voor de figuur van zijn vader Jesse - al wordt aan zíjn dood (hij verdrinkt) een speciale betekenis verleend: namelijk, het laatste deel van de roman, dat speelt na zijn dood, krijgt als titel 'Life After Death'.

Hoe ingewikkeld dit alles lijken mag, Edward is de hoofdfiguur en, zo gezien, is de intrige vrij eenvoudig. Men zou de gehele roman haast kunnen zien als een uiterst gedetailleerde weergave, registratie, van de toestand van een zenuwzieke en, *to tell the truth*, aan de laatste bladzijde gekomen, had ik onmiskenbaar het gevoel alsof ik wakker was geworden uit een droom, een nachtmerrie, en elektrische shockbehandeling. Als u dàt ooit hebt meegemaakt, zult u begrijpen hoe vreemd en ingrijpend zo'n ervaring is. Aan het eind van de roman wordt alles in een zonnige, ontspannen sfeer opgelost, zoals zo dikwijls in de latere stukken van William Shakespeare - dus juist niet in de sfeer van *Hamlet, Macbeth, King Lear*, waar de lijken overal liggen. Ik geloof echter heel sterk, dat het in de romans van Murdoch het juist niet, en nooit, om de *oplossing* gaat.

Een grote, geslaagde prestatie - de zoveelste van Murdoch - dan? Men kan inderdaad de zeer uitgebreide gedetailleerde passages en de kennis en kunde waarmee deze geschreven zijn, bewonderen. Bij voorbeeld: een voordracht van Thomas McCaskerville op het beeldscherm wordt *verbatim* en op een overtuigende wijze weergegeven; ook een compleet onderhoud met deze psychiater - Murdoch deinst niet voor het technische probleem daarvan terug - pakt zij aan. Maar is dit, mag de lezer vragen, is dit alles nodig? Zou het niet veel korter kunnen - en misschien daardoor met meer effect? Is het niet allemaal een beetje vermoeiend?

Het zit niet helemaal goed - de trouwste bewonderaar voelt meer dan eens dat er ergens iets mis is. Ik heb het niet over vlekken aan de oppervlakte, niet over schoonheidsfouten, hier minder opvallend dan in enkele van de andere romans (bijv. het 'a sort of'-syndroom). Ook niet over de ellenlange passages, waarin de gedachtengangen van de personages, als het ware, onder de microscoop worden geschoven, waarna elke cel, elke molecule minutieus wordt onderzocht en beschreven. (Hiervoor, zie *passim* in deze nieuwe roman, maar dan vooral de passage tegen het eind van de roman (blz. 485-496), waarin Midge, nu terug bij man en zoon, haar gevoelens nagaat - voor hen, voor haar minnaar Harry Cuno en voor zíjn zoon Stuart, op wie zij tijdelijk ook dacht verliefd te zijn geraakt.

Neen, het fundamentele probleem heeft te maken met de nooit opgeloste kwestie van hoe men de *tastbare wereld* (onze 'gewone', alledaagse levenservaring - eten,

drinken, lopen, praten, voor de huishouding zorgen, werken, een beroep uitoefenen, studeren, geld verdienen, de kleren uitdoen en vrijen, d.w.z. wat Murdoch zelf graag de ‘daylight world’ noemt) op een voor de lezer bevredigende en overtuigende wijze kan harmoniseren met de even echte en belangrijke maar met ambivalente symbolen vol geladen *wereld van de menselijke verbeelding*, de droom, de nachtmerrie - in een woord: met de wereld van het onbewuste.

Voor de lezer gaat het als volgt: Hij leest een hoofdstuk dat realistisch lijkt (daglicht-wereld) waarin de held bijvoorbeeld op bezoek gaat bij een kennis of misschien in een restaurant eet. Daarna leest hij een hoofdstuk waarin de held in een droomwereld lijkt te zijn beland - hij loopt door een verlaten landschap, zoekt naar de zee, die vlakbij moet zijn maar toch

onvindbaar blijkt (angsttoestand). Alles lijkt nu sterk symbolisch. Dan komen volledig reële 'normale' mensen optreden in deze droomwereld - zie het hoofdstuk in deze roman waar het verliefde paar Midge en Harry in het mysterieuze huis Seegard binnen dringen (blz. 284-295). Nu beginnen vage, symbolische mythe-achtige figuren als normale mensen te doen en praten. De lezer raakt confuus - maar hij voelt soms dat dit niet aan *hem* te wijten is.

Ik kan hiervan een heel kras voorbeeld uit deze roman geven. De feeërieke, wat zielige jonge zuster Ilona, die Edward in het bos ziet dansen in een soort van rite (het is alsof haar voeten de grond niet raken - droomtoestand) wordt later in de wereld van het daglicht een striptease-danseres in een nachtclub in Soho. Dat is óók heel duidelijk symbolisch - maar is het niet te kras, te gewild, om geloofwaardig te zijn? Edward ziet Ilona in de nachtclub dansen en ontdekt dat zij helemaal niet dansen kan. (Dit zet Murdoch in cursieve letters - cursivering gebruikt zij veel in deze roman, te veel, lijkt mij.) De bedoeling is, om te laten zien, dat wij ons makkelijk kunnen vergissen - al te dikwijls zien wij de dingen, mensen, niet zoals zij zijn. Ik stond op het punt daar te schrijven: zoals zij *in de werkelijkheid* zijn - maar er komt een ogenblik in dit oeuvre dat de lezer nauwelijks meer tussen schijn en werkelijkheid onderscheiden kan.

Zoals ik al schreef, is dit een kras, heel zwart/wit voorbeeld van deze techniek van Murdoch - meestal loopt het subtieler.

Deze kwestie, deze techniek van Murdoch waren wij reeds een kwart eeuw geleden aan het bespreken, in het bijzonder in verband met de vijfde en zesde roman van Murdoch, resp. *A Severed Head* en *The Unicorn* . Toen had ik het in de NRC over een 'doelbewuste kunstmatigheid', die ik als een middel beschouwde om meer te ontdekken over 'what is real' (woorden van Murdoch). Niet dus het realisme, maar imaginaire situatie, die het onbewuste moeten uitbeelden. Romanschrijver en criticus Dan Jacobson vond toen dat Murdoch hetzelfde probeerde te bereiken als de beeldhouwer in *A Severed Head*, dat wil zeggen: een realistische, imaginaire kop scheppen, waardoor de kunstenaar een soort van 'onmogelijke bevrijding' bereikt.

A Severed Head was echter een sterk gestileerde, bewust kunstmatige roman en *The Unicorn* was een roekeloos romantisch-gotische roman waarin haast draakachtige situaties voorkomen. (Er zijn verschillende overeenkomsten tussen *The Unicorn* en *The Good Apprentice* te vinden: Gaze Castle/Seegard; de bijna legendarische figuren van de vrouw, Hannah Crean-Smith, in *The Unicorn* en van de vader Jesse Baltram in de jongste roman - beiden sneuvelen; vele gegevens over de voorvaderen van de personages, die hen hebben helpen vormen, enz.)

Later wilde Murdoch zonder deze doelbewuste kunstmatigheid prijs te geven tot meer realisme geraken. Zij was van mening, dat de mogelijkheden van het genre van de negentiende-eeuwse roman (van Dickens, George Eliot, Thackeray, Trollope, Meredith) nog lang niet uitgeput was. Juist het toevoegen van meer realisme - vlotte, levensechte dialogen; toespelingen op contemporaine onderwerpen van gesprek, trends; personages met 'gewone' beroepen - ambtenaren (van het hogere soort vanzelfsprekend!), psychiaters, priesters; mondaine (maar meestal intellectueel getinte) omgevingen.

Hierdoor komt het dat de 'imaginaire' situaties, vol symboliek, die, als ik het zo mag zeggen, 'the adventures of the mind' moeten uitbeelden, thans moeilijker te rijmen met de realistische passages lijken - en omgekeerd.

Maar ja - dat is nu eenmaal Murdoch, haar methode, haar manier. Zijzelf heeft er klaarblijkelijk geen moeite mee. Zij gaat maar door, zij schrijft maar door. Eigenlijk doet het er maar weinig toe, of de lezer zich af en toe, met een gevoel van literair

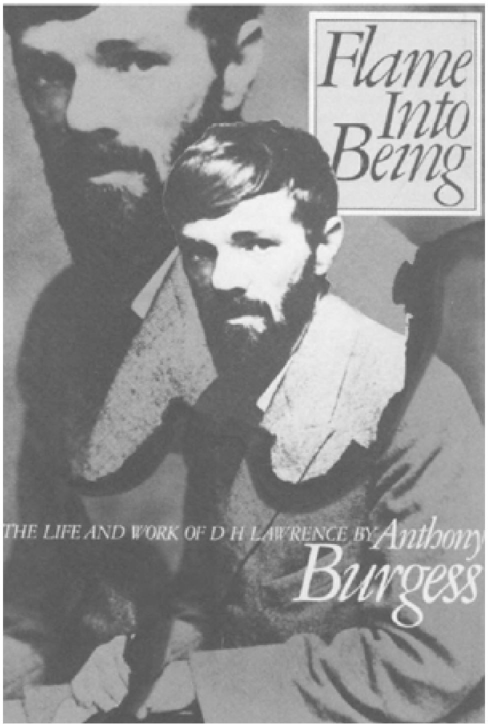
onbehagen, afvraagt: In wat voor soort roman ben ik beland? Wat is hier eigenlijk aan de gang? Waar ben ik aan toe? Zo'n situatie kan heel onderhoudend en onthullend zijn en dit is misschien precies wat Murdoch wil.

De echte vraag echter luidt: deugt het proces, lukt het, esthetisch gezien? Is dit goede kunst? In het London Magazine vond bespreker Peter Lewis dat Murdoch thans het slachtoffer is geworden van haar eigen gave en wonderbaarlijke produktiviteit (*fluency* is zijn woord). Wat eens origineel leek, is tot gemaniëreerdheid verschrompeld. De symboliek is verwarrend geworden. Heden ten dage parodieert zij zichzelf.

Ik vrees dat Lewis in *The Good Apprentice* stof genoeg zal kunnen vinden om zijn oordelen te staven. Het is echter niet voldoende te eindigen met: ‘Even so, it all adds up to a good, enjoyable read’. Murdoch streeft naar veel meer dan dat en dat weet Lewis wel degelijk. Lewis vindt dat de lezer het diepzinnige in haar roman ook *cum grano salis* nemen moet. Misschien wel, maar het is alleen maar billijk om aandacht te vragen voor de ironie in Murdochs schrijven. Wie haar ‘straight’ leest, met een strak, ernstig gezicht en zonder enig gevoel voor humor, zal haar nooit goed kunnen beoordelen. Als Harry naar diepzinnige woorden van Thomas McCaskerville op de t.v. luistert, laat Murdoch hem daarop reageren met: ‘Oh shut up, you silly old bastard!’ En als Edward de drie vrouwen van Seegard hoort kletsen over een kunstwerk, dat Bettina aan Stuart, uitlegt: ‘The fish represents a spirit which has escaped from its natural element -’ is zijn reactie: ‘What rubbish!’ Laatstelijk: als de lezer van deze roman voelt, dat hij in een soort nachtmerrie terecht is gekomen, dan heeft Murdoch reeds de woorden hiervoor gereed. Dit voelt haar hoofdfiguur Edward ook, die over de situatie waarin hij zich bevindt, denkt: ‘It was all like a hideous mocking charade’.

Anthony Burgess/D.H. Lawrence

Tegen het eind van zijn compacte boek over D.H. Lawrence laat Anthony Burgess, zelf zeer ‘professional’, weten, dat het vooral Lawrence's gevecht ten bate van de ‘life force’ en zijn ‘professionalisme’ zijn, dat bij hem bewondering voor de grote schrijver wekt - voor de Lawrence die tot het laatste toe een felle strijd voerde tegen de dodelijke industriële samenleving van onze eeuw en die, een man vol tegenstrijdigheden, een toonbeeld van zelfmarteling en zelfdoding is. Lawrence, de man en zijn leven, en daarbij ook bijna het gehele oeuvre, binnen een bestek van tweehonderd pagina's presenteren, dat is ondoenlijk, en toch is het enthousiasme dat Burgess voor Lawrence voelt dermate groot dat hij deze taak toch op zich heeft genomen.



In zijn ‘Preface’ introduceert Burgess zijn boek als een ‘centennial tribute’, als een ‘sort of payment of a debt’ en als een

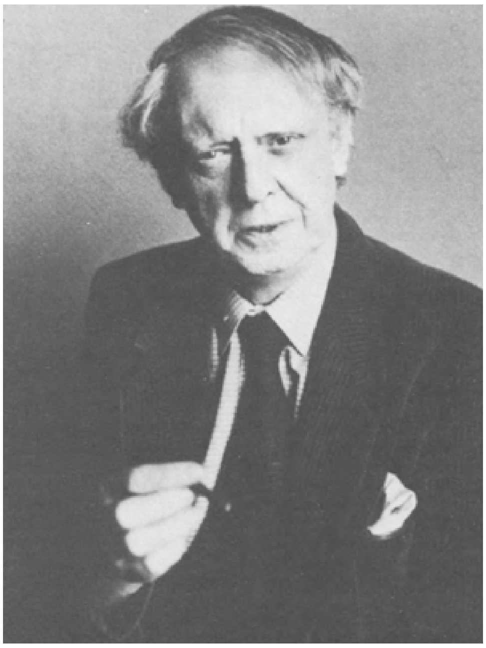
'brief homage'. In het begin dacht hij in zo'n klein bestek slechts enkele werken van de meester te bespreken. Hij ontdekte echter dat het niet mogelijk was, het werk van de man en zijn leven te scheiden. (Het is heel prettig om je eigen opvattingen bevestigd te zien door iemand als Burgess!) Daaom heeft zijn hommage de vorm aangenomen van een 'korte literaire biografie' met het doel Lawrence èn zijn oeuvre te introduceren bij mensen die helemaal niets over hem weten en tevens iets meer over hem mede te delen aan lezers die toch iets van Lawrence afweten. (Vijftig jaar geleden was, in Engeland tenminste, zoiets niet nodig - een ieder wist toen iets over D.H.L., al was het alleen maar roddel.)

Burgess heeft ook gekozen voor een heel persoonlijke benadering. Hij schrijft bewust als een collega-auteur en vertelt hoe hij zelf het werk van Lawrence ontdekte en ervoer. Zijn invallen in het relaas, hoewel soms curieus en onverwacht, zijn over het algemeen niet storend. Plotseling krijgen wij, bijvoorbeeld, enkele opmerkingen over zijn bekende en verfilmde boek *A Clockwork Orange* - alles blijkbaar een vergissing en een misvatting! Meestal hebben zulke interrupties een kritische functie en werken ze verhelderend. Bovendien is D.H. Lawrence bij uitstek het soort auteur dat hierom, dat wil zeggen, om een zeer persoonlijke benadering vraagt. Zijn eigen manier van schrijven is namelijk zo sterk persoonlijk en hijzelf was zo'n unieke persoonlijkheid, zozeer zichzelf en onnavolgbaar, dat een persoonlijke benadering logisch lijkt. In zijn 'Preface' maakt Burgess het ook duidelijk, hoe hij zelf in vele opzichten anders dan Lawrence was. Wij lezen: There is a great disaffinity of culture and even of blood between myself and him.' Burgess een Ier uit het noorden van Engeland en uit de middenstand. Lawrence Angelsaksisch uit een mijnwerkersgezin in Nottingham, in de 'Midlands'. Als jonge man voelde Burgess veel meer affiniteit met James Joyce - die hij als de tegenvoeter van Lawrence ziet: Joyce de koele intellectueel, Lawrence de vurige rebel en profeet; Joyce uiterst stijlbewust, *weighing his words*, Lawrence uitbundig en extatisch, zichzelf steeds herhalend, zingend en schreewend en dermate door zijn eigen ideeën en pleidooi meegesleept, dat hij geen oog of tijd voor het overwegen van zijn woorden heeft, die er uitrollen als lava. Er zijn echter ook grondige overeenkomsten tussen Burgess en zijn onderwerp Lawrence: het reeds genoemde 'professionalisme' als schrijver, maar, boven alles, een exuberante affirmatie, viering, huldiging van het leven, die uit het scheppend werk van beiden spreekt en die dat schrijven mogelijk maakt. 'All art is concerned with penetrating into the heart of life,' schrijft Burgess, '...Lawrence knew this and (...) performed some marvelous acts of penetrations'.

Bij het lezen van dit boek bespeurde ik nog een overeenkomst tussen deze twee; d.w.z. een diepgewortelde, fundamentele en ook gerechtvaardigde haat voor de materialistische maatschappij en vooral voor de Britse samenleving, waar men indertijd zo beestachtig agressief en dom op het werk van Lawrence kon reageren, vooral op baanbrekende romans als *The Rainbow* (1915) en *Women in Love* (1921), de laatste volgens Burgess 'one of the ten great novels of the twentieth century' en later op zijn beruchte laatste roman *Lady Chatterley's Lover* (1929), die iedereen kent en kende om de bedroevend onnozele reden dat Lawrence hierin 'obscene' woorden als 'fuck' en 'cunt' hanteerde, zodat de roman in ongekuiste vorm meer dan dertig jaar lang uit de handel is gehouden. Ook *The Rainbow* werd uit de handel genomen, waarna een proces tegen de uitgever volgde. Waarom? Omdat Lawrence in die roman grondig op het onderwerp liefde tussen man en vrouw probeerde in te gaan. En dat was weerzinwekkend en zeer gevaarlijk voor de jeugd van toen (1915). Sterven in de loopgraven van Vlaanderen was dat natuurlijk niet.

Laat ik hier reeds de vinger op de werkelijke reden van zo'n verbod en vervolging leggen. Zoals Burgess helemaal aan het eind van zijn boek schrijft, is alle literatuur

subversief (en hier bedoeld hij echte *literatuur* en niet louter ‘leesstof’). Lawrence vroeg de aandacht voor waarden die niet de waarden zijn van een materialistische, acquisitieve, industriële samenleving. Hij pleitte voor het leven zelf, voor de natuur, de aarde, voor oude culturen, en vooral voor de liefde tussen man en vrouw en de diepe betekenis van het seksuele leven. Dit zag men als een gevaar voor de samenleving, vooral in het jaar 1915, toen *The Rainbow* is verschenen, want toen voerde Engeland oorlog tegen Duitsland (en Lawrence had ook een Duitse vrouw). Wat Lawrence als fundamentele zaken zag, vond de ‘natie’ toen bijzaak, en bovendien vies en ongezond. Erger nog: Lawrence liet zien hoe dom de oorlog en de oorlogsmentaliteit waren.



Anthony Burgess.

De persoonlijke benadering waarvoor Burgess gekozen heeft komt gauw tot uiting in het eerste hoofdstuk van zijn boek, dat de titel ‘Lawrence and Myself when Young’ draagt. Daar Burgess in deze trant begint en ook omdat Burgess en ik van nagenoeg dezelfde leeftijd zijn, wil ik, Engelsman die het woord tot Nederlandse lezers richt, hier vertellen hoe ik kwam tot het lezen van Lawrence, een van de grote vormingsfactoren van mijn jeugdjaren.

Zoals Burgess hoorde ik gefluister op school over ‘dirty books about sex’, namelijk *Lady Chatterley's Lover* en *The Well of Loneliness* door de lesbienne Radcliffe Hall. Dit was omstreeks het jaar 1930, het jaar waarin Lawrence is overleden. Wij hadden over het verbod op beide boeken gelezen en gehoord. Ik herinner mij echter niet, dat ik ooit iets in de kranten over het *sterven* van Lawrence gezien heb. Hij was immers een ‘verrader’, die voor het buitenland gekozen had!

Pas als jonge ambtenaar en student in Londen in het jaar 1937 ben ik begonnen, systematisch Lawrence te lezen: *The White Peacock*, zijn eerste roman uit 1911, die ik van een Nederlander cadeau had gekregen. De latere gedichten in *The Ship of Death*. Daarna de beroemdste van zijn romans *Sons and Lovers* (1913) waardoor hij toegang kreeg tot de literaire elite. Zo groot was de belangstelling voor Lawrence in die dagen dat iemand mij een bibliografie cadeau deed van alle boeken en essays over hem. Het was meer dan ‘belangstelling’. Als je eenmaal in zijn werk gelezen had, leefde hij verder met je mee - het was een soort van geestelijke invasie. Hij leefde niet alleen maar in je gedachten, maar ook in je bloed. Dat was zijn bedoeling ook.

Pas als soldaat, nachtenlang achter een machinegeweer staande, dat in een bunker aan de periferie van ons vliegveld was opgesteld - het was september 1940

en wij wachtten op de Duitse invasie - heb ik de vroeger verboden roman *The Rainbow* (1915) gelezen. Een poging om een exemplaar van *Stories, Essays and Poems* uit de vermaarde Everyman-reeks in mijn bezit te krijgen strandde, omdat de makker die het boek

voor mij uit de nabije grote stad zou terugbrengen, te verlegen bleek, om in een boekwinkel naar 'een boek met zo'n mie-achtige titel' te vragen. Zo diep zit de angst voor de kunst in het Britse gewone volk. Het exemplaar dat ik uiteindelijk op de kop tikte ging met mij verder mee en staat nog steeds op de boekenplank.

Lady Chatterley's Lover heb ik pas in 1944, in Madras, gelezen. Een exemplaar - van de tweede van de drie versies, naar ik geloof - ging van bed naar bed in een ziekenhuis, waarde militairen graag een 'vies' boek wilden lezen. Ik herinner mij niet dat er maar een was, die van de roman heeft kunnen genieten, hoewel men om de groeten van 'John Thomas' aan 'Lady Jane' grinnikte. Deze snaakse grap met seksuele bijnamen acht Burgess terecht niet op z'n plaats en daarom onverstandig.

Pas na de oorlog heb ik de latere romans in de Penguin-reeks gelezen: *Aaron's Rod, The Lost Girl, Kangaroo* en *The Plumed Serpent*. Ik was intussen ouder geworden en mijn reactie op Lawrence's schrijven was veranderd. Nu was er een zeker ongeduld met de vormloosheid van de romans, het eigenzinnige van de constructie en het proza, en vooral de vrijwel onbeheerste, extatische woordenvloed, waarmee de Ziener en Profeet Lawrence de lezer - en de hele wereld - wilde overtuigen. Wat niet lukte. Veel meer plezier vond ik in het lezen van de korte verhalen (die om meer zelfbeheersing bij de schrijver vragen) en de essays, vooral *Etruscan Places*.

De reden waarom ik deze persoonlijke ervaringen hier registreer is om duidelijk te maken, dat het lezen van Lawrence, zeker tijdens mijn jeugd, geen gewone leeservaring was. Heel in het begin gaf ik me gewonnen. Niet alleen de inhoud - weerbarstig, revolutionair - maar ook de manier van schrijven, een soort joyeuze viering en bevestiging van de levensdrang, sprak zeer sterk tot de jeugd. Het lezen van Lawrence was daarbij ook altijd een zeer persoonlijke, intieme ervaring - het leek zelfs een beetje op masturbatie - je wist dat het een diepgaande betekenis had, maar zo'n vreugde in het leven beleven, leek in een puriteinse omgeving iets zondigs te hebben - je hield je ervaring voor je. Er zat ook iets bijna religieus in. Lawrence penetreerde zo diep in je ziel, dat je je ervoor schaamde, het er met een ander over te hebben.

Voor zijn boek *moer* Burgess er over schrijven. Ook bij hem is een dergelijke, intieme sympathie voor Lawrence aldoor voelbaar. Wat ik tot dusver geschreven heb, heeft met de auteur zelf en zijn stijl te maken. De situatie is anders, waar het om de inhoud van veel van zijn schrijven gaat. Niet alleen kan men hiermee sterk oneens zijn, maar in de latere romans vooral en bij uitstek in *The Plumed Serpent* (over Mexico) kan het soms eindeloos lijkende oreren van Lawrence over de 'dark gods' en over de absolute noodzaak (vooral voor de vrouw) om zich aan hen en hun eisen te onderwerpen, stierlijk vervelend worden en sterk op een soort fascistische krankzinnigheid lijken. Oók op Slechte kunst. Er zijn intelligente lezers die Lawrence 'and all his works' verfoeien, òf als gek òf als de duivel zelf zien.

Voor mij, en ik denk ook voor Burgess, is Lawrence op zijn slechtst als hij de gehele wereld wil verbeteren en voor zijn ideeën winnen. Lawrence is slechts een paar weken in Australië gebleven maar hij schreef toch een hele roman over dat continent. In *Kangaroo* moest Australië de knie buigen voor een 'Leider' die wil dat mensen van hem houden.

In *The Plumed Serpent* moet de christelijke godsdienst wijken voor de oude Mexicaanse goden: Jesus Christus en de Heilige Maagd eindigen op de brandstapel of *pyre* en worden de vergetelheid ingestuurd, opdat de oude God, de Plumed Serpent, de religieuze macht weer kan overnemen.

Lawrence is op zijn best als hij het leven huldigt door o.a. het beschrijven van dieren, planten, landschappen, bijvoorbeeld in *Twilight in Italy*, een boek, schrijft

Burgess, vol zonneschijn en niet schemer; in *Sea and Sardinia* en *Etruscan Places*. Ook als hij de omgeving van zijn jeugd in Nottingham beschrijft in het vroege werk, in de korte verhalen, *The White Peacock* and *Sons and Lovers*.

Dat het Burgess gelukt is, de lezer van het eerste verhaal van Lawrence ('Odour of Chrysanthemums') tot *Lady Chatterley's Lover* en *Apocalypse* te leiden, met interessant commentaar op bijna al de genoemde werken, en dan, tezelfdertijd, het verhaal van het leven van deze gedoemde man te vertellen, vanzelfsprekend op een beknopte maar toch coherente en steeds relevante wijze, zegt zeer veel over zijn kunnen.

Door het gehele boek voelde ik mij genoodzaakt, notities te maken, daar veel van hetgeen Burgess schrijft van een merkwaardige, in het oog springende relevantie is. Dat alles kan ik hier niet opschrijven. Ik zal daarom eindigen met een alinea uit een van zijn laatste bladzijden te citeren, waarin hij tot een soort eindoordeel over de grote, gekwelde schrijver komt:

> Lawrence's ravings about the ravening teeth of necessary tigers and the salutary spillings of blood, which belong more to his private letters than his public utterances, need not be taken too seriously. His final political statements in *Apocalypse* are reasonable. He was not as anti-democratic as he liked to think; he was merely honest enough to state openly that we all need living models of superior energy and genius, that there is a *canaille* around, and that politicans are, for the most part, inferior animals. A writer so reviledby official authority was not likely to think otherwise. Like Orwell, and with the advantage that Orwell never had - that of actually belonging to a class that dropped its aitches without effort - he stood fora tradition of British Nonconformist decency that was more and more being thwarted. If he fought for this tradition from abroad, and not on the road to Wigan Pier, he did not fight any less effectively than Orwell. Unlike Orwell, he was not inclined to romanticise the working class. In his own father he had had a daily experience of its vices and virtues. It was not mere soft putty for the moulding of the captialist.

en - de allerlaatste zinnen van het boek:

> At least Lawrence preached the importance of sexuality and taught sexual tenderness. He engaged in the battle of the sexes but, at his most typical, was above it. Apart from the exalted diversion his books supply, we need his philosophy and ought to try to learn from his courage - the courage of his own contradictions. We need his paganism tempered by puritanism. We need his perpetual reminder that all literature is subversive. And, whatever life is, we need the eloquence of his allegiance to it.

Daarin zit ook 'welbespraaktheid' - eloquence. Anthony Burgess is een magnifiek schrijver van uitstekend proza. Opvallend in zijn boek is dat hij F.R. Leavis, de grote voorstander van Lawrence, die hem als de belangrijkste stuwende kracht in de Engelse literatuur van deze eeuw zag, nauwelijks noemt.

Als er een aanmerking op zijn boek is, die ik zou willen maken, dan is het deze: Burgess had de serieuze maar lichte, niet-academische toon ervan - een aanpak die Lawrence zelf zou hebben toegejuicht - beter niet kunnen ondermijnen door de informatie in te lassen die aan het slot van zijn hoofdstuk 17 staat:

> Brett's home has been turned into a restaurant called Whitey's. Telephone 505-776-2200 for reservations. The rack of lamb and the Provimi veal are

to be recommended. Dinner for two costs, with wine, between fifty and sixty dollars.

Dat had Lawrence *niet* gewaardeerd.

Anita Brookner

Als men op zoek was naar een roman die het grootst mogelijk contrast met het werk van Murdoch and Lawrence vormt, kon men niet beter doen dan de jongste en vijfde roman van Anita Brookner *Family and Friends* ter hand te nemen. Voor het feit dat ik onlangs in het laatste BZZLLETIN over haar vorige roman *Hotel du Lac* reeds geschreven heb en nu alwéér over haar werk schrijf, maak ik geen excuses. Haar nieuwe roman is de best geschreven roman die ik in jaren gelezen heb. Niet zozeer wegens de inhoud maar wegens de zeer hoge kwaliteit van dit proza. Niet iedereen was tevreden met de toekenning aan Brookner van de Booker McConnellprijs van 1984 voor *Hotel du Lac* en men kan met gemak begrijpen waarom sommigen meenden, dat de prijs bijvoorbeeld beter naar Julian Barnes had kunnen gaan wegens zijn veel origineler en ook uitmuntend geschreven boek *Flaubert's Parrot*. Het was niettemin verheugend om mee te maken, hoe de prijs verleden jaar niet aan een roman over een onderwerp van actueel (politiek, sociaal, cultureel, raciaal) belang ging, maar aan een boek dat stijlvol geschreven was en waarin de vormgeving van een klaarblijkelijk natuurlijke perfectie was.

Ik ken geen beter voorbeeld van elegant schrijven, beheersing

zowel van taal als vorm, psychologisch inzicht in het karakter van de pesonages, bekwaamheid om een geheel milieu en een gehele levensstijl met een paar briljant gekozen details te tekenen, èn het vermogen om zeer veel in maar een paar bladzijden te zeggen, dan deze 'crystalline' roman *Family and Friends.*

Lezers zullen zeker hebben beleefd, hoe soms in een concertzaal, aan het eind van een uitvoering een kleine pauze intreedt voordat het applaus begint. Zo voelde ik mij toen ik aan het eind van deze roman was gekomen. Eerst moest ik een wandeling in de Scheveningse Bosjes maken, voordat ik in de stemming kwam, mijn pen op papier te zetten, want Brookners boek is van een ontroerende schoonheid. Hoe zelden kan men dat tegenwoordig zeggen? 'Schoonheid' - wat is dat voor een ouderwets beest?

Het is interessant te constateren dat deze schoonheid - waaronder een schoonheid van taal die niets met mooischrijverij van doen heeft, maar alles met intelligentie en een uitgebreide, precies toegepaste woordenschat - thans in de Engelse letterkunde wordt bereikt door een vrouw van wie de culturele wortels op het vasteland, in Duitsland, liggen.

Wat de stijlbeheersing betreft, is wat Anthony Beevor in The Literary Review over *Hotel du Lac* schreef, nl. 'She is one of the greatest writers of contemporary fiction' niet zo overdreven als het op het eerste gezicht lijkt. Zelf houd ik niet van de categorisering 'great-greater-greatest' op het gebied van de kunstbeoordeling, maar men weet toch waar Beevor heen wilde.

Bij het lezen wordt de criticus zich van de stijlbeheersing bij Brookner bewust - het kan moeilijk anders. De 'gewone' lezer wordt dit echter niet, want dit proza vloeit even natuurlijk als de wateren van een rivier waarvan de oevers helemaal in de puntjes worden onderhouden.

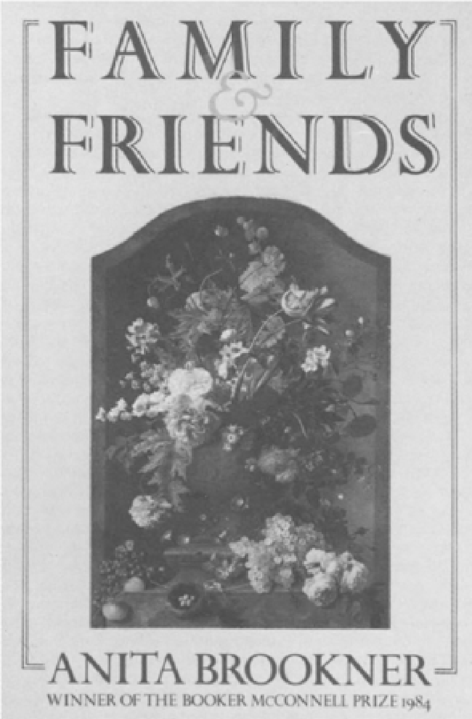
De basis van *Family and Friends* is een oude familiefoto van een bruiloftsgroep. Er komen later weer foto's te voorschijn. Het is het verhaal van het welvarende gezin Dorn in deze eeuw - een gezin dat uit Duitsland is gekomen maar thans stevig als Engels gezin is gevestigd. De vader, een succesrijke zakenman (en vrouwenjager) is reeds overleden. Aan het hoofd van het gezin staat nu Sofka (Sophie) - een zeer vrouwelijke figuur, die niettemin op haar zachte manier heel handig met de matriarchale scepter weet te zwaaien.

Sofka Dorn heeft vier kinderen. De oudste zoon Frederick, heel knap van uiterlijk en, zoals zijn vader voor hem, een charmeur en vrouwenvreter, noemt Brookner 'the original *homo ludens*'. Hij leidt de firma Dorn met succes maar voelt meer voor de *plaisirs d'amour* en *la dolce vita*. Daarom moet hij op zijn trouwe, ondergeschikte Lautner steunen, die ook een vluchteling is. Deze situatie zal niet lang duren, daar Frederick de taak graag aan zijn jongere broer, de ernstige, strenge Alfred overhandigt, opdat hij met zijn luidruchtige en lang niet zo mooie vrouw Eva ('Call me Evie!' - wat geen van de leden van deze deftige familie wenst te doen) naar Bordighera in Noord-Italië kan vertrekken, waar hij het leven kan leiden van een zeer populaire en succesvolle hotelier (en levensgenieter) onder de Italiaanse zon. In Hoofdstuk 11 van de roman zal men een portret van deze Frederick - een dag in het leven van zo'n type - treffen, waar Brookner op haar best schrijft.

Ook de jongste dochter Betty (Babette), die op Colette lijkt zonder ooit van de Franse schrijfster te hebben gehoord, verlaat het ouderlijk nest. Zij vertrekt met de noorderzon naar Parijs voor een rendezvous met de danser Frank Cariani met wie zij hoopt carrière te maken. Ook hier duurt het niet lang voordat zij haar minnaar in de steek laat en met de cineast Max naar Hollywood verdwijnt. Van haar carrière als danseres c.q. filmster brengt deze Betty lachwekkend weinig terecht. In Italië vindt Frederick geluk, maar in Hollywood zit Betty eenzaam en verlaten naast haar

blauwe zwembad onder de zon van Californië te treuren, vooral nadat haar begaafde man plotseling in een invalide is veranderd. Hier is ook een briljant satirisch portret van een verwende kindvrouw, die vanzelfsprekend al de schuld voor haar mislukking aan anderen geeft. Men leest:

> Betty spends a lot of time reflecting on the meanness of people, their selfishness, their lack of humanity. 'Lack of humanity' is her rather noble way of putting it; what she really objects to is the fact that she is not having the good time she always promised herself.



Anita Brookner.

Het is naar dit afwezige paar dat Sofka verlangt ('Absence makes the heart grow fonder', zeggen wij in het Engels). Maar thuis kampen de andere twee kinderen ook met problemen. Daar deze echter nooit in het openbaar zijn gekomen, wordt er niet over gerept. Mimi, de oudste dochter, donker, stil, bescheiden (het bekende Brookner-type van de 'born loser') had zelf gehoopt Frank Capriani tot haar minnaar te maken. Hij prefereerde haar immers boven haar wufte zuster. Maar in een uiterst pijnlijke scène in een hotel in Parijs wacht Mimi tevergeefs op zijn komst en die nacht wordt voor haar een verschrikking, een deceptie die haar verdere leven jarenlang vervormt. Zij verandert in een wat ziekelijke, melancholieke vrouw totdat haar verstandige moeder haar de goede raad geeft, toch met de oude Lautner in het huwelijk te treden. Een vernedering, maar hierdoor redt Mimi haar 'honour', want in die kringen is niets beschamender voor een vrouw dan ongetrouwd te blijven. Zo'n figuur als Mimi is de hoofdfiguur in alle vier de eerste romans van Brookner. In deze roman is zij de enige die niet satirisch benaderd wordt. Als zij tegen de veertig is wordt zij zwanger maar de zwangerschap loopt met een miskraam af - misschien door het drama voor het sterfbed van Sofka.

De jongste zoon Alfred, steun en toeverlaat van zijn moeder en de voortreffelijke leider van de familiezaak, waardoor het gezin Dorn steeds rijker wordt, houdt het, hoe ernstig hij ook van aard mag zijn, met de getrouwde, bijdehante Dolly. Maar er komt niets van hun plan om samen te vertrekken terecht, en in de allerlaatste zin van de roman laat Brookner doorschemeren dat hij in het geheim is overgestapt naar Nettie, de halfzuster van Dolly, het meisje waarmee hij in het begin van het verhaal als jonge jongen aan het dansen was. Nettie's dochtertje vooraan op de laatste bruiloftsfoto lijkt namelijk sprekend op Albert.

Op deze wijze verteld, lijkt het gegeven perfect voor een televisie-serie geschikt - voor de zoveelste soap opera. Door de pen van Anita Brookner verteld, wordt alles echter omgetoverd in een relaas van een schitterende intelligentie, mensenkennis en ironie. Vooral de vele kleine detials (over kleren, gerechten, interieurs enz.) die overal door de roman zijn verspreid, dragen tot een heel rijk effect bij. Wat aan het begin een vrij statisch relaas lijkt, blijkt toch een roman vol dramatische ontwikkelingen te zijn, waarin de lezer zich nu in Londen, dan weer in Italië, nu in Parijs, dan weer in Hollywood bevindt. In al deze milieus lijkt Brookner op haar gemak.

Zij lijkt aldoor haar techniek volkomen in de hand te hebben en heeft trouwens verteld, hoe zij deze roman met gemak en met grote voldoening geschreven heeft direct nadat een familielid haar een oude bruiloftsfoto had laten zien. Meestal houdt Brookner niet zo erg veel van haar romans, maar van deze houdt zij wel.

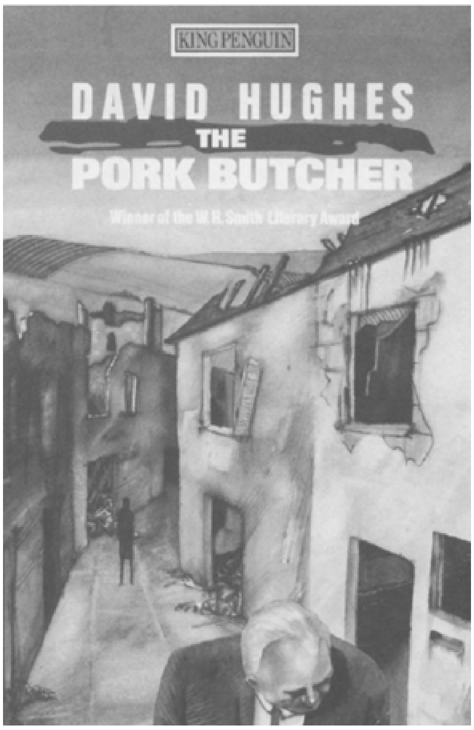
Het toepassen van de tegenwoordige tijd van het werkwoord is hier als vertelmiddel zeer effectief - deze 'historic present', niet zo populair in Engels proza als in Nederlands proza, lijkt het perfecte instrument voor zo'n vertelling, die uit het bestuderen van foto's groeit.

Persoonlijk waardeerde ik vooral de stijlbeheersing, maar ook de gedempte, gevoelige ironie van vele van Brookners 'asides'. Zo praat Sofka 's nachts als zij niet goed slapen kan met God 'alsof hij haar bankier is, die weet dat zij nooit in de rode cijfers heeft gestaan'. Brookner laat Alfred de voordelen van het compromis beseffen als hij, in plaats van met Dolly te vluchten, haar èn haar man, met Nettie en hààr man op een reeks kruistochten trakteert, dan is dit omdat hij geleerd heeft, dat deze beperkte vorm van ontsnappen ('modified escape') de deur voor een terugkeer niet sluit.

Dat in *Family and Friends* nergens aandacht aan de grote problemen van de dag wordt besteed - er wordt maar vaagjes over 'moeilijkheden' en over een oorlog

gerept - doet niets aan Brookners literaire prestatie af. Jane Austen heeft ook in de dagen van de oorlogen tegen Napoleon romans geschreven waarin dit grote conflict over het hoofd wordt gezien. Toch telt Jane Austen als een van de grootste vertegenwoordigers van de Engelse romankunst. De kunst kent andere maatstaven dan de politiek.

David Hughes



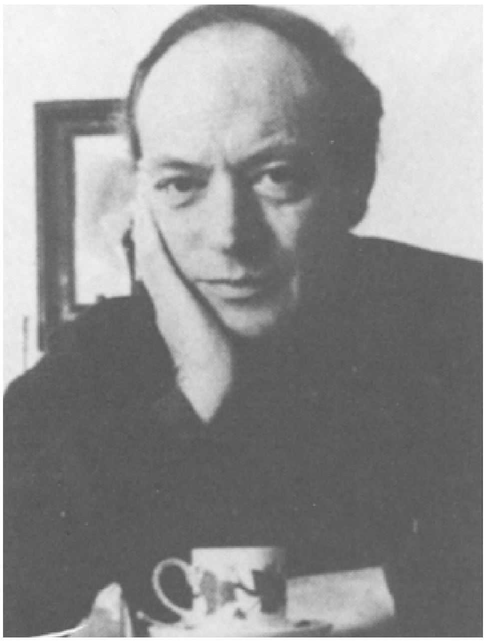
Wat niet zeggen wil, dat een roman waarin de auteur zich wel met de grote problemen van deze tijd bezig houdt, ook niet een uitstekend boek kan zijn - vooral als het boek een fijnzinnige schrijver als David Hughes als auteur heeft. Met zijn recente roman *The Pork Butcher* heeft Hughes dit jaar de grote prijs gehaald, die door boekhandel W.H. Smith voor de beste bijdrage tot de Engelse literatuur wordt toegekend. Toen, tien jaar geleden, de New Fiction Society werd opgericht om de verkoop van nieuwe Engelse fictie in gebonden uitgave te stimuleren, had Hughes de leiding en was hij ook redacteur van het kwartaalblad van die sindsdien opgeheven ‘Vereniging van Lezers’ - een sympathieke man. Van hem heb ik in de jaren zeventig ook een experimentele roman, *Memories of Dying*, gelezen, waaruit zijn verzorgde stijl duidelijk werd.

Die beheerste stijl is direct herkenbaar in *The Pork Butcher* en ik ben van mening dat deze stijl veel aan zijn succes met dit boek heeft bijgedragen, hoe belangrijk en aangrijpend zijn onderwerp ook mag zijn. Dat onderwerp is dermate gechargeerd en navrant, dat het juist om zo'n koele beheersing vraagt.

The Pork Butcher is het verhaal van Ernst Kestner, eigenaar van een *Metzgerei* in Lübeck, die tijdens de oorlog als Duits militair meegedaan heeft aan de afschuwelijke slachting in een stadje als Oradour (hier ‘Lascaud-sur-Marn’) in Frankrijk. Hij zal binnenkort aan longkanker sterven en besluit terug te gaan naar de plaats van deze misdaad, die blijvend in de herinnering wordt gehouden, doordat men de ruïnes van het stadje heeft laten staan zodat Lascaud een soort ‘toeristen-bedevaart-plaats’ is geworden.

De complicaties in deze bijzonder handig in elkaar gezette plot zijn talrijk... en navrant. In Frankrijk heeft Kestner een dochter Tina, die ongelukkig met een Fransman is getrouwd. Hij zoekt haar eerst op en zij gaat met hem mee naar Lascaud, waar Kestner denkt een officiële biecht te doen. Hij leert de beroemde socialistische burgemeester van het stadje kennen, Xavier Lorion, die een goede kans loopt om binnenkort president van Frankrijk te worden. Als Nazi-soldaat had Kestner

een natuurlijk clandestiene verhouding met een jonge getrouwde Franse vrouw en het paar had plannen om te vluchten. De slachting komt ertussen en langzamerhand leert de lezer, dat Kestner in de kerk waarin al de vrouwen van Lascaud zijn gestopt, zijn minnares zelf heeft gedood. *Befehl ist Befehl, nicht?*



David Hughes.

De ontmoeting met Lorion, die rijk en machtig is geworden maar ook een intellectueel is, die veel over de oorlog en zijn nasleep gepeinsd heeft, leidt tot gesprekken, die de kern en het hoogtepunt van de roman vormen. De ontmoeting leidt tot meer: op de terugkeer van een spookachtig nachtelijk bezoek aan de ruïnes van het stadje (Lorion wil alles met bulldozers laten opruimen opdat de toekomst beginnen kan) wordt Lorion, die achter het stuur zit, bij een auto-ongeluk gedood waarbij de reeds stervende Kestner zwaar gewond raakt.

De roman eindigt met een scène waarin de dochter Tina en een minnaar (in de vorm van een Britse journalist, die zij bij Lorion ontmoet heeft) naast het bed van Kestner zitten. Kestner zal het gehele verhaal in het Duits vertellen, Tina zal zijn tolk worden, en de journalist William zal alles opschrijven - het verhaal van de verschrikkingen en domheid van oorlog en vernieling en van de uitwerking hiervan op menselevens.

De koele sympathieke zakelijkheid waarmee Hughes zijn aangrijpend gegeven heeft geschreven, maakt dat zijn stof nog aangrijpender wordt. Ook de realistische detaillering - eten in Parijs, de reis per auto door Frankrijk met Tina - het portret van Henri, de man van Tina in de Franse hoofdstad - zorgt voor dezelfde uitwerking - de lezer denkt aan het realisme van Franse films. Door dit alles wordt de menselijke tragedie van de situatie verhoogd. Al vond ik Kestner hier en daar, in zijn gedrag en zijn reacties, meer op een Engelsman dan een Duitser lijken, is de tekening van de personages - bijna allen niet-Engels - overtuigend. De Fransen hebben de juiste droge, intelligente zakelijkheid. Ook de omgeving, niet al te nadrukkelijk ingetekend, lijkt levensgetrouw, maar ‘Marn’ in de naam van het stadje doet helaas on-Frans aan.

Hier volgt een vrij lang citaat uit de roman, waarin Lorion zijn filosofische en politieke standpunt *vis-à-vis* de oorlog en de toestand daarna uiteenzet. Zo'n passage stelt

een van de hoogtepunten uit het relaas voor en geeft tevens aan zowel de intelligentie als de visie waarmee de gevoelige Hughes dit terecht bekroonde werk geschreven heeft.

Zijn boek - dat ik sterk aanbeveel - is bij Constable uitgegeven maar ook als paperback in de King Penguin-reeks te verkrijgen.

> 'What kept me alive then,' he said, 'wasn't anger or the desire for revenge or pity for the wasted lives or any such transient and self-interested emotions. Not at all. Instead, as if sensing that my destiny was to become a statesman, I forgave everything. I taught myself to cooperate with the unthinking hatred I saw around me. I learnt to live easily with the idea of men, like yourself, so vilely tutored that they could excuse any horror by saying that they were under orders. I there upon resolved to take orders from no one but myself. And I have never done so. You may call me arrogant. Many do. You may accuse me of an idealism so self-centred that at a superficial level it approximates to conceit. I ignore such charges. But what you can never say is that I have failed humanity, for the very simple reason that I do not believe humanity has so far given itself half a chance to start, let alone to exist, still less to be a continuous process that might in the end lead to some such glorious phase as civilization.'

Iris Murdoch: *The Good Apprentice*. Chatto & Windus, 1985. 522 blz.
Anthony Burgess: *Flameinto Being*. Heinemann, 1985, 211 blz.
Anita Brookner: *Family and Friends*. Jonathan Cape. 187 blz.
David Hughes: *The Pork Butcher*. Constable - ook als King Penguin verkrijgbaar. 157 blz.

Brieven en commentaren

Nijhoffs Awater

In BZZLLETIN 128 van september 1985 levert Pim Lukkenaer onder de titel 'Hoe ver voert innerlijke vaart; Awater en gros et en détail' een nieuwe interpretatie van Nijhoffs *Awater*, in reactie op die van A.L. Sötemann. Daarbij verwijst hij naar het door mij samengestelde *Nooit zag ik Awater zo van nabij; teksten omtrent Awater van Martinus Nijhoff*, BZZTôH, 's-Gravenhage, 1981. Jammer is echter dat Lukkenaer in dit boek een zetfout veronderstelt. Noot 17 van Lukkenaer luidt namelijk: 'ed. Kroon p. 382 (zetfout *door* i.p.v. *daar*).'

Het betreft hier een versfragment van Petrarca, sonnet CCL, zoals dit vertaald werd door D. Tol. Ik moet erop wijzen dat het woord *door* overeenkomt met de door mij gebruikte tekst uit *Madonna Laura; verzen van Petrarca*, vertaald en ingeleid door D. Tol, Stols, Rijswijk, 1941, p. 62. Vanzelfsprekend merkte ook ik het niet zeer gebruikelijke Nederlands op van: 'nü voel ik mij verschrikt, verward,/ door bange vrees en droefheid mij bezwaren.' Ik besloot niettemin tot integrale overname, allereerst door vergelijking met het Italiaans (zie *Nooit zag ik Awater zo van nabij*, p. 307) en vervolgens op basis van het feit dat het erratablad van de Petrarcabundel de betreffende passage niet aanduidt.

Dirk Kroon

Marjan Groenewegen

Franse literatuur

Een vrouw en een reis

Als je in de negentiende eeuw een bestaan wilde leiden als - beroepskunstenares, moest je óf een hoer zijn, óf geestelijk onvolwaardig. De geloofwaardigheid van deze, in die tijd gangbare, opvatting werd kracht bijgezet door een Parijse beeldhouwster die in vrije en openlijke verbintenis leefde met de beroemde Auguste Rodin, een eigen atelier bewoonde en dit na dertig jaar moest verwisselen voor een kamer in een psychiatrische inrichting.

Dit was, in het kort, de tragiek van Camille Claudel die de laatste tijd in Frankrijk in de volle belangstelling staat. Haar levensgeschiedenis werd in 1982 in een toneelbewerking, en een jaar later in romanvorm weergegeven door de regisseuse Anne Delbée. De geromantiseerde biografie is getiteld *Une Femme*, en werd twee jaar geleden in Frankrijk bijzonder gunstig ontvangen. Het boek kwam deze zomer opnieuw in de publiciteit toen er plannen bekend werden gemaakt omtrent de verfilming van het leven van Camille Claudel. Twee bekende actrices, beiden Isabelle genaamd, hadden interesse getoond: Isabelle Huppert zou de hoofdrol spelen in een door Delbée geregisseerde film; Isabelle Adjani kondigde een film aan die zij zelf zou regisseren en waarin zij ook de hoofdrol zou vertolken. Dit alles is nog toekomstmuziek, we moeten afwachten welke van deze plannen werkelijkheid zullen worden, maar het lijkt mij alleszins de moeite waard om vast een korte beschouwing te wijden aan de roman waar het om gaat.

Delbée beschrijft de levensloop van deze bijzondere vrouw vanaf het begin tot aan het duistere einde. Zij doet dit aanvankelijk in een schetsmatige, bijna aarzelende stijl, alsof ze voor zichzelf beelden tot leven probeert te roepen. Naarmate het verhaal vordert wordt de schrijfster zekerder, en lukt het haar om op zuivere, soms zeer poëtische toon sfeer en gebeurtenissen weer te geven. Zij heeft het geheel gebaseerd op gegevens uit het dagboek van de beroemde schrijver Paul Claudel, de broer van Camille, en uit brieven die de kunstenares heeft geschreven vanuit de inrichting waar ze haar laatste dertig levensjaren doorbracht. Als onderbreking tussen de hoofdstukken wordt steeds een fragment uit één van beide bronnen geciteerd.

Camille Claudel was een indrukwekkende verschijning, die enorm veel kracht uitstraalde. Ze had een wilde, donkere haardos, ze was lang en gespierd, en een sensuele mond en grote, doordringende ogen gaven haar gezicht veel uitdrukking. En: ze liep, door een afwijking aan één been, een beetje mank. Lichamelijk zowel als geestelijk domineerde Camille haar jongere broer Paul, met wie ze een sterke band had. Als kind sleepte zij hem mee op avontuurlijke tochten over de hei, waarvan beiden dan nogal verwilderd terugkwamen, zware zakken met klei met zich mee zeulend. Het boetseren en alles wat daar later mee zou samenhangen werd Camille door haar strenge, zeer fatsoenlijke moeder telkens opnieuw verboden. De donkere blik in de ogen en de met klei besmeurde kleding van haar dochter als zij toch weer aan het experimenteren was geweest, brachten mevrouw Claudel tot wanhoop. De speelse, artistieke geest van haar man amuseerde zich echter om Camille, en door zijn bemiddeling raakte ze in contact met de geruchtmakende beeldhouwer Auguste Rodin. Vanaf het moment dat de familie zich in Parijs vestigt en Camille regelmatig het atelier van de kunstenaar bezoekt, sluit mevrouw Claudel zich verbitterd van het leven van haar dochter af. Haar zoon Paul, hoewel zachtaardiger dan zijn zuster, onttrekt zich ook al aan de geplande opvoeding: hij schrijft gedichten, zoekt in Parijs

contact met zonderlingen als Rimbaud, en besteedt al zijn geld aan het maken van verre reizen.

Camille is negentien jaar als zij in contact komt met de veel oudere Rodin. Zij wordt hartstochtelijk verliefd op hem. De grote meester is diep onder de indruk van dit meisje, dat beelden maakt die een frappante gelijkenis vertonen met zijn eigen werkwijze. Beiden geloven aan een soort gemeenschappelijke oorsprong, waar die dan ook mag liggen. De nogal tumultueuze verhouding tussen beide kunstenaars zal vijftien jaar duren. Rodin is en blijft getrouwd met Rose, een vrouw die hem door emotionele chantage steeds in haar greep weet te houden, en hij heeft daarnaast wisselende relaties met vrouwelijke opdrachtgeefsters en modellen. Maar lange tijd blijft Camille zijn grote inspiratiebron. Zij zijn veel samen, ook in het openbaar, en werken dagen achtereen in het grote atelier van Rodin aan gezamenlijke of eigen creaties. Camille is het onderwerp van wereldberoemde beelden als *L'aurore* en *Le Baiser*. Zij blijft echter voor haar gevoel duidelijk ‘leerling’, en spreekt haar minnaar in brieven steeds aan met ‘monsieur Rodin’.

Camille wordt, na een rooskleurige beginperiode van zowel haar carrière als haar relatie met Rodin, echter meer en meer het slachtoffer van de situatie. De toch al zeer wankele positie van ‘vrije’ vrouw wordt algauw onmogelijk, en dit heeft uiteraard direct invloed op de mening die het publiek zich over haar werk vormt. Aanvankelijk worden nog met zekere regelmaat exposities van haar beelden gehouden, naar aanleiding waarvan af en toe wat opdrachten binnendruppelen. Dat enkele onbevooroordeelde ‘kenners’ haar werk bijzonder positief waarderen, mag weinig verbetering in de situatie brengen. De niet commercieel ingestelde natuur van Camille werkt haar reputatie ook volkomen tegen. Salons en andere sociale gebeurtenissen laten haar onverschillig; liever gebruikt ze haar tijd om door te werken.

Intussen wordt de roem van Rodin gestaag groter, en het succes stijgt hem enigszins naar het hoofd. Hij heeft steeds minder contact met Camille, zonder dat overigens, naar zijn zeggen, zijn bewondering voor haar vermindert. Misschien was deze vrouw wel té sterk voor hem.

Camille wordt voortdurend heen en weer geslingerd tussen haar diepe liefde voor de kunstenaar en rancuneuze gevoelens. Op haar dertigste voelt zij zich reeds uitgeput door het moeizame bestaan dat ze leidt. Af en toe duikt er een vriend op in haar leven, zoals Claude Debussy, en haar broer Paul. Maar zij kunnen de vrouw niet uit haar isolement halen. Zowel haar materiële als haar geestelijke situatie verslechteren - als een geest staat zij van 's morgens vroeg tot aan de laatste stralen daglicht te werken in een koud en kaal atelier. De kracht van haar persoonlijkheid wordt volkomen geabsorbeerd door haar werk, dat zich steeds nauwer verweeft met sombere visioenen. In 1905 maakt zij het prachtige marmeren beeld ‘La Femme se chauffant’, dat een sprekende gelijkenis vertoont met Camille, kleumend voor de kachel gezeten.

In 1913 wordt Camille Claudel geïnterneerd - ‘de buurt’ ondervindt hinder van het aanstootgevende gedrag van de vreemde, uitgeteerde verschijning die vooral 's nachts door de straten waart, en met haar ogen iedereen lijkt te willen beheksen.

Tijdens haar verblijf in de inrichting van Montdevergues, dat dertig jaar zal duren, blijft Camille zich scherp bewust van haar toestand. Ze voelt zich verbannen, en volkomen onbegrepen. Haar brieven zijn smeekbeden om hulp van bekenden, die toch moeten weten dat met haar opname een vergissing is begaan: ‘Ik ben niet op mijn plaats hier, temidden van dit alles; na veertien jaar een dergelijk leven te hebben geleid, eis ik schreeuwend de vrijheid.’

Het gaat hier om de zoveelste ‘poète maudit’, die met haar nagels over het glas van de geschiedenis krast. Het verhaal wordt dan ook besloten met twee regels uit *L'Albatros* van Baudelaire:

Exilé sur le sol, au milieu des huées
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Op reis met Jacques Lanzmann

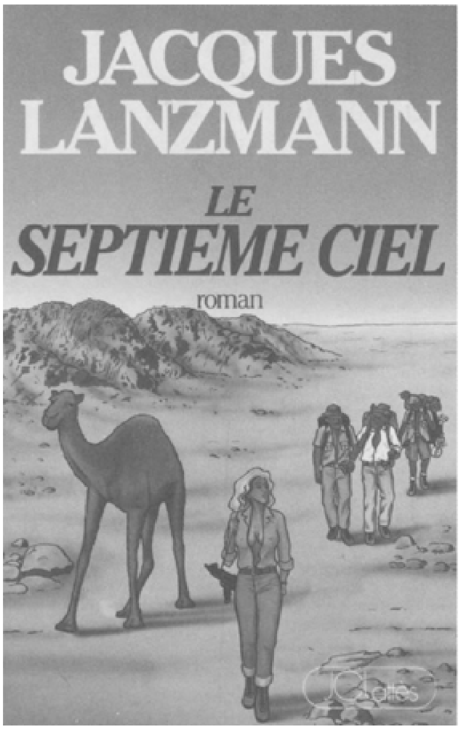
Loop- en reislustige bij uitstek, weet Jacques Lanzmann steeds weer expedities te verzinnen die ver boven de gemiddelde fantasie uitstijgen. Zijn gave om te vertellen, gekoppeld aan een groot gevoel voor humor, maken Lanzmann tot een geliefd schrijver bij het Franse publiek, en het is verbazingwekkend dat hij tot nu toe in Nederland zo weinig bekendheid geniet.

In serieuze literaire kringen wordt deze man wel als een buitenbeentje gezien, en vraagt men zich zelfs af of men zijn wat naïeve, satirische verteltrant wel als ‘officiële’ literatuur kan zien. Dit zijn overigens problemen waar Lanzmann zich nooit druk om zal maken - hij is nogal praktisch van aard. Zo vindt hij wel, dat zijn boeken door een redelijk publiek gelezen moeten worden: een oplage van minder dan vijftigduizend exemplaren betekent voor hem een ‘catastrofe’. Immers, hij schrijft graag verhalen, maar geeft openlijk toe dat de financiële waardering daarvan voor hem wel heel belangrijk is. Zijn ondernemingslust heeft zich gedurende zijn bestaan niet alleen in het reizen geuit, maar ook op zakelijk terrein. Het scala van beroepen die hij uitoefende strekt zich uit van paardenfokker tot hoofdredacteur van het tijdschrift Lui, en hij is altijd een verwoed gokker in de paardenraces geweest. Helaas heeft één en ander vaak geleid tot een financieel échec. Toch waren ervoor hem ook meevallers, die hij dan meteen omzette in expedities naar onder meer Zuid-Amerika, het Himalaya-gebergte en, onlangs, naar het Midden-Oosten. Zijn romans, hoe avontuurlijk en fantastisch ook, zijn toch slechts een flauwe afspiegeling van het werkelijke leven van Lanzmann. Paternalistische figuren uit het literaire milieu in Parijs probeerden herhaaldelijk om de vagebond tot wat meer ernst te dwingen, men vond dat hij nogal onzorgvuldig met zijn talent omsprong. Ondanks de ‘voorspraak’ van bijvoorbeeld Simone de Beauvoir en Maurice Nadeau haalden romans als *Le Têtard* en *Le rat d'Amérique* nét geen literaire prijzen. Met deze twee boeken, waarin hij zijn treurige jeugd beschrijft en zijn eerste, primitieve reis naar Zuid-Amerika waar hij onder armoedige omstandigheden als ‘desperado’ in leven weet te blijven, won hij wel de sympathie van het Franse publiek.

Het is zeldzaam, dat iemand overtuigende beschrijvingen van verre streken kan koppelen aan een fantasierijke vertelkunst met goede plots. Bij Lanzmann staan deze twee gaven in dienst van zijn behoefte om een ironische visie te geven op het menselijke wezen, waarvan de fundamentele tekortkomingen des te schrijnender uitkomen als hij zich begeeft op onbekend grondgebied, op zoek naar de verlossende verandering.

Het lijkt of Lanzmann het wat naïeve geloof in de heilzaamheid van de verandering vooral toekent aan zijn eigen, joodse ras. Zijn hoofdpersonen, die bijna allemaal autobiografische trekjes vertonen, zijn steeds weer op zoek naar het Beloofde Land. Dit ideaal doet zich in verschillende vormen voor, maar wordt ook regelmatig op zeer letterlijke wijze voorbeeld, zoals in *Le lama bleu*, waarin een jongen met joods-Indiaanse ouders de taak op zich neemt om een groep verpauperde Inca's uit de Andes naar Israël te leiden. In *La baleine blanche* (De witte walvis) gaat een jongetje van ongeveer dezelfde leeftijd op zoek naar zijn vader, die is vertrokken naar het Himalaya-gebergte. Hij neemt zijn grootvader mee op deze tocht, die bijzonder hachelijk en bizar zal verlopen. De oude man wordt opgeslokt door de ‘witte walvis’ (het besneeuwde gebergte). Aan het einde van de onderneming hoort de jongen, dat zijn vader reeds geruime tijd geleden de hand aan zichzelf heeft geslagen toen bleek, dat hij ook in deze verten geen rust kon vinden.

De Parijse jood die in de Trans-Siberië-Expres stapt (*Les Transsibériennes*) is op de vlucht voor zijn echtgenote, die hem overigens een weinig later per vliegtuig achterna reist. Het jonge meisje dat de man in de trein ontmoet lijkt te corresponderen met zijn levensidealen, en bezorgt hem in eerste instantie een enorm geluksgevoel, dat hij overigens op de meest onhandige manieren weet te uiten. De confrontatie met de echtgenote kan het meisje echter absoluut niet aan, en ze wordt als het ware vergiftigd door de rancuneuze, haatdragende vrouw. Ondanks zichzelf spant ze samen met de echtgenote een web van intrige en verraad waarin haar minnaar verstrikt raakt. Vervreemd van zijn eigen gevoelens keert het slachtoffer zich weer in zichzelf, de enige plaats waar het ideaalbeeld van de vrouw ongeschonden kan blijven bestaan. De onhandige, naïeve anti-helden van Lanzmann, die het slachtoffer zijn van de maatschappij en, bovenal, van hun eigen dromen, doen soms denken aan Woody Allen. Zij zijn begiftigd met een zelfde gevoel voor humor, en dat is wat de tragiek nog groter, maar tegelijkertijd licht verteerbaar maakt. De meest bizarre situaties rijgen zich aaneen, een nauwelijks denkbare hoeveelheid ongeluk stapelt zich op het hoofd van een onschuldige, wiens enige wapen de (zelf-)spot is.



De nieuwste roman van Lanzmann, *Le septième ciel*, begint ook weer midden in een hoogst ellendige situatie. De hoofdpersoon probeert hieraan te ontsnappen door een reisje naar de zevende hemel te wagen.

Max, een joodse makelaar in Parijs, ziet de ondergang van zijn bedrijf en van zijn gezin naderen als een belastinginspecteur zijn boekhouding komt controleren. De makelaardij diende voornamelijk als dekmantel voor zijn activiteiten bij de paardenraces en in gokhuizen, waarbij hij steeds meer betrokken was geraakt naarmate zijn incompetentie in het ‘officiële’ zakelijke circuit duidelijker werd. Ook zijn huwelijk had maar kortstondig gebloeid, en sindsdien heeft hij een nogal benauwende verhouding met zijn secretaresse.

De komst van de inspecteur ervaart Max als een wrede straf voor alle schulden die hij, letterlijk en figuurlijk, heeft opgebouwd. Deze wrake Gods blijkt echter toch niet geheel onafwendbaar te zijn: tijdens een van zijn slapeloze nachten hoort Max een stem ‘van boven’, die hem verlossing belooft van de inspecteur en de door hem veroorzaakte narigheid, als Max aan een zware beproeving zal kunnen voldoen. Het gaat om de tocht van Mozes door de woestijn: hij zal deze te voet en in omgekeerde richting moeten maken.

De niet-alledaagse geest van de makelaar raakt al gauw in vervoering bij het idee van deze goddelijke opdracht, die in elk geval voorlopig een legitieme ontsnapping biedt aan de nacht-

meerievan zin huidige bestaan. De boeteling weet zich te verzekeren van het gezelschap van twee ‘discipelen’: Paul en Simon. Het zijn twee van zijn vrienden, waarmee hij vaak pleegde te gokken, en met zijn overtuigingskracht weet hij te bereiken, dat ook zij stemmen in de nacht horen, en Max met hun steun én financiële middelen op zijn tocht willen vergezellen. Ze equiperen zich tot in de puntjes, negeren het Israëlische ambassadeperoneel dat henvoor gek verklaart, groeten vrouwen, minnaressen en kinderen en vertrekken naar Jeruzalem. Bij de eerste trainingstocht openbaart zich een klein probleem, dat bij de voorbereiding over het hoofd was gezien: geen van de drie heren was gewend zich lichamelijk meer in te spannen dan nodig is om zich van de renbaan naar het restaurant te begeven. Max moet per ambulance worden afgevoerd als hij, zijn lichaam negerend, met alle geweld meteen de berg Massada wil beklimmen. Het lopen went echter geleidelijk, en het lukt twee van de drie om de barre woestijntocht van ongeveer zevenhonderd kilometer te voltooien.

Aanvankelijk vooral geïnteresseerd in het scheppen van afstand tussen zichzelf en de belastinginspecteur, raakt Max steeds meer in de ban van het sacrale karakter van zijn opdracht. Hij voelt zich als een vertegenwoordiger van het joodse volk, die moet terugkeren tot de oorsprong. De houding van de Israëlieten bij zijn aankomst in Jeruzalem - men ziet hem daar als een zonderling die zijn eigen einde probeert te bespoedigen - ervaart hij dan ook als uiterst kwetsend. Met grote regelmaat stelt hij zich het leven van de profeet voor wiens tocht hij nu, eeuwen later, overdoet. Zo ontstaat een geheel eigen versie van het bijbelverhaal, dat hoofdstuksgewijs wordt verteld en door het andere verhaal heenspeelt. Mozes wordt voorgesteld als een eigenzinnige en aantrekkelijke dertiger: ‘Hij was mooi, akkoord, maar eerder van het gereserveerde type dan dat van de playboy’. Hij raakt echter nogal ‘gestresst’ door de vele plichten en verantwoordelijkheden die aan het Egyptische hof op hem drukken. God heeft hem de opdracht gegeven om zijn volk uit Egypte te leiden, een taak waartoe hij zichzelf nauwelijks in staat acht, en tegelijkertijd laat de Farao merken, dat de aanwezigheid van Mozes en zijn volk in Egypte niet meer gemist kan worden. De joden zijn waardevolle krachten bij het uitvoeren van bouwkundige projecten. Mozes dient het hof met allerlei waardevolle adviezen, en is bovendien de minnaar van de seksueel zeer veeleisende prinses Ninéfertiti.

De weifelende natuur van Mozes kan hier niet tegenop, en op goed geluk trekt hij de woestijn in. Helaas kan hij niet aan zijn problemen ontsnappen: de stem van God blijft hem achtervolgen, en de meest aantrekkelijke vrouwen blijken het niet te kunnen halen bij de geneugten waaraan de prinses hem had gewend. Even onzeker als hij vertrokken was, keert Mozes terug bij zijn volk in Egypte, om het te begeleiden naar een toekomst vol vraagtekens.

Op vermakelijke wijze worden parallellen getrokken tussen de bijbelse en de eigentijdse vertegenwoordiger van het Hebreeuwse volk. Het reizen blijkt meer vragen dan antwoorden te geven, en slechts een tijdelijke verlichting te bieden voor de maatschappelijke en sociale verantwoordelijkheden. Via allerlei burleske wendingen kan de lezer de expeditie van Max volgen, en blijft bovendien op de hoogte van de verwikkelingen die tegelijkertijd in Parijs plaatsvinden. Tijd en ruimte worden in fascinerende beelden neergezet - Lanzmann maakte zelf de tocht van Mozes door de woestijn, dus hij weet waarover hij schrijft - actuele sociale en politieke verhoudingen in Israël bepalen mede de loop van het verhaal. Maar tegelijk relativeert Lanzmann een en ander op zijn eigen, ironische manier. Max bereikt het einde van zijn tocht - de berg Sinaï, waar Mozes de goddelijke geboden ontving - en hoort daar een stem die zijn naam roept. Het gewicht van zijn opdracht doet hem veronderstellen, dat Mozes hem hier zal toespreken, maar het gaat slechts om de

belastinginspecteur Martel. De vertegenwoordiger van de wet heeft in Parijs nogal wat problemen gehad, onder meer veroorzaakt door een kortstondige affaire met de vrouw van Max, en heeft nu op zijn beurt een bedevaart - per kabelbaan - naar de Heilige Berg gemaakt. Het spreekt vanzelf, dat over de financiën van het makelaarsbedrijf niet meer gerept zal worden. Dat de gelukkige afloop is veroorzaakt door menselijke zwakheid, en niet door Gods hand, is iets wat alleen de lezer weet.

Overigens geldt de algemene zwakheid in de boeken van Lanzmann steeds het mannelijke geslacht. De vrouw domineert de schepping - dit gold al in de tijd van Mozes, en het schijnt nog altijd het geval te zijn. Zij wordt voorgesteld als een mooie, grote spin die onhandige dikke vliegen in haar web vangt. Een wat naïeve weerbarstigheid doet hen, die in wezen niet eens ontevreden zijn met hun lot, vluchtpogingen ondernemen die onherroepelijk stranden in een ander web. Mozes, die de seksuele tirannie van Ninéfertiti ontvlucht, trouwt na korte tijd met de dochter van Jetro. Hij is echter zo verwend door zijn vroegere minnares, dat zijn schoonvader zich algauw genoodzaakt ziet om ook zijn andere zeven dochters af en toe naar de tent van Mozes te sturen.

De mooie vrouwelijke gids Ruth, die Max en zijn vrienden op hun tocht begeleidt, blijkt een ideaal te zijn dat men beter niet met de handen der realiteit kan aanraken. Zij loodst de reizigers weliswaar veilig door het gevaarlijke grensgebied in de Sinaï-woestijn, maar brengt verder slechts rivaliteitsgevoelens teweeg. Als het Max, en later Simon lukt om nader met haar in contact te treden, doen Ruths kwaliteiten als minnares hen beiden terugverlangen naar hun eigen vrouw.

Helaas, de mannen van Lanzmann komen telkens weer van een koude kermis thuis.

De schrijver zelf lijkt het Beloofde Land tegenwoordig binnen de Franse Grenzen te zoeken - hij heeft zich daar nu definitief als schrijver gevestigd. Het reizen doet hij achter zijn bureau, en hij houdt zijn lichaam nog een beetje in vorm door dagelijks zo'n slordige vijftig kilometer te lopen. Op deze wandelingen wordt hij vaak vergezeld door zijn hond, die volgens Lanzmann behoort tot het ras van de Joodse Herder.

Anne Belbée: *Une femme*, Paris 1982, Le livre de poëzie
Jacques Lanzmann: *Le septième ciel*, Ed. Lattès, 1985 Ffr 70. Ook: *Les Transsibériennes* Latfont, 1980. *La baleine blanche* Laffont, 1981. *Le lama bleu* Lattès, 1983.

Dirk Kroon
Gedichten

Vroegtijdig

Gewekt door daglicht
dat niet ophoudt
te vertellen -

lig je nu alleen,
strek je uit in stilte,
je lichaam rekt de tijd.

Je neemt je dromen mee
en laat de lege lakens achter.

Herfstregen

De zomers die wij kenden.
Melkwit, melkwitte
voorstelling van sterren.

Vroege kermiszon
die zo goed was
ons te wekken.

De trotse dubbelster
plotseling binnen bereik.

Zweetdruppeltjes,
verlegen tepels.

Eikaars blikken volgend
zouden we toch nog geloven
dat de verte nabij was.

Die kiest zich een lichaam,
de schuilplaats van een steen.
Regen maakt het niet week.

Keervlucht

Zomaar, je zegt het zomaar,
je leeft geen verleden,
je staat in de kou.

Neem nu de tijd -
witte ballon die je oplaat,
het vuur (dat van vroeger)
komt los van de grond.

De terugkeer van altijd,
hoe was het, hoe ging het?
Koud zeg je zomaar,
je bent nog niet hier.

Je trekt je terug,
je ligt zo te dromen
dat er geen morgen meer is.

Dubbelspel

Sneeuw en de wijnrank,
vanouds niet bevriend,
vechten het uit in de tijd.

Sneeuw ligt steeds boven.
Een man ziet het aan,
laat zijn blik dwalen
over de aarde en kan
voor de duur van een droom
zijn doden vergeten.

De druif laat zich dwingen,
beweegt binnen een fles
mee met seizoenen
en rijpt en doet proeven.
Een vrouw neemt het glas,
herinnert zich dit nu voorgoed.

Alleen rijp en een boomtak
blijven verblindend verliefd.

Weerzien

Merk het maar niet,
een hand die geen vingers
meer vasthoudt of loslaat.

Je bent er nu toch,
neemt vormen in acht
en laat zelfs geen schuilhoek
voor beschamend vertrouwen.

[Nummer 132]

Roobjee
Pralina's pracht

Pjeroo Roobjee, geboren in1945, debuteerde in1966 met de roman *De nachtschrijver*. Voor dat boek kreeg hij de Leo J. Krynprijs, die daarvoor o.a. was toegekend aan L.P. Boon en HugoClaus. In 1977 verscheen *Vincenten Astrid van Gogh verdwijnen in een korenveld*, in 1981 *Liefdesverdriet*. Het hiernavolgende fragment vormt het eerste hoofdstuk van een reeds voltooide roman, *Pralina's pracht*. Roobjee, die naast schrijver schilder is, declamator, vertaler, oprichter met Hugo Claus van de Akademie Thomas Bugeaud de la Piconnerie, Duc d'Esly, is allerminst een verteller van chronologische verhaaltjes. Zijn boeken bestaan uit gedachtenstromen, bijtende dialogen, mystificaties, kortom een werkelijkheid die voortdurend wordt vervangen door een andere.

Roobjee: ‘Ik schrijf geen anekdotes op, maar probeer weer te geven wat er altijd in me is. Ik schrijf al schilderend, als het ware. De voornaamste stroom in *Pralina's pracht* is die van de gène. De gène van de kunstenaar in de twintigste eeuw, die weet dat alles al gezegd en geschreven is, maar die het toch opnieuw probeert’.

‘Al wat Roobjee produceert vormt eigenlijk een uitdaging voor de geijkte kijk- en denkpatronen’, schreef Marc Callewaert n.a.v. een expositie van Roobjee. Ik kan daar van harte mee instemmen. Roobjee daagt in zijn werk uit, verleidt, ontroert, maar overtuigt vooral door de manische geobsedeerdheid, die in *Pralina's pracht* zeker aan Lowry doet denken. En die naam noem ik niet zonder reden, zoals blijkt uit onderstaand hoofdstuk.

D.C.

Op de verjaardag van Alvar's dood, bij zonsondergang, zaten een vrouw en drie mannen op het terras van Hotel Casino dâo Anmougar. Schimmen, die zich glitter herinnerden en luister hadden onderschept, bevolkten die novemberavond in een crisisjaar van onze vermoeide eeuw, want Anmougar was geen hotel meer, geen casino. Je kon er zelfs niet meer dobbelen tegen elf ogen voor lucifers of kroonkurken. De croupier had dan wel de roulette, de laffe kreetjes en het gebed om een goed einde naar Monte Carlo meegenomen, maar de spelers, die de hand aan zichzelf hadden geslagen, waren gebleven en dweilden de wijde ruimte af om goklustigen te verlammen. Zo waren soepele vingers klem geraakt, teleurgestelde aaszakken hadden uurroosters van vertrekkende boten bestudeerd. Hoop op gewin vluchtte hier van de woelzieke, nam geen onrust mee. Dat besefte het gemengd kwartet.

Twee mannen geeuwden. Het gebleekte katoenflanel, waarin de vrouw gekleed ging - en dat ze gisteren nog boven alpaca had verkozen - leek haar nu een alledaags vod. De laatste man nipte aan zijn *zelzàgon*, vond die hard van afdronk. Masticot viel zijn papillen aan. Hij betastte zijn voorhoofd met duim en wijsvinger, en zo zacht en aarzelend was zijn gebaar, dat de vrouw dacht: hij is bang dat zijn huid zal afpellen als verf waarvan het bindmiddel is vervlogen. Ze wendde de ogen af. Keek naar het zwembad. Schatte het olympisch. Chroom bladderde van het buizenstel der ladders. De duiktoren verpoederde ondanks de medusa van hitte, die onveranderlijk Anmougar omwikkelde.

Elders, eerder, had de vrouw een partijtje tennis verloren, drie spellen *canasta des mille bornes* gewonnen. De mannen hadden geen enkele maal ‘*coup fourré!*’ kunnen kelen. Ze hadden een nieuwe partij geëist, om het verlies der voorgaande

te herstellen. Onder handgeklap en gehinnik, had ze hun keuze aanvaard. Nu zou het verraderlijke, veeleisende *kingen*, het kieskingen nog wel, haar kraken! Vijfhonderd frank had ze in de gleuf tussen haar borsten gestoken. Maar de overwinning had haar geen verlichting gebracht.

Ik ben niet geboren om een dominante vrouw in een spel voor heren te zijn, wist ze, terwijl haar ogen van het zwembad wegschoven. Ze nam de zonnebril van het tafelblad en zette die op. Door de berookte lenzen tuurde ze naar het goudland, westwaarts. Naar dat vergulde en donkere licht - hoe dat dorado daar in een hoes van cinnaber wordt gepakt en naar de borstwering daalt, achter het metselwerk van breuksteen wordt geduwd, lager zakt dan de tennisraketten (waterdicht geschroefd tussen met zeildoek bespannen, driehoekige en vierkante persen) op de terrasvloer.

En in dat vergulde en donkere licht, dat goudland, dat dorado van cinnaber, steeg de processie, die Alvar's graf had verlaten, de uitgang vierend met klaagzangen, wegklimmend van het kerkhof. Toortsen en kaarsen dansten boven de bijeen gebonden maïsstengels; slagschaduwen van oogholten, onder jukbeenderen, in neusgaten, werden averechtse, niet in de natuur te vinden dingen. Sergeant Dorgelès schoof de fles Zelzàgon dâo Fortificâho naar Mad. Aimée, die gespannen voorover leunde. Alles en niets was welkom in haar reservaat van landerigheid.

(Onder de alles omvattende, rode deemstering, wier weerschijn in het zwembad doodbloedde zoals wilde wanen en begoochelingen, dwarste de Princesa Païa Genahôa de republiek van oost naar west, keerde op haar stappen terug om een moeilijker vrouwmens te worden: de Montânha Rocaïha, trots en ongegeneerd tegelijk. Nooit telde ze haar rimpels noch gletsjervlooien. Haar plooien, waarin de avondzon firn tot roze fondant verhief, waren haar geen gladstrijken waard.

In de schaduw, die beide bergketens ontvloeide, tussen zeven heuvels (die op hun hellend vlak naar de oceaan werden geschoven), bezuiden de Princesa en de Montânhadus, lag de stad Bergantin tussen hond en wolf (die novemberdag, in het derde laatste decennium van een eeuw vol tormenten, die naar eeuwige rust in vergetelheid verlangde), tussen kreeftskeerkring en evennachtslijn. Op dezelfde - negentiende - parallel als Cayman Brac, de Revilla Gigedo's in de Stille Zuidzee, de schildvulkaan Kilauea op Hawaï en de nederzetting Prome in Birma. Minder dan een tiende graad dichter bij de equator dan Quauhnahuac - en Lowry's lotgevallen - en tweeduizend en negentien zeemijlen ten oosten van die smartelijke plek. Een slaperig, herbergzaam nest, gezien vanop Anmougar's hoge terras, met gelijkaardige muren als die waartussen Gregorius Rex' consul de *cantinas* telde, maar ze waren pokdaliger hier, leken grauwer, en ze weken minder van de loodlijn af.

Drie, vier winden met niet uit te spreken, Sethische namen en onberekenbaar als drie, vier maanzieken in een trappehuis zonder vensters, bezaten als enige passanten de lanen. De smallere straten en sloppen lokten al wat bewoog. Daar steeg het bederf door de losse mazen der wasdraden, die de lucht in zichtbare voorstellingen van een meetkundige uitgebreidheid versneden.)

Een stinkend, vredig, stom nest, van hieruit gezien, dobberend op de donkerroze watten van de avondmist, die de geluiden dempte. Toch kon Mad. Aimée, die haar oren spitste, opvangen een ver geruis - lager dan het lamenteren der rouwenden in het maïsveld, doch in haar geest hiervan niet te scheiden - als van een koor dat ononderbroken een leuze in versvoeten afdeelt, en daarbij wordt ondersteund door voetgetrappel op een houten dek, of door geroffel op een omfloerste trom - het *festâo Zita's*, het feest van Zita, patronesse der dienstmaagden, dat tot zonsopgang zou duren.

Mad. Aimée vulde haar glas tot de rand met *zelzàgon*. Ze

dronk met toeë ogen, opdat het aperitief min of meer naar Elixir d'Anvers zou smaken. Toen ze bijvulde, beefde haar hand op de fles. De heibewoner van het etiket wierp zijn drietand naar haar. Ze voelde hoe de hooivork haar vingers doorboorde. Een bijdrage van de onderwereld aan haar pijn.

'Ik hoopte dat hij hier op Anmougar van de drank verlost zou worden,' zei ze. 'Dat hij nier was achtergebleven om...'

Ze wist dat ze over *déalcoholisé* zou struikelen. Ze zei:

'Ik moest het hebben voorzien.'

Goossens glimlachte. Ze wou verdriet, een averechtse - daarom niet mindere - smart van zijn naar boven gekrulde lippen lezen. Langeraet keek links van haar, naar het zwembad, naar de boorden van slechtgevoegde tegels, die hun tinglazuur loslieten. Uit de naden sprong gras naar zijn ogen. Geen zwemmer zou ooit nog het gewas vertrappelen, een naam geven. Mad. Aimée (die wist dat Langeraet om haar gaf, en niet om het onderwerp dat ze had aangeraakt; daarom tuurde hij naar de plek waar ze een jaar geleden stond om voorgoed afscheid te nemen van hem waarover ze niet zwijgen kon) zag hoe sergeant Dorgelès zijn hoofd schudde.

'Hij kon er niet tegen. Hij werd ziek vooraleer hij dronken kon worden. Na zijn derde glas soms.'

'Ziekte is niet enkel het privilege van het lichaam,' zei Goossens. 'Bij hem nestelde het kwaad zich in dat ongrijpbaar orgaan dat vroeger met *ziel* werd aangesproken. Arme vriend! Zijn ziel, eerder dan zijn lichaam, teerde uit in zulke eindeloze tragedies!'

Mad. Aimée dronk haar glas leeg. Ze stond op en slenterde naar de borstwering. Haar handen rustten op twee tennisraketten. Wie was zo zorgzaam geweest die op te rapen? Ze keek naar beneden. Vermoedde de zesentachtig kerken, waaronder de vierenzestig in verval bij gebrek aan in goudvinken uit te drukken geloofsijver. Waar blijft de Maagd die waakt over hen die niets bezitten, troost en toeverlaat voor de soort waartoe *hij* heeft behoord?

'Alleen overjaarse sekten hebben het nog over de ziel,' zei sergeant Dorgelès.

Mad. Aimée zag in het late licht. De Amerikaans-gewilde snelweg was een grijs, zigzaggend lint dat verdwaalde in de eerste hutten van Floraês. Daaromtrent moest het asfalt schiften, zand worden, poeder waarover geiteogen dwaalden en waarin de paarden tot over de enkelgewrichten zakten. Op haar ooghoogte werd de tennisbaan gewied en aangeharkt. Heimwee naar Wimbledon commandeerde vele kruiwagens gestampte brik. Tussen het tennisveld en het zwembad, in het oprukkende woud (dat met hartwortels en lianen het broze bastion van steenaarde, het wed, de balustrade belegerde), lagen perrons, opgegeven binnenplaatsen en enige galerijen - die een vergezicht in alle richtingen toelieten. Bij het centrale perron, aan de fontein, in het geografisch midden van de dreef, wipte een cavalerist uit het zadel en liet zijn paard drinken. De ruiter maakte van zijn handen een kom, ving het bronwater op en besprenkelde zijn aangezicht. Een jongen en een meisje waren aan een te laat spelletje ping-pong begonnen: de tropennacht schoof op naar de veranda, hun speelterrein. De boze stemmen van de aankomelingen, telgen uit een geslacht van heersers die daglicht *eisen*, boorden zich in Mad. Aimée's weemoed.

Wat er, dag op dag, een jaar geleden was voorgevallen scheen het bezit te zijn van een ander, totaal afgesloten tijdperk. Je zou, tegen beter weten in, gaan denken dat de harde werkelijkheid van nu de fata van toen heeft verzwolgen. Maar ze had niet vergeten, was *niets* vergeten - ofschoon het drama in de onwerkelijkheid was getreden (zodat ze dacht dat de betekenis ervan, de zin of de onzin, in een ander, vorig leven diende gezocht) was het haar toch toegestaan zich die dagen te herinneren, die tijd toen een mensenleven nog iets anders was dan een zetfout in een communiqué, twee data in een overlijdensbericht. En omdat ze had gesnakt

naar een weldoend, genezend geheugenverlies, een geheugenverlies dat groeien moest naarmate de plekken - waar associaties waren geboren - zouden worden bezocht, omdat ze daarnaar had gesnakt, was ze teruggekomen.

'Heeft er iemand een sigaretje?' vroeg ze.

Langeraet mikte het pakje naar haar middel. Ze ving het op, viste een sigaret uit haar verpakking, lanceerde het omhulsel naar de schenker. Toen ze de brand in het rookgerief stak, inhaleerde tot haar longen barstten, moest ze plots denken hoe iemand haar vertelde dat een auto-stopper een brandende sigaret in zijn splinternieuwe auto had achtergelaten. Wie was het? Hugo? *Sachez que tout en ce monde n'est que signes, et signes de signes*. Ze plette de peuk, die lang was omdat Langeraet haar merk niet rookte, tussen hak en terrasvloer.

In het noordoosten, achter de heuvels, achter die verloren gelegde lopers die van de Princesa en de Montânha zijn afgerold als afgeschreven zetstukken, verhief zich de Montée Rouge: een perfect gelijkbenige driehoek, een dof oplichtende, gesloten figuur van oker en paars in de ondergaande zon. Dichterbij, wellicht in Anmougar's schootsveld, steeg een pluimpje rook op. Een kolenbrander deed sluikwerk in de jungle nabij het gehucht Tilamon. Een duim verder boorde de wachttoren van een gevangenenkamp of een kazerne zijn houten caput door de kruinen. Een riviertje, dat geen naam droeg, vluchtte te zamen met een zandpad naar de toppen van een onherbergzaam paradijs.

'Jij nog?' vroeg de sergeant aan niemand in het bijzonder terwijl hij de fles *zelzàgon* hief. Niemand zei ja of nee. Hij schonk zijn eigen glas halfvol.

Boven de stad begonnen de lampen van Bergantin's enige bioscoop te flikkeren. Honderdvijfentwintig keukenstoelen op een afgedankte dodenakker, een niet te bedwingen laken, een projector (haperend en ratelend als een halmenmaaier in een openluchtmuseum) werden aan de duisternis onttrokken. Niemand kan zonder liefde leven, dacht Mad. Aimée en ze zag hoe boven de afgedankte dodenakker de zwakke peertjes doofden, aangloeiden, doofden. Niemand kan zonder liefde leven, en iedereen moet het met een surrogaat voor liefde stellen, tot ook dat vervangingsmiddel zich oplost in het niets, of je niet langer wordt verstrekt. Niemand kan overeind blijven als hij niet voor vol wordt aangezien.

Toen, totaal onverwacht en simultaan met het heropleven van de bioscoopverlichting, toen was daar plots het verre geschetter van de Mars der Parachutisten dat boven het in onbruik geraakte kerkhof uiteen woei. Het onverwachte gedruis, de heropflakkering van de klaarte, deden Mad. Aimée sidderen. 'Ontspan je,' zei sergeant Dorgelès tegen haar rug. 'Zet je zinnen op iets anders.'

Ze liet de balustrade los, liep naar de tafel, zocht haar glas. Ze zei:

'Op hem.'

'Op hem, en op ons,' zei Goossens.

'Op ons,' zei Langeraet. 'Hij is er vet mee!'

'Hij is er van af,' zei sergeant Dorgelès.

Mad. Aimée keek naar de sergeant. Die lag achterover in de dekstoel. Welgevormd zag ze zijn aangezicht, zuiders en donker en onverstoorbaar. Die ogen zullen nooit iets anders dan onschuld kunnen uitstralen, stelde ze vast, zelfs indien de bezitter zich tot de visie van het Soldatenschoentje, *oderint dum metuant*, zou laten bekeren. Het zijn de ogen van de eenzelvige Oaxaquenân kinderen. Ze had hen gefotografeerd in Tehuantepec, die ideale plaats waar de vrouwen zich het bloed op het voorhoofd pezen, terwijl de mannen met water naar elkander plenzen en bij dit kinderspel kirren als castraten. Ze zag neer op de smalle handen aan polsen van een heel jong meisje. De ruwe, zwarte haren gaven haar een schok, alsof er iets wat niet bestond, iets te oneerbaar voor dit bestaan, aan haar geestesoog kon voorbijtrekken.

'Ik doe niets anders dan mijn zinnen verzetten, Julien, om van mijn gedachten maar te zwijgen. Die heb ik achtergelaten. Ik heb ze verloren of ik ben ze vergeten.' Met nerveuze vingers (ze was zich bewust dat die te veel, veel te veel ringen

droegen) stak ze een sigaret - toch weer niet dat Frans hooi van Langeraet? Alsjeblieft! - tussen haar lippen.

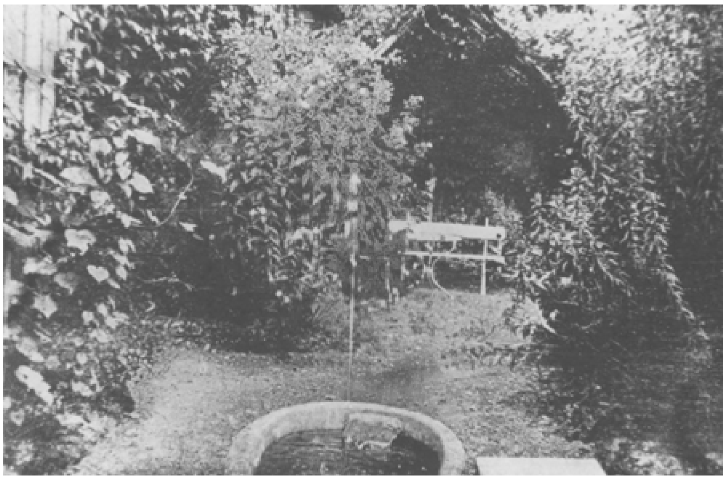
'Precies een jaar geleden, Julien. Maar wat van groter... dat vind ik toch... wat méér van...'

Hard zoog ze op de filter. Geen damp spreidde zich tussen tong en gehemelte.

'Vuur?'

Sergeant Dorgelès toverde een aansteker te voorschijn. Stelde die in werking. Zo vliegensvlug geschiedden zijn handelingen, dat het leek alsof het werktuig uit zichzelf was ontvlamd in zijn broekzak. Een fidibus uit Dorgelès' foefjeswereld - gebaar en ontbranding één beweging. Met zulke kunstgre-

pen plus die verdomd onschuldige kijkers van hem, had hij La Balchine binnengedaan, en hij moest toen al kunnen raden hebben wat voor een gevolgen uit zijn daden zouden voortvloeien. Hij is de schuldigste van ons allemaal, besefte Mad. Aimée terwijl ze de *king-size* een centimeter van Dorgelès' vuur hield.



'Is er hier wel een kerk voor de radelozen?' vroeg ze, de vlam danste gevaarlijk nabij, tussen haar ogen. 'Waar blijft de Maagd voor de sukkels die niets bezitten? Hebben jullie die Moeder van de Heiland gevonden in de zesentachtig woningen van de Eilandgod? Zijn jullie op zoek gegaan? Kunnen we eindelijk hopen dat er vertroosting komt, zodat het drama waarin we speelden niet tevergeefs is geweest?'

De vlam slonk. Het gas suisde. Toen hief de sergeant zijn duim weg van het drukvlak. Nu kon ze Dorgeles' ogen zien, de schuldigste. Die bleven schuld ontkennen. Goossens schudde het hoofd.

'Alleen gasten met jenevermoed zien Haar somtijds verschijnen. Ze vinden in gelijkaardige hersenschimmen verlichting, tot hun roes is uitgeslapen. Een ander ras komt Haar niet tegen. Niemand van een ander soort gaat op zoek naar Haar. Misschien komt dat wel omdat Zij van een ander kaliber is dan de doordeweekse Moeder van de Gekruisigde.'

Zoiets was nu typisch Langeraet! Geen toehoorder, en het orakel-zelf nog het minst, die daar iets van zal meedragen. Iedereen wou maar al te gaarne vermoeden, geloven, dat Langeraet's duistere woordenschat in verband stond met de naam die niemand uitspreken durfde, die naam die ze niet één keer hadden laten vallen een bootreis lang. Dat die vier zinnen van Langeraet met *hem* te maken hadden, iets omtrent *hem*, in de nabijheid, ongeveer vlakbij, in ieder geval: *aangaande hem* - en dat Langeraet, zwarte Langeraet, die rondde-potdraaier van een Langeraet, *zijn* naam bovenop *zijn* lijden in zijn eigen prietpraat heeft weggestoken.

De eerste die knikte, een bevestiging, akkoord kameraad, was Mad. Aimée. Jij bekent, jij geeft tenminste toe dat je schuldig bent. Al ben ik er niet al te gerust in. Geef je toe? Zit je er voor iets tussen?

Sergeant Dorgelès bracht zijn pols met een geroutineerd rukje naar zijn ogen. Te lang bestudeerde hij de wijzers van zijn horloge.

'Allons-nous-en,' stelde Goossens voor; om Dorgelès, Mad. Aimée's 'schuldigste van allemaal' te redden? *'Altons-nousen. Vamonâos*, zoals we het hier moeten spellen om ons een beetje verstaanbaar te maken.'

Langeraet geeuwde. Een reeks van knikkebollende bewegingen scheen zijn lichaam verder te willen dragen. Hij plooide dubbel toe, plooide tot zijn hoofd tussen zijn opgetrokken knieën rustte. In die positie graaiden zijn vingers naar zijn tonsuur. Hij moèst nesthaar uit zijn nek kunnen plukken. Toen hoorde hij naaldhakken, hoe

die weer de richting van de borstwering kozen. Hij schoof zijn stoel achteruit om de vrouw te kunnen volgen. Hij liep naar waar ze was. Hij hief zijn linkervoet, liet hem neerdalen op de lage schans. Hij strekte zijn armen zijwaarts, ademde in en uit - op de wijze van de gymnast die hij zelfs in de retorica - zijn sportiefste jaar- nooit was geweest. *AAAAHHH*, dit is het uur waar ik van hou, dat ik verkies boven alle eerdere en latere ogenblikken. Dit is het tijdstip waarop alle mannen zingen en al de kettinghonden aan het blaffen slaan.

Voor een keer zit de taal gelikt op mijn tong, dacht Langeraet. Voor een keer schonk hem die vaststelling geen genoegen. Hij loerde dan maar naar zijn reisgenote. Die wist niet beter te doen dan te giechelen. Ze keken van elkander weg, maar beiden konden niet anders dan Alvar's rouwstoet zien, die uiteen joeg op het talud. Boven de uitdeinende optocht spreidden de gieren hunne luie vleugels tussen wind en water. En tussen die twee lagen van dunne, gerafelde geluiden: het verre gerucht van Zita's feest, een geroezemoes als gas in lampen, een getuit in oren die licht ontstoken zijn. De eentonige opsomming van Alvar's weldaden knapte af. Wild was het zwerk zuidwaarts. ‘Rond een uur of negen ga ik naar de film... als jij en de anderen...’

Ze zag Langeraet's gladde, geoliede trekken, het schedeldak van een mongoloïde, de oogkassen gevuld met slijm - dat nooit vloeibaar werd. Het wandelend standbeeld van de Koornmarkt, had *hij* over Langeraet gezegd, 't Doodshoofd. ‘Je weet me te vinden als je vanavond niet weet wat te doen,’ versterkte ze haar uitnodiging.

‘Zwijg me van films! Ze hebben ons niets anders dan ongeluk gebracht, nietwaar? Ik zie je wel in de Kaluza... alhoewel! Ik zal het nooit kunnen geloven dat je morgen vertrekt, Aimée.’

Hij stak zijn dode vingers naar haar uit. Ze moest ze lang tussen de hare bewaren. Hij hield van haar.

'Toe, Aimée, kom naar de Kaluza vannacht. En moest ik je daar niet zien, weet dan dat ik altijd om jou zal geven. Tot straks, hoop ik, of tot in dat grauw landje dat het onze is.'

'Adieu, kameraad.'

'...'

Ze passeerde sergeant Dorgelès, Goossens - die zei: 'Dat die Laurette naar hier kwam, die dingen willen er bij mij niet in. Ze was van hem af, en toch bleef ze hem achtervolgen, tot op de negentiende parallel. Dat is iets wat ik nooit zal kunnen verstaan, Julien, nooit, nooit zeg ik je.'

Ze stak haar hand op, liep naar de trappen, riep van daar: 'Tot vanavond, wie weet.' Goossens knikte. De sergeant stak zijn duim in de lucht, *okido*! Langeraet ging met afgewende ogen tegen de borstwering hurken. Hield ze van hem? Van de zwakste van het trio? Weldra zou - volgens de wetten van een noodlot dat in zijn ras gebakken zit-zijn beurt komen om te worden afgeschreven. Afschrijven, dacht ze, de obsessie van hem die we niet bij naam durven noemen.

'Adieu, kameraad,' herhaalde ze fluisterend tegen Langeraet, ter intentie van zijn lotgenoot, die twaalf maanden geleden op dezelfde plek - en even wanhopig - steun zocht bij breuksteen.

Ze zag Langeraet nog, ogenblikkelijk daarna de ander, toen ze op de kaaimuur stond. Ze bleven gebukt zitten, onbeweeglijk in hun hurkgraf - en de grillige voegen tussen de natuursteen van minder regelmatige vorm, deelden hun gestalten op in lichtgekneusde, veelkantige partjes. En dwars doorheen hun schaduwachtige, gelede lichamen kwam de kade nader. Hier was ze een jaar geleden de eerste keer ontscheept, na die verwachtingsvolle, niets opbrengende kruistocht aan boord van de Prince de Liège.

De oceaan was leeg nu. Ze was de eenzaamste vrouw die ze kende. Dat ze het eiland vaarwel ging zeggen, dat ze wellicht de stad waar *hij* zijn helse nacht niet was doorgekomen nooit zou weerzien!

Morgen zou ze afvaren (welke route, naar wiens huis?) zonder dat haar tocht, haar verblijf hier iets in haar bezworen had.

De lijnbus uit Nimalot bewoog kunstig over de kaai. Gekakel en gekoer (minder pijnlijk voor het oor dan het kwakkelen der pluimveetemmers, dat het gezang der hoenders ten zeerste overstemmen wou) sloegen door gebarsten glas en vergeeld, gescheurd mica naar buiten. Het geraas beloofde weinig abri tegen af te schudden herinneringen en demonen van morgen. Geen weefsel, in het gemoed door zelfbehoud besteld, zou hecht genoeg dooreengevlochten blijken om af te dekken het onherroepelijke, het onuitwisbare beeld van dat onherroepelijke, dat zich hier had voltrokken, en dat ze doorlopend herbeleefde. Die dag, toen de stoten van de stoomfluit haar aan boord joegen, kon ze het onvoorspelbare niet voorvoelen - en het was net die naïviteit die ze maar niet vergeten kon, verre van zichzelf ooit te vergeven. Drie slapeloze nachten, drie nachten van verwondering over het uitblijven van dromen, over de gespalktheid van haar ogen, drie dagen en nachten in de buik van de Prince de Liège (die haar weer naar het noorden ontvoerde) vooraleer ze tot het besef kwam dat een eeuwigheid was afgeleefd en dat ze *hem* nooit meer tegenkomen zou.

Ze kon het gezicht van de oceaan, drager van hun scheiding, niet meer uitstaan. De onbevlekte staat van haar kleren negerend, beklom ze de helling van de aarden wal, die de kade van de promenade scheidde. Weg van het water, rechts van de

promenade, leidde de voettocht haar over graswegels waartussen schrale, schortgrote plantages werden gekneld. Slaven des velds, vermomd als matrozen, vissers (kraanhalzig is de trots der analfabeten, hun piratenbloed is dun geworden, kookt nooit meer over) strompelden haar voorbij, op weg naar hun nachtasiel.

'Bon Nochâo.' 'Sâo Eléazar da benie, Senhora.' 'Bon Nochâo.' Onder cachoubomen ging ze. Met kissend speeksel beladen vrouwentongen, buitenissig trilgras en lianen versperden haar de weg toen ze moest uitwijken voor een houtvester op zijn met lichte stammen beladen pony. Zeer groene bomen fluoresceerden in het deemster. Werden een moment treurwilgen, waarin de winden van haar stad huishielden. Een meer van duister licht glansde dof achter het wildhout, kroop naar de voet van de heuvels. Die kroppen van git waren. Verdorven werd de avond. Onheil zat in de wolken die het noorden wilden inpalmen. De stervende zon stortte gesmolten glas over de vlakte. De Princesa en de Montânha bewogen afschrikwekkend in voortrennende schaduwen. De zonnekant sloeg een laatste keer op hol. Mad. Aimée versnelde haar pas. Een onberedeneerde vrees bekroop haar. Kon die angst in verband staan met het besef een 'wandelende jodin' op een vreemde planeet te zijn? Niet dat die vaststelling het haar minder moeilijk zou maken om afscheid te nemen van het eiland - die andere planeet waarover ze zwalkte. Zelfs de gedachte dat ze weldra de volgebouwde, verwoeste gewesten weer zou zien, deed geen heimwee naar ginds openbloeien. Haar weerzin deed haar halmen en de taaiere, holle, knopig gelede stengels van jonge bamboe onthoofden met haar tennisraket. Hoe zou Ledeberg er straks uitzien? De looierij? De steenweg?

Het avondland kraakte. Dat beeld had Julien de laatste dagen vaak gebezigd. Als militair had hij recht van spreken. Mad. Aimée had geen mening noch principes aangaande oorlogen. Ze was niet gauw geroerd door kernkoppen in de achtertuin en journaals die miljarden Hiroshima's toonden. Eigenlijk wist ze enkel van krijgsverrichtingen dat die weinig *comme il faut* waren. De ene of de andere partij zou winnen. Of ze zouden samen zinken. In het beste geval zou elkeen met zijn eigen excrementen blijvend worden opgescheept. Een eeuwigdurende stremming die geen verlossing brengen kan. Was zulks te verkiezen boven een bliksemsnelle euthanasie op het seniele rijk der aarde? Mad. Aimée wou er haar hoofd niet over breken. Ze maakte een eind aan haar doodjagerij op plantsel en ging verder, weg van de stervende zon.

Hoe verrassend snel veranderde het landschap in dertig stappen! Nu kwam ze op grond bezaaid met keien. Heesters smachtten naar teelaarde. Een ploeg werd een opgeroeste, gevallen engel die de armen naar de hemel richtte in stomme verzoeking om naar daar te mogen afreizen.

Een andere planeet, dacht ze weer. Een nooit verkend, lichtend lichaam, waarop je alle bestaande landschappen ineens zou kunnen ontdekken. Of liever: alle streken waar je ooit was, en die voor eeuwig op je netvlies zijn blijven branden. De Scheldevallei. Het graafschap Cumbria. Klein Zwitserland. De Maria Tycho en Copernicus (die je nooit bezocht, natuurlijk, maar die door de Weerman op Brussel-Vlaams met zijn lichtgevende driehoek werden omcirkeld). De hooi-en graslanden rond Jassy. De uiterwaarden van de Eure-et-Loir, waar je twee wittebroodsweken lang gelukkig scheen. Zelfs de grijze duinen van je jeugd konden worden opgeroepen in fragmenten van deze *sierrâo*!

Een asteroïde was het waarop ze stond, een hemelbol waar je met je eerste oogopslag (en als de vinger Gods) het klimaat kunt doen keren, of, wanneer je dat lust, in snijpunten van wegen drie beschavingen moogt raden. Ach, die heerlijkheid van het Aardse Paradijs, fataal of louterend, wat had ze ervan geleerd? Hoeveel had ze verkorven?

Koffers waren gepakt, en over anderhalve week zou ze kleerkasten vullen. Stoofhout, waarin de memel en de termieten wonen en dat door Zwitserse pennemessen werd verprutst, zal in de vitrine worden geschikt. Twijfelachtig *oro*

d'Amayâo zal verdeeld worden over de brandkast en het schrijn in het salon. Verleden reis was dat soort gouddorst nog één van de drijfveren geweest. En nu? Ze had de drie mannen beter leren kennen door iemand die er nooit meer bij zou zijn. Aan boord van de Pyrrhus, die hen naar *zijn* laatste verblijf bracht, werd *hij* de held van hun verhalen, zonder dat *zijn* naam ooit over hun lippen was gekomen. Had dat happen naar *zijn* adem, dat bouwen aan schuld, dat suggereren tot de zelfhypnose toe, had dat haar veranderd?

Of was de ommekeer al veel eerder gekomen, aan boord van de Prince de Liège (die naar de kreeftskeerkring, het noorden schommelde), drie dagen nadat ze *hem* had gevraagd om aan te bellen mocht hij haar deur passeren? En *hij* had haar wijsgemaakt dat, als hij weer in het grauwe land hierboven zou zijn, *zijn* eerste visite aan haar was voorbehouden! Was toen die hebberigheid, die verzamelwoede van de nieuwe rijke, van haar gevlucht? Ze vroeg het zich af. En feitelijk had het even weinig of even veel belang dan dat ze zich zou afvragen of het zou gaan regenen. Af en toe regende het in dit seizoen. En

vorig jaar had het water gegoten toen dat eigenlijk niet kon. '*Op kerstavond, madama!'* Monsieur Maton was er na driehonderd dagen nog niet goed van. Zijn pension Kaluza leed onder die inzinking.

Dat zijn onweerswolken daar in het zuiden, dacht Mad. Aimée. (Haar raket haakt in doornen; onkruid dat weliger, gevaarlijker is dan het Ledebergs.) Ze verbeeldde zich dat ze de stortvlaag ruiken kon, en dat ze naar niets anders verlangde nu, dan naar regen en nat worden, doorweekt zijn tot op haar blote vel, om in die staat te kunnen zwerven (een bedevaart zonder begin, zonder eind) door dit woeste, beregende land, een rit te voet in steeds strakker tegen haar lijf plakkende tenniskleren, een verzopen hond benaderend, opsnuivend de zoete naam van de afwezige.

Ze keek in de lucht. Zocht de wolken. Wou dat ze die ontleden kon zoals de Weerman haar de zeeën van de maan had ontsluierd. Hij zou iets wetenschappelijkers dan *losgeslagen hengsten aan de einder* zien. Geleerder praat verkopen dan *een storm die zich van seizoen vergist*. Dat is hoe de liefde eruitziet, wist ze, een liefde die te laat en op een verkeerd moment is gekomen. Alleen, er kan geen vrede en geen rust volgen na het tempeesten van dwaze harten, zoals na schicht en donderslag de vrede en rust der geuren van geleste planten in een trager dan traagst zonlicht worden bewaard, en de warmte terugkeert naar het verbaasde land...

Mad. Aimée moèst wegkijken van de donderkoppen.

...En laat zulk een liefde je stom, blind, doof, krankzinnig en dood slaan, je noodlot kan niet worden verschalkt door dat evenbeeld, waarvan je hoopte dat het op jou leek, dat het op jou zou blijven lijken, die prent die je tegen beter weten in zo verafgoodde. Zat Gods donder er voor iets tussen? Gods zweep van vuurtongen? Zijn toorn, waarna enkel mildheid rondom ons (echter niet in onze *zielen*) treedt, die ons op Zijn dwaalspoor zet. Dat is het treiteren van Wat ons hier nederwaarts drukt. En het lucht niet op te zeggen (uit te spreken, te omschrijven, te vangen in formules, noch pogingen te wagen na te denken) hoe zulk een te laat gekomen hartstocht ineen zit. Hoe die liefde in een vaste vorm - golem of libelle - voor de geest te roepen.

De stad strekte zich rechts van haar uit. Achter het voormalig paleis der onderkoningen, omheen de bomen daar, en verder de helling op, hing de geur van het getto: lysol. Een aromaat dat de Portugezen van het vasteland hadden meegebracht. En die stank (niet uit te bannen met de groene zeep die de onderontwikkelden hygiëne moest bijbrengen, en van menig westers vliegveld naar hier vertrok) kwetste dodelijk de neusgaten der patriotten. Mad. Aimée geraakte niet los van de walm. Ook niet toen ze een veld doorkruiste en dacht stemmen te horen. En weer was daar dat vaag en laf geproest, een zwakste extase, dat stierf in de wind. Een melodie uit Georgia - *on my mind*, of een eender moeras van vertwijfeling - balsemde haar miltzucht met dikkere windsels weemoed en verlangen. Ze waren haar welkom, die zusters van smarten. De door de bries versterkte stemmenflarden, de fragmentarische muziek, werden een stuifwolk van klanken die, vooraleer naar de einder te worden teruggeslagen, tegen de muren en torens van de buitenwijk opklom. Mad. Aimée vluchtte weg naar de stilte doch raakte verstrikt in de geluiden. 0, de klacht kreunt in mijn hoofd, ze hangt in mij te tuiten.

Toen viel het onderdrukt geproest, het allerlaagst gezang weg. Ze liep op dat moment voorbij de stapelplaats van de brouwerij, een faillissement door Sâo Eléazar's papa aan de natie nagelaten. Bereikte een laantje dat de stapelplaats in twee gelijke parten verdeelde, en dat naar de Rua Corbion leidde. Ze gaf de voorkeur aan de minder steile Calléâo Fermin Gamil. Daar, op de hoek van de *calléâo* en de Praça Ognionapaola, een straat en een square in het zwak kloppende hart van de

voorstad Ieverâo, verliet een man in een Prince-de-Galleskostuum, dat zijn leden in ruiten opdeelde en hem nauw omsloot, een huis dat door Mansard's volgelingen onder de Franse verdrukker moest zijn gepland. Mad. Aimée zag hoe de man (die haar niet helemaal onbekend voorkwam) van de stoep sprong op een wijze die nooit in verband kon worden gebracht met zijn gestalte, die hoofdzakelijk een zittend leven leek te lijden. Op het trottoir aangeland blikte de man op zijn horloge. Door de schuld van de duisternis werd zijn neus verplicht de wijzerplaat te raken. Het was duidelijk dat hij zijn uur wou gelijkzetten met de wijzers van de torenklok boven de Pinacoteca dâo Estada. De campanile bleef een donkerst, balkvormig gat dat in de grauwzwarte hemel werd uitgeknipt. De man hoopte nog, staarde secondenlang naar waar hij de dakruiter vermoedde. Zijn vingertoppen dwaalden naar ver uit elkaar liggende plekken van zijn deux-pièces. Linkertepel, navel, bilnaad waren gebieden waarover vingervlugheid heerste.

Een Impala, glijdend uit de Rua Ussequihâo, versnelde toen de chauffeur de zoeker van het exacte uur in zijn koplampen had gevangen. De conducteur (zijn schedel kaal als Mad. Aimée's pols, zijn glazen oog, waarin gestraal van een heetste tropenzon nooit warmte leggen kon) draaide het portiersraampje naar beneden.

Laten we aannemen, dacht Mad. Aimée terwijl ze de duisternis trachtte te doorboren, laten we aannemen dat hij niet van ons ras is en dat hij draagt een sportsweater, verlevendigd met Princeton's wapenschild en een pantalon waarmee de lagere officieren op hun uitgaansdag worden beloond. Laten we aannemen dat hij hoge schoenen draagt.

Toen hij uit de limousine stapte, nadat hij omtrent de strapontlijn scherper in haar kijkveld was gekomen, nadat de Impala onder haar voorwiel een ongeveer vijftien centimeter lang reptiel had verbrijzeld, toen hij dus uit het voertuig te voorschijn was gekomen, kon ze constateren hoe secuur ze had gegokt: half om half kaki, half om half civiel was zijn dos.

De uurloze herbegon zijn krabwerk in de ceintuurzone, terwijl de man wiens haren naar elders waren vertrokken zijn hand opstak. Alsof de krabber op dat signaal had gewacht slenterde hij naar het voertuig, liep er omheen, stapte in aan de kant van het stuurwiel. De kale opende het rechterachterportier en sprong kwiek naar binnen.

De Impala gleed dicht Mad. Aimée's ogen voorbij. Ze knipperde tegen het opwaaiende stof in de luchtstroom. Het lage motorgeronk bracht haar terug naar die andere wagen van luxe. Alle auto's waren Plymouths nu, dié Plymouth.

Aan boord van dat paleisje op wielen, met Laurette en Michel - wiens naam ze voor het eerst weer bezigen durft, al groeit dat fantoomgezwel in haar met elke hartslag, al trekt het bijkans twaalf maanden aan haar bloed dat spook, haar bloed dat ze voor niemand meer vergieten kan; nu krijgt het naam dat beeld van schaduw, al beklijft de plankenkoorts, die haar tong en huig verlamt, en haar niet toelaat luidop te zeggen: *Michel, Michelleke, Michke*. Glijdend langs een afgeknotte kegel, een bult, zoiets als de tumulus der Etruriërs bij Cerveteri, een loszandige grot begroeid met beuken, koningsvarens en bramen. Die bolle, duistere hoogte (geen wegen drongen in zijn hout) werd in het stille razen der motor *muziekberg, muzenberg* of *moerasberg*. Mad. Aimée had het niet gewaagd Laurette, die toch al blindelings door de bochten scheurde, te storen om achter de preciese eigennaam te komen.

Later, *in het Jaar van de Film*, zou ze van Michel vernemen dat de top ongenaakbaar bleef. Hoe 's nachts de schaduwen in de hoogte worden opgestapeld. En dat dan, voor iemand wiens nieuwsgierigheid het wint van zijn onmoed, het Slot met de vier hoektorens zichtbaar wordt. Dat daarboven koraalgezangen weerklinken. Dat, wie ze horen kan, zijn oren wekenlang vult met hun nagalm, aldoor herlevend uit hun eigen golven. ‘Het woudorgel is een spookslot,’ zei Michel. ‘Een spookslot dat somtijds uit de ingewanden van de Berg opdoemt, uit die balg van klei en drijfzand waarin houten grafkamers vol voorstedelingen van Rome verborgen blijven, niet

ongelijk aan het raadsel of Richard Bakkebaard hier al dan niet zijn Thannhäuser, zwalpend van Heidendom naar Heiligheid, de overwinning heeft bezorgd.'

Voorbij die begroeide rug (waaronder de Leeuw sliep, de Wolf had gegapt), die kam die de reuzenhaal Vlaanderen zag uitzwemmen in een wegebbende zee, voorbij die groene, bewegende spelonk (die de schoonzoon van Cinna, de beste vriend van de *populares* zo zeer bewonderde toen hij zijn luitenant, aan Cicero verwant, te hulp snelde) voorbij die mythe hadden ze gereden en ze had niets anders gezien dan een verkaveling. Gevelbreedtes braakland, diep als de achterkoer van een werkmanshuis, afgebakend met betonpaaltjes waartussen ijzerdraad werd gespannen. Het buitenleven gezien door de middenstand. Deze farce, bedacht door de fantaisieminnaars der natuur, zou Gaius Julius' slaapaders wel doen zwellen.

Laurette zei, had haar gezegd:

'We rijden wij over gewijde grond wij. Michel en zijn beroemde echtgenote zijn hier op huwelijksreis door een kamikaze in hun gat gereden.'

Laurette had het gelezen in een artikel over de Muziekberg - *muzenberg, moerasberg*? - waarin het verblijf *in onze streek* van Jenny Torck, de schrijfster van De Glazen Stolp, en het spijtige ongeval, waarvan *een streekgenoot de aanstichter was*, werden vermeld. Michel werd in het stuk aangeduid met *de kersverse echtgenoot van*. Voor de dagbladschrijver was hij niets, in het beste geval de psychologische verbrandingsoven van zijn poëtische vrouw. Hij, die zijn lichaam aan de onsterfelijke dame had verhuurd.

'Ik moest het horen uit de mond van zijn moeder. Ik zei haar dat we vandaag naar hier kwamen. Toen vertelde ze over het ongeluk. Hij verklapt me nooit iets. Jou wel, Aimée? Ik denk het niet. Ik geloof dat hij alles oppot. Voor zijn memoires?'

In het Jaar van de Film. In de Plymouth. Ze zouden de zandgroeve bezoeken. 'O, het Arizona van onze jeugd,' had Langeraet over de telefoon vastgesteld. 'Je zal me voor één keer gelijk moeten geven, Michelleke, die zandgroeve is de gedroomde lokatie voor onze film.'

Mad. Aimée zag de krater van zavel. Weer tuurde ze naar de kim, waar opwaaiend zandstof de harde landschapslijnen verdoezelde. Graafmachines kropen op aarzelende rupsbanden naar de wanden. De randen van het ravijn etsten een vraagteken van verpoeierde klei op haar netvlies. Leerjongens, in hun eerste werkweek, huiverden in laadbakken van vrachtwagens. Ze klampten zich vast aan handvatsels, te broos tegen de gore dood. Hun aangezichten - die nu vlakbij haar, op de gekalkte muur van het Pavilhâo dos Desportâos, werden geprojecteerd en waarboven de blauwe toekan, *de pepervreter*, loerde naar het platgewalste serpent; (riep de grofgebekte gluurder opgewekt als in een stripverhaal uit de jaren vijftig?) - waren omzwachteld om zich te beschutten tegen de zandkorrels die door de wind werden meegevoerd. (En er was iets indrukwekkends in dit alles, iets wat met pathos had te maken. Ze zou dit beeld, die sfeer, nooit meer van zich af kunnen schudden, zulks ook niet willen. En ze zou zichzelf altijd blijven zien, alsof ze uit zichzelf trad en toeschouwster werd, als die kleinst mogelijke stip in een wijde sterfput, een kolossale tombe die zo overvol was met de symbolen van de toekomst, een toekomende tijd waarvoor zulke heftige toebereidselen werden getroffen door een heldhaftig volkje. Overal kon je dezelfde lorries bespeuren, dezelfde hefkranen, dezelfde camions. Laadbakken, die uitpuilden van de jonge zandgravers en bouwvakkers. Fier gestrekte ruggen, flapperende broekspijpen, wijd uiteen geplante benen. Dommekracht onderweg naar nog een werf van betonnen excrementen. Alsof Hij, die alles weg zal vagen op die Dag der Dagen, niet al op de loer ligt, en Zijn knop *zal* indrukken als Hij - of zijn tegenstrever - op een morgen wakker wordt en al Zijn haren op zijn hoofdkussen ziet liggen en van die aanblik uitzinnig wordt. Er zal geen Nünberg meer komen om de schuldigen te veroordelen, er zal niemand over zijn om voor rechtertje te spelen.

Maar het heldhaftig volkje, het ploegde voort, was ervan overtuigd dat al die ijver, al dat gewin, al die in steen gestolde dromen nooit een gecarboniseerd Niets zou worden. Terwijl ieder mens die geen leem in zijn ogen had puin zag en dus alles sloopte, onder de grond kroop, potverteerde en liefde plus eigendom soldeerde, verhieven die bezige mieren zichzelf tot kathedralenbouwers...)

En in het zonlicht van die dag, die verwachtingsvolle tijd (toen alles nog mogelijk scheen, nog mogelijk was, *het Jaar van de Film*), in de arena van uitgegraven zavel, in dat eenzame district waar zandgruis oprukte naar eilandjes, vlottend op versgevallen regen, had dynamiet de idylle verduisterd. Michel (wiens laatste asiel, Anmougar, ze nu kon raden, hoog boven de daken der *cabinas*, tussen de spleten

en barsten van rots en gewas) had er redelijk gelukkig uitgezien, tot het losbarsten van het salvo. Hoe hij, eerder op de dag, slissend door de spleet tussen zijn voortanden (hij zou de kunst van het fluiten nooit machtig worden) dwaalde rond Brakelgem's kerk. Die had een gewaterverfde gevel, was smaller dan de bungalow van de verzekeringsagent G. Hoviele, minder indrukwekkend dan de kapsalons voor honden, de *Toilette* en de *Zabrieze*, armoediger dan de danszalen *De Drijhaard, De Liberteit* en *Ploske*. Daar had Michel's niet te lessen dorst hem de dranklokalen ingejaagd en daarna nog naar café Casino gelokt, rechtover de Vrije Meisjesschool. Daar waar vroeger de rode federatie bijeenkwam (het anti-militarisme was altijd een wezenlijk deel geweest van de Brakelgemse socialistische beweging, toen ze daarvan afstapte was ze cocu, verworden tot oorlogsvoer, en de vlag met de kleur van eerlijk arbeidersbloed werd nooit meer uitgehangen op de hoek van de Sint-Ursmarusstraat en de Isidoor en Herman Teirlinckweg) vergaderden nu de supporters van F.C. Brakelgem met Maters bier. Hij had er, hangend aan de toonbank, voor één keer niet uit zijn lood geslagen door de bende voetballiefhebbers die hem aanstaarden, vele borrels inlandse jenever gedronken. De drank had hem goedgezind gelaten. Nog opgewekter werd hij, toen hij in het kielzog van de vrouwen de bouwval beklom (een toren, onzichtbaar voor de boordschutter in de laagstvliegende bommenwerper over *la petite Suisse*: in negentienveertig geplante canada's, dekten de ruïne toe) en op de tinne, waarde Führer tegen Goering zou hebben gezegd: ‘Wat een neusvleugels!’ (hetgeen hun gastvrouw vier jaar later al haar gewatergolfde haar zou kosten), vol trots beweerde dat het gemetste skelet, waarop ze stonden, de oorspronkelijke, enig echte Toren van Babel was.

Hoe listig had hij zijn eigen Babel, de spraakverwarring van zijn gedachten, voor iedereen, wellicht ook voor zichzelf, gemaskeerd.

De beelden uit *het Jaar van de Film* werden weggewist toen een worp van een negerin die door een blanke werd besprongen (of omgekeerd) naderde. Mad. Aimée had de *praça* verlaten, liep in de stinkkolk van de Rua Onatnelecâho. Het enge wambuis van een onder de Portugese bezetting verkwijnde vacht, deed de mulat op een afgejakkerde atleet lijken, een miniem aangesloten bij een club zonder centen. Een overtrainde page in een buigzame, hier en daar te doorzichtige maliënkolder. Hij twistte met iemand in hem die niet knielen wilde. Bewijsvoering en concentratie evenaarden die van de hogeschool, als daar de tweede zittijd best wordt vermeden. Zijn stem (en de spraak van wie in hem woonde en hem antwoord gaf), de gebaren van zijn mooie, vuile pianistenhanden, de manier waarop hij die stem van hem gebruikte, dit alles was hoofs en neerbuigend vriendelijk. Een *hidalgâo*, die zijn tegenstrever laag op heeft, omdat die zich gedekt houdt, maar een *hidalgâo* blijft een *hidalgâo*. Zijn gedrag wees eerder op een Lusitaanse afkomst dan op een inlandse slavenziel. Overzeese automatismen bestuurden spraak en geste. De wolligheid in het denken van de betuttelende voogden en regenten (die de vrouwen hadden gevogeld van het ras waartoe hij geheel behoren wou, of helemaal niet) die zijn huid te licht hadden gekleurd, zijn haar onvoldoende hadden gekroesd en hem geen neus met wijde gaten, geen dikke lippen hadden bezorgd, tegen die regentenwijze van zijn ging hij luidop te keer. Die *conquistatorâhos* in hem bleven vossen die het kippenhok bewaakten. Hij zou willen verdwijnen, wegsmelten, zich laten vergeten, liever dood dan die staat van middending te aanvaarden. Hij wist van spiegels en etalageruiten hoe hij was: een donkerder, meer gebeitst silhouet van Lisboa's vrije poorter, de verrijzenis van de patriciër Vicento Evangelista Alfama (die hier als water, als slijk geld had verdiend met de handel in specerijen en inktvis) in een te zwarte nacht. Hij wist ook dat zijn oogopslag niets weg had van de gestorven blik van de mens die het willoze werktuig is van een ander, dat gestorven oog dat kan worden gelezen in de snijdsels die van Louisiana's spijt getuigen.

‘- Ik ben er nu wel overheen -’

‘- Dat komt omdat je ouder wordt, morgen ben je geen dertien meer -’

'- Jij denkt aan de nieuwe mildheid. Niets kan de opinie veranderen van iemand die standvastig is -'

'- Mijn verlangen om één van jullie te zijn, ofwel een briljante blanke en te vertrekken naar het land van de colonistâo, ofwel iemand van hier, van Sâo Eléazar, is op en neer gegaan in mijn leven, een bestaan - het zeilt met mij, uit en thuis - dat ik niet langer tussen twee stoelen in wil doormaken. Mijn vel, die koffie met te veel of te weinig melk, is mijn drama'

'- Claro, senhor -'

'- Positivamentehâo! -'

'- Sanza rancunha! Geen bang-bang, alleen gekwetst van binnen, geen al te slecht nieuws dus -'

'- Sanza rancunha! -'

Zita's feest lokte zijn smart. Op een sukkeldrafje daalde hij naar de wolk van lysol, naar de muziek (die haar herintrede vierde met een stroperige versie van Tiri-Tomba) die niet naderde, verwaaide, tijdelijk ophield, maar die hem krachtiger dan ooit voorheen zou verwelkomen wanneer de elektrische peertjes, groen en blauw, zich in zijn tranen zouden spiegelen. Mad. Aimée volgde de mulat twee-, driehonderd meter. Dan ging ze westwaarts. Een *fille au grant cuer* uit de Vigiles van Charles, de zevende van die naam, een ridder-vrijgezel, niet tot een met dogma's beladen en verloederde orde behorend, met een tennisraket als schild en een zaklamp als lichtend zwaard van de Zielenweger. *Maar ik zeg hem, wèg pest, zeg ik hem, ga weer wonen in de oorschelp van de Heer, of ga door het scherp van mijn snede ten onder*. O, geest die veldslagen hebt vermeden om daar, in het westelijk zwerk, te kunnen rondzwerven.

Haar plan bestond er nu in een doorgang te zoeken, een spoor in de weide (waarin vier leden van Nanaanc's regering hun volbloeden lieten grazen) die haar zonder omwegen naar Don Giovanni op de bioscoopakker leiden zou. Maar in een plotse opwelling maakte ze rechtsomkeer. Ze kon niet anders, ze moèst het paleis der onderkoningen vaarwel gaan zeggen.

Een niet in mensenmaat te meten engel (zielenweger's collega Gabriël of een vuiger exemplaar?) sloeg zijn vleugels uit over zuidelijk West-Indië, toen ze, minder dan een minuut later, voorbij de *amigâo* schuifelde. Geen doorgeroeste tralie voor de vensterloze celraampjes ving enig licht. En nog hield de storm zijn kwalijke adem in...

Haar hartstocht voor Michel, haar obsessie, dreef terug naar haar hart op Gabriëls vleugelritme, dat tevergeefs onweer, zwartgalligheid uiteen wou slaan. Of hij al dan niet een echt acteur was geweest, een schilder met een nooit geziene visie, of een schrijver de Nobelprijs overwaard, dat was nu van geen belang meer en zou zulks nooit worden. Hij was haar onmisbare weggenoot geweest, een soort van kameraad waarvan ze altijd had gehoopt dat hij haar eerste en laatste minnaar zou zijn. Maar zoals hij dacht over zichzelf, zijn kunst, moet hij ook over de liefde hebben gedacht. Als over iets wat gestorven was of nooit had bestaan. Ze had hem ongeveer de waarheid verteld, toen ze zei dat hij wellicht onsterfelijk genoeg was om Hugo's geld te verteren in elk project waar hij van droomde. Maar ze presenteerde het te laat. Zijn leven was simpel, dus onrechtvaardig geworden. Hij had er afscheid van genomen. Enkel drank had nog iets van verboden fruit. Het was het enige wat zijn leven na de dood het overleven waard maakte.

Hugo's geld. Die naam, dat familiefortuin brachten haar die dwaaltocht van lang geleden in herinnering. Die voetreis, (dwalend tussen dijk en zomerkade, vertrokken uit Illiers, Thivars of Courville: dorpen met rimpelloze binnenwaters, sluizen en

verlaten watermolens), die haar wegvoerde uit het hotel, waar de wittebroodsdagen verliepen in de trage sloep der gauw verworven zekerheden en reeds verstolde gewoonten. Hoe ze daar, voorbij de dijk, ondergaan had (traag maar gestaag rijzend boven het stoppelveld, boven het kruipvuur der klaprozen) het verblindend licht van augustus. En hoe ze door dat wonder van die pracht plots eeuwen ouder was geworden en (niet ongelijk aan een pelgrim die het noorden was kwijtgeraakt) door de beemden was beginnen te dolen, en had gedacht: deze grond heeft de blote voeten van de verdwaalde boeteling ontvangen. En als een slot aan honderden jaren twijfelzucht, had ze, in de voetafdruk van de dwalende franciscaan tredend, de gepaarde spitsen van Chartres' kathedraal zien groeien, wegzeilend van de zomerwolken.

Haar liefde had haar geen rust gebracht, enkel tijdelijke vrede. Een wrange stilstand der wapenen. Zoiets als de voorbijgaande betovering van Chartres toen. Elke zijstraat daar, elke dubbele huizenrij werd een wegwijzer naar een café van ellende. Naar een tafeltje met lege glazen waarachter ze naar de Notre-Dame de la Belle Verrière en naar haar eigen *tristesse* zat te starogen. De betovering van daarnet, van Augustus' licht, van het wegzeilende kerkschip, dat amalgaam van gotische wierook en het eerste glas absinth (die drang naar loutering en zelfvernietiging) kon niet verbroken worden door het besef dat ze dieper en dieper in het krijt kwam te staan bij haar bruidegom, die op de brug over de Loir stond en doorheen zijn verrekijker de horizon afspeurde naar zijn bruid. Ze had geen berouw getoond, net zoals ze niet de minste wroeging had toen ze, vijftien jaar later, Michel naar hier meenam. Ze was geen medeplichtige van Michel, ze deed niet met hem wat ze altijd al had willen doen.

Wat Michel en mij herenigde, wist Mad. Aimée, wat ons bijeen hield (zelfs in die periode toen ik meende dat Hugo en de looierij volstonden om mijn dagen te vullen) was niet in het minst medelijden. En dat was wat wij gemeen hadden. Misschien was het de gulzige begeerte naar een gerieflijkheid vol zelfbedrog, de wederzijdse aanmoedigingen zich daarin te draaien en te keren, ook al omdat de chaos ons angstig maakte. En dat alles schonk ons ongeveer zoveel voldoening als het bijten op een losse tand. Kon het zoiets zijn? Trokken we daarom samen met elkaar op? Om niet eenzaam en alleen onder ogen te moeten zien dat de strijd was gestreden?

Ach! Al die gevoelens, al die hersenschimmen, dat achteroverdrukken van gewaarwordingen! Die negatie van wat had kunnen zijn! Dat alles moest toch een reden zijn geweest om de aardkloot tussen Michel's beeld en haar en Bergantin te wentelen. Niemand had een poot uitgestoken. Dadenloos had ze zich door een veelbelovende schim laten kidnappen. Een schelm van een dwangbeeld was het, die haar en haar tochtgenoten van landerigheid naar een onherroepelijk vaarwel had gevoerd. Nooit zou *hij* nog tegen haar, hen, van zijn oren maken.

En nu werd Mad. Aimée de zware last van deze vaststelling gewaar (had ze die niet te veel als een beschuldiging geformuleerd?), alsof ze die had overgedragen aan de heuvels rondom rond, en dat die zwellende pressie nu de rotsen verliet en over haar schouders zakte. Van pieken en hellingen kroop een bizarre, geheime kracht naar haar. Een almacht die ze als niet te breken weemoed adopteerde. Een parallellogram van energie, opgebouwd uit vele stoffen, maar vooral verzwaard met spijt om de dingen die voorbij waren gegaan.

‘Dichtbij en o zo onbereikbaar slaapt zilver en goud van de veroveraar,’ zuchtte ze. Ze keek naar waar volgens overlevering, mond tot mond reclame, de schat moest te vinden zijn: een blankstaand veldje bij twee kortwoonsten. Er was geen spoor van enig graafwerk. Wel was er een Ford, wegzakkend onder een heining. Een spoorbalk was onder de voorwielen geschoven om een onvrijwillig vertrek tegen te gaan. Hetzelfde donkerblauw had het koetswerk als de Plymouth waarin Laurette hen naar de groeve had gereden.

Hij zei: ‘Filmen is lijken zien leven op het scherm.’

Hij was toen al een wandelend lijk. En wie had het gemerkt? Ze voelde zich leeglopen. Dit vriendelijk wrak wàs Laurette's Plymouth. Wellicht zou het dat morgen nog zijn, ondanks de zon die de nachtelijke aard en het karakter van vroeger uit het koetswerk zal hebben gejaagd.

Waarop wacht je, wilde ze de bedorven constructie vragen, waarop wacht je om ons naar vroeger in koeler schaduw te rijden?

‘Lieveling, waarom verliet je mij? Waarom liet ik je achter?’ fluisterde ze. (Of: ‘Poessie, waarom ging ik weg? Waarom liet je mij dat toe? Waarom liet ik je gaan?’) Het waren woorden op een ansichtkaart, die niet aan Mad. Aimée waren geadresseerd. Ze waren door Laurette geschreven. En Michel had de kaart, samen met zijn nooit verstuurde antwoord onder zijn hoofdkussen verstopt, die laatste dag op de Prince de Liège, alsof hij berekend had dat Mad. Aimée zijn kajuit zou binnensluipen en op speurtocht gaan op het enige, laatst mogelijke ogenblik. Ze had Laurette's boodschap zien neerdwarrelen, de vragen maar al te gretig tot de hare gemaakt.

‘Poessie waar ben je nu? Lieveling, heb je 't ook zo koud zelfs vlakbij de evenaar?’ De zinnen herhalend, liep ze over een ponton. Achter de kantelen van een gevangenismuur (hoeveel ben ik er al tegengekomen, gevangenissen, twee, drie?), nog net zichtbaar in het avondfloers, speurde een cipier door een binocle. Zo stond Hugo, op de weg tussen Le Repos du Chasseur Honnête en de Loir. De jungle, die zich boven de met glasscherven bestrooide vesting uitstrekte, werd de dorre plek in het schaarhout waar haar bruidegom, de verrekijker in aanslag, wanhoopte. In die langgerekte, botanische tuin van een Frans departement (die ze bleef zien) zwermden vogels aan. Magere, lelijke beesten, evenzeer onooglijk als monsterachtig. Opgeblazen insekten, met de gedragingen van kraaien. Bangmakers van het schemeruur. Ze klapperden, in een kreupele, geforceerde stijl, naar de bomen om daar op stok te gaan. Uit het houtachtig gewas zou aanstonds het stuitend knarsen weerklinken, een snerken dat tot een onophoudelijk luider krijsen zal uitgroeien en Hugo's verlossende schreeuw (als hij zijn bruid zal zien wuiven ter hoogte van Le Repos) zal opnemen in het koor van wangeluiden.

Toen Mad. Aimée het paleis had bereikt was de zon in zee gevallen. Een vogeltrek schreeuwde er, vermengde zich met laatkomers. Onmiddellijk had ze spijt naar deze plaats gekomen te zijn. De plek ontving haar node. De vijver was een poel, bedekt met grijsachtig slijm. Trappen waren weggeslagen. Muren waren broos als draadjesvlees. Zuilen schenen op haar te hebben gewacht om te wankelen. De naar zonde en rampspoed verwijzende kapel was een vergaan palaestra, waar hoop en liefde met het kwade hadden geworsteld in een strijd die geen overwinnaar zou kennen. De brokkelige muren (waar schorpioenen de voegen aftastten) waren distelvelden en met urine bespat.

‘Een droeve archipel,’ noemde Mad. Aimée halfluid het kind bij zijn naam. ‘Een droeve archipel van gelichte zerken en kapotgeslagen bidbanken.’

Het houtwerk was bezaaid met doorboorde harten, die een geheime, alleen voor de ingewijden begrijpelijke betekenis hadden. Neergestorte ogieffragmenten zwalkten tussen salamanders en waterslangen in een zee van uitwerpselen. Dit bedehuis, deze sterkte, waar eens bijstand werd gezocht en een schaarse keer gevonden, was een nachtmerrie. En Mad. Aimée had haar buik vol van kwade dromen.

Portugal, in de doorzichtige vermomming van beschaver en bekeerder, mocht nooit naar Sâo Eléazar Dabà zijn gekomen, dacht ze.

Lozano-Benfica, de laatste onderkoning, was in al zijn paleizen ongelukkig geworden. Arme Mariano! Waarom hadden ze dat andere, even noodlottige paleis in Espinho *Eden* geheten, en dit verblijf *Sans Souci*? Die koekendozen waarin zijn geliefde Anita zwak van zinnen werd, en elkeen die er ooit resideerde (vanaf de bastaards uit het geslacht der Bragança tot Shackleton en een half dozijn plunderaars van mastaba's) een gewelddadige dood was gestorven.

En hoe zij, die twee met titels en praal gestrafte bannelingen, niet anders konden dan het eiland liefkrijgen. Maar weggerukt uit het milieu waar ze zich bij voorkeur

en naar den aard ophielden, veranderde hun *Eden sans souci* (en zonder dat ze wisten hoe en waarom) in een kerker, een grafkamer waarvan het bederf hun neusgaten vulde, hun lichamen aandeed, hen naar het hoofd steeg. Hun enige majesteit: die van de rouw en van de tragiek.

Spoken! Schimmen, zoals in Hotel Casino dâo Anmougar, kwamen hier tot leven. En een stem die tegen beter weten in maar herhalen bleef:

‘Het is ons lot, Anita, onze eindbestemming die ons naar hier bracht, ons op deze plaats samenbracht. Bewonder dit eiland van glorie, lieveling. Kijk naar de heuvels, loer in de dalen, laat je blik de bergketens opklimmen, drink de oceaan met je ogen. Te mooi om waar te zijn! En toch is het waarachtig, en allemaal van ons! Laat ons oprecht en constructief en rechtschapen zijn, *amora*, en eerlijk blijven en maken dat we dit precieuze geschenk waard worden!’

Er was geredekavel:

‘Je hield te veel van jezelf. Je hield méér van je eigen ellende, dat verdomde zelfbeklag, dan van mij. Weloverwogen, heb je ons dit aangedaan. Je deed het opzettelijk.’

‘Ik?’

‘Altijd weer had je mensen om voor jou te zorgen, Mariano, je graag te mogen, je te beminnen, om van jouw goedgelovigheid misbruik te maken. Om jou leiding te geven. De geniale debiel, dat vertelden ze spottend achter je rug, de geniale debiel heeft weer wat uitgestoken!’

‘Nee! Jij bent de enige waar ik ooit om gegeven heb, het enige schepsel op aarde dat ik ooit heb liefgehad.’

‘Ooit?! Wanneer was dat dan? Licht me in. Maak mijn herinneringen wakker. Dat kan je niet, omdat je enkel jezelf hebt bemind.’

‘Niet waar! Jij was het, jij, altijd jij, je moèt me geloven. Je weet toch nog dat we altijd plannen maakten om naar het eiland te komen. Alsjeblieft, *amora*, herinner je dat... Je hebt gelijk, al mijn kansen lagen in jouw handen. Nooit, nooit meer, zal ik nog zulk geluk kennen, nooit zal ik nog zo'n kans kunnen grijpen!’

Driftig en hartstochtelijk omstrengelde het fluïde van de rust noch duur kennende mensenkinderen elkaar. Ze likten het zilt van elkaars kaken met toeë ogen, om hun verloren rijk niet te moeten aanschouwen.

Maar het was niet de stem van de laatste onderkoning (noch de replieken van diens minnares) die Mad. Aimée onder de bogen opving, het was Michel die ze had gehoord. Ze herinnerde zich maar al te wel dat ze Michel hier, onder de ogiefen van de zijbeuk, had aangeraakt. Het was een kortere, onvrijwilliger vrijage geweest dan Mariano's en Anita's eeuwig rusteloze omhelzing. Een tastwerk van seconden. Hoe gans anders, gans gaaf, had de bouwval eruit gezien toen!

Ze was opgelucht dat ze zich weer naar open lucht kon begeven. Rond het paleis was de wind gaan liggen. De voornacht begon drukkend. Geen geluid, geen kreet bereikte nog haar oor. Enkel het gezuig van haar gummi voetstappen aan de rolstenen werd een gerustellend geluid toen ze het keien-in-cementpad betrad. Ze ritste de sluiting van haar polohemd een duim open. Stak drie vingers tussen haar keel en de sjaal met beige stippen. Ze voelde zich onbehaaglijk. Haar kleren brachten haar in verwarring. Ze bewoog te weinig. Werd te dik. Nog één van die dwaze gedachten die sommigen de wapens doen opnemen om in de dagbladen en op de televisie te komen. *J'ai une tête à coucher dehors*, dacht ze. Ze wierp haar raket in de lucht. De handeling was deze van het serveren, van het terugslaan. Maar het kaatsnet in de ronde beugel was te zwaar om elegant gelanceerd te worden, en Mad. Aimée had het gewicht van de pers onderschat.

Toen ze de raket had opgeraapt, de weg (gecraqueleerd en doorzeefd als een doelwit) verder afliep naar het centrum toe, stapelden glacis van lijstergrauw tot lampenzwart zich op elkaar, verzamelden zich tegen de gevels. Het karmijn van de

heuvels was geronnen bloed geworden. De oceaan, die links van haar verscheen, werd met schellak van somberte afgedekt.

Ze naderde de pioniersbrug over het ravijn. Halverwege de verbinding hield ze halt. Ze neeg naar de brugleuning. Duizelig spiedde ze in de afgrond. Alhoewel het te duister was om de bodem te onderscheiden, besefte ze dat daar, in de nevels van de helse nachten, het eindoordeel kon worden gelezen, de laatste uitspraak en de allerlaatste daad - vooraleer alles zou splijten en door de Machete (van neutronen en protonen bijvoorbeeld) zou worden gekliefd.

'Zijn we op een ruïne of op de Etna?' had sergeant Julien Dorgelès zich al publiekelijk afgevraagd. Bergantin was dienstwillig ten aanzien van zulk doemdenken dat de ritmeesters van de Apocalyps verbeidde. Waar je ook keek, ging of stond, toonde de stad haar aars. Haar ingang naar het bodemloze lag om elke straathoek. Spelonken van vlees. Slaapzalen voor bui-

zerds zerds en aasgieren. Darmademhaling van wat niet kan worden uitgesproken. De stad Moloch!

Toen de Heiland werd gekruisigd, had de eilandaarde zich in duizend-en-één wonde geopend. Zo wil het de (over zee en oceaan getransporteerde) legende. Zulk een toeval kon toen op niemand hier indruk hebben gemaakt, natuurlijk. Geen naturel had dan ook zijn huisgoden verbrand om een door Rome veroordeelde Nazareeër te aanbidden. De opgang van zijn sekte zou het eiland vijftien eeuwen later treffen, de legende werd prompt door de Portugese bekeerder tot Hoofdstuk van de Leer gepromoveerd.

Op deze brug over Jezus' wonden, over de wereld die ons wacht, had Michel over Atlantis gedroomd in perverse, onschuldige beelden. Voorovergebogen, starend naar de Onderwereld, had hij haar over de genieën daar beneden onderhouden. En zij had een rode draad trachten te vinden in dat betoog dat een tikkeltje dwaas was en gek en ongeduldig. Het was een van die gezegende ogenblikken, anderhalf uur nadat ze waren ontscheept, drie kwartier nadat ze in de kapel (waar Mariano en Anita niet verlost werden) zijn lippen op de hare had gevoeld. Het was dat gezegend moment waarop Michel zich broodnuchter had gedronken.

‘...en daar, in dat kreupelhout, nee niet in diè bosjes, maar in dat schaarhout helemaal op de bodem, naar het midden toe, daar heb je de god van het noodweer, *Oracàn*. En op de dag van die god, zoals bij Gauguin (bij hem in verhevigde pasteltinten, dus waardeloos), op de dag van die god dus, kan je hem zien als op een schilderij, overal. Tot op de muren van je kamer toe. *Oracàn...'*

Het was niet de eerste keer dat ze te zamen in een afgrond hadden getuurd. Eeuwen geleden (en altijd zal die confrontatie haar vers in het geheugen liggen; hoe kan iemand dat schema ooit vergeten?!), in een jaar van minder ongemak, was daar de Bunker van het Bodemloze, de zwaar versterkte verdedigingsstelling van het Rijk der Duisternis. En hun ontmoeting dààr scheen ergens in een (toen gewikt en beschikt) verband te staan met de omarming in het voormalig paleis der onderkoningen, in die naar zonde en rampspoed verwijzende kapel. Had het weerzien, de ontdekking dat het Michel wàs op het terras van café Borluut, dan niets buitengewoons, niets veelbelovends voorspeld? Had het rendez-vous met Langeraet (en hoe hij Michel als lokaas, steun en toeverlaat, eendracht maakt macht had meegebracht) op dat caféterras niet iets gevaarlijks, iets verwachtingsvols, iets ten einde woorden voorgespiegeld?

Ze stapte nu weg van de brugleuning. Zette drie stappen met de ogen toe. De waterzon van de Koornmarkt deed haar rillen. Daar zat Langeraet. Door Michel, Michelleke, Michke aangedaan, trapte ze in Langeraet's val (die Michel heette) en schreef een cheque, om aan Langeraet's gril, de tweede beste film aller tijden (‘de

beste maken we met de opbrengst, nietwaar Michel?'), Langeraet's nieuwste, allernieuwste luim tegemoet te komen.

Dat haar oude speelkameraad (ze kon hem, helaas, geen mondvriend noemen) al die tijd in een straal van pakweg twee kilometer van haar leven had rondgezworven, en dat hij nooit een poging had ondernomen om haar te ontmoeten, en dat ze nooit naar hem had gevraagd! Dat Langeraet nooit tegen haar over Michel had gesproken! Dat ze hem was tegengekomen, na al die jaren, dank zij Langeraet's zakkenrollerij! Wellicht waren die toevalligheden nog het best met *troefazen der goden* te omschrijven.

Zo had Michel het geformuleerd toen ze het terras hadden verlaten en de Veldstraat op en neer liepen, zij en hij gearmd. Langeraet drie passen achter. Ze had gedacht: die schiet straks een zijstraat in, verdwijnt voor eeuwig met Hugo's cheque. Toen zei Michel:

'In het verleden ligt er geen toekomst, maar het blijft zoet. Denk jij nog wel eens aan de Bunker, óns Rijk der Duisternis, weet je 't nog?'

Ze had hem niet teleurgesteld, zoals ze nu, op de brug over zijn geliefde en gevreesde *barranca*, hem niet wou teleurstellen. Hoe levendig stonden haar die dagen voor ogen!

(Mad. Aimée, had een vader wiens gedachten lang in een grijze oudheid hadden gelegen, daarom was hij knecht van een Daknamse begoniakweker gebleven. Totdat, onverwacht, zijn deemoed uit hem werd geblazen door de opvattingen der dorpse nieuwlichters, die een Ontvoogdingsblad uitgaven waarop hij, uit medelijden, was geabonneerd. Hij vroeg zijn achterstallig loon en nam een melkronde over in de stad waar zijn enig kind zou worden verwekt.

De ouders van Mad. Aimée's moeder waren boeren, die aan hun staat hadden verzaakt om tot de bloeiende middenstand van het vrijgevochten Pervijze toe te treden. Ze baatten in de Dorpsstraat de goedbeklante winkel tegen uniforme prijs 'De Franse Bazaar' uit. Die grootouders bezaten een vissershuis aan de Noordzee. De kamers met de grootste ramen (die een onbelemmerd uitzicht op het hoogste duin, de Spioenkop, garandeerden) werden tijdens de warmere dagen aan een met het syndroom des afbraaks begiftigde horde uit de hoofdstad afgestaan. Een spelonk van twee en een halve meter op drie,

bleef aan de dochter des huizes en de haren voorbehouden. In en uit die kruipkelder, brachten Mad. Aimée en haar moeder de vakanties door, terwijl *vava* in de verre stad van deur tot deur bleef triptrappen - zelfs in die alles verschroeiende zomers van toen werd er heel wat melk door jonge en oude keelgaten gegoten, en al te gauw oudbakken brood eiste nu eenmaal tot vloeistof overgegane boter.

Die parel van de Westkust, waar moeder en dochter een onderkomen vonden, was heel zeker geen trefpunt van festivalgangers. Naar de aarde gedaalde godheden (waarvoor in een ver oosten aanbidders honger leden) telden niet in dit badplaatsje hun *jetons*. Baccarattafels, of andere ingrediënten voor het hazardspel, vond je er niet. Er waren enkele tochtige pensions voorradig, eenzame duinen en de zee was koud.

Maar het was naar dit zeedorp dat de familie Severeyns kwam op aanraden van haar melkboer - die uit Daknam afkomstig was en niet lang geleden zijn vrouw en dochter naar de trein had gebracht. Het was die snikhete zomer waarin Mad. Aimée vijftien zou worden. Haar grootmoeder vond dat ze nu op de leeftijd was gekomen om de honneurs waar te nemen en gebood haar het pas aangekomen gezin Severeyns wegwijs te maken met de bijzonderheden van het vissershuis, met de gewoonten en geplogenheden die er heersten. Voor het eerst had ze dat vreemde jongetje van heel dichtbij gezien. Dat zwaargewicht op dunne benen, met zijn Romeins profiel (waaraan slechts de neus te breed en te kort was om des nachts op de Via Veneto te worden gezien boven vrouwenkleren). Van de wijde, losse oorschelpen had ze gedacht: een straffe elastiek moet hij erover spannen vooraleer in bed te kruipen.

Die aankomeling, (zo verlegen en toch zo wonderlijk van zichzelf vervuld) die gedichtjes reciteerde en beweerde dat hij ze zelf geschreven had, en die soms in tranen uitbarstte wanneer je in zijn bijzijn *vader* of *moeder* of *geluk* uitsprak.

‘Ik heb alles gezien. Alles. Vertel me niets. Het geluk (of wat er voor moet doorgaan) schijnt in jezelf te liggen. Maar dan moet je wel vreselijk sterk zijn in het schattenjagen!’

Mad. Aimée kon de ondertoon van die woorden verstaan. Had zich door dat anders-zijn, dat anders *willen* zijn tot hem aangetrokken gevoeld. En aangezien de moeder (die het reciteren van gedichtjes in hem aanmoedigde, niets anders) en de vader uit onverschillig hout waren gesneden, zag ze hem alle dagen. Het echtpaar Severeyns waakte over hun huwelijk als zaten ze bij de sponde van een versleten grijsaard waarvan ze erven moesten. Ze hadden enkel oog voor de geliefde vijand *zichzelf*, maakten elkander wijs dat ze vrede zochten en vonden ellenlange alibi's waarom het tussen hen verkeerd was gelopen. En mama had Michel slechts op één tijdstip van de dag vandoen: iets vóór de klok van negen, als de drankwinkel op de hoek van de Kustlaan zijn deuren zou gaan openen, en mama te wankele benen had om erheen te snellen om een nieuwe voorraad in te slaan. Na die dringende boodschap mocht hij beschikken, verrèkken (zei Michel), en ging hij met Mad. Aimée zwerven langs de waterlijn. Altijd droegen ze *boules de l'Yser* (die naar gemalen schelpen smaakten) in een zak van bruin inpakpapier (die ook nog te lichte petanqueballen bevatte en de gespleten paletten van de jokari: nutteloze voorwerpen die de laatste avond in zee werden gegooid en glorieloos bleven drijven.)

In die dagen werd Michel *Frankie Avalon maar met hersens* voor haar, al stribbelde de herdoopte nog zo tegen. De schlager had een te dunne tekst, geen beat, een muziek waar gaten in vielen, hij zou zich nooit kunnen identificeren met diegenen die door hun aankoop *Venus* de hitlijsten hadden ingejaagd. De Pervijzenaars en hun dochter spraken hem aan met *maatje*, en mengden hem in hun gedachten als *die brave jonge dichter, vriendelijk, er zit geen beetje kwaad in en zo gedistingeerd*.

Het was dan ook van een onuitgesproken vanzelfsprekendheid dat Mad. Aimée, die toen nog met Nadine werd aangeduid, toegang zou verkrijgen tot het huis van de familie Severeyns. Eens in de stad teruggekeerd, betrad ze een woning van weergaloze vrouwelijke zuipschuiten. Want ook Michel's grootmoeder bleek in de ban van het kleine glaasje te bestaan. Ze zag het schouwspel van moeder en dochter, die elkaar beloerden, elkaars handen in het oog hielden - verlangend naar het moment dat de ander zou verzwakken, braakneigingen zou gaan vertonen, zodat de drank die de verliezer niet meer naar binnen kreeg in het bloed van de sterkste zou worden opgenomen. Of de bezoeker in staat moest stellen op de gezondheid van de overwinnaar mee te klinken.

Aimée (of liever: Nadine), die een zwakke maag had en met de melk van vaders ronde was grootgebracht, hield niet van dat hijsen. Michel kon het niet uitstaan.

Zijn grootmoeder zat iedere nacht rechtop in bed, uur na uur verdrinkend in likeur, haar krant van dagen geleden knisperend tussen haar niet koest te houden vingers: een onophoudelijke afkeuring, die via de open slaapkamerdeur haar dochter treffen moest. Michel's moeder zwalpte dan meestal door het trappehuis, leegde op elke trede een glas, riep naar de oude:

‘Ik zal creveren zoals Tilly, dat ik zal creveren zoals Tilly. Dan zal je me hebben waar je me altijd hebt gewild!’

En boven, in het gekreukeld zwetend veld van edredons, en van met grove steken aaneengevoegde sjaals en badstof: de *mater*, die zich inspant om aan haar gestorven dochter (‘schone Tilly, wit van mijn ogen!’) te denken met hersens die gans op Parfait D'Amour zijn ingesteld, die feller het dagblad verkreukelt, heftiger klauwt in het geel papier opdat zij die niet sterven wou in Tilly's plaats haar nek zou breken in het trappehuis.

En dan kwam de grootvader, die 's nachts bij zijn verlamde zuster Claire waakte op de Blekersdijk, al jaren lang, in huis en was het morgen. Er werd verteld dat hij een ander man was van zohaast hij de drempel van het huis (waarin hij toch nooit een goede indruk maken kon) had overschreden. Er werd ook verteld dat hij op koude koffie leefde. Als het spektakel van de wauwelende, drinkende vrouwen hem op de zenuwen werkte (en dat viel veelvuldig voor) legde hij zijn hoofd op de tafel, bedekte zich de schedel met een vaatdoek, sliep en vergat. Of hij trad toe tot het genootschap der drinkers, meestal als er geen koffie meer was, zette zich bij (half en half de gewenning van zijn vrouwelijke huisgenoten afkeurend, niettemin de anderen onder tafel zuipend en tussen twee slokken in herhalend dat het zijn punt van eer was dat hij nooit waggelend op straat kon worden gezien.)

En in die omgeving raakte de perfecte kopie van Frankie Avalon het glas niet aan, al bleven zijn moederen zijn grootouders het hem aanreiken. Sprakeloos en ontheemd vocht hij tegen zijn schuwte, trachtte tevergeefs in contact te komen met een van de drinkers.

Onbegrijpelijk bleef het wat *die Michel* (meestal was hij hier *die Michel*, zoals zijn vader *die man* was) deed in zulk een familie! Niets bond hem aan dat huishouden, alles scheidde hem ervan. Zijn neus was altijd in een boek. De anderen lazen de opschriften van flessen. Mad. Aimée's, Nadine's hart bloedde in die tijd voortdurend voor de Frankie Avalon van de Meelstraat. Arme Michel! Hij was (ondanks zijn uitzicht van nors zwaargewicht en zijn ondoorgrondelijk wezen uit de Musei Capitolini: maskers waarin de oogballen geen irissen bezitten, dus geen uitdrukking dan die der totaalste leegte of volledigste geslotenheid) zo ontroerd door elk vriendelijk woord waarin hij werd betrokken. Zelfs *die Michel* leek hem deugd te doen. Mad. Aimée zou later beseffen dat hij zijn vader, de eeuwig afwezige, had verafgood, en dat hij op zijn manier verknocht was geweest aan de familie. Dat hij de leden, één voor één en op gelijke voet gesteld, zou hebben verdedigd tot zijn laatste snik. Er was ontwapenende hulpeloosheid en tegelijkertijd iets buitengewoon loyaals in hem. En achteraf bekeken hadden grootouders en moeder hem zijn gang laten gaan en

haar toch maar in huis aanvaard. Niet hun fout was het geweest dat Michel geen zeven Tuborgs legen kon in veertien minuten of niet het verschil proefde tussen Exelman's Wortegemse en Mandarine Napoléon. Het was aan dat gedrag van *laat ons gerust, we zijn aan 't doorzakken* te danken dat Nadine in de Meelstraat nummer vijfentwintig was, en nadien terug aan zee met hem, en dat ze daar met rust werden gelaten. En wellicht kwam het door dat lager zinken van zijn huisgenoten, hoe die zich omringden met spiritualiën van dodelijker samenstelling, dat Michel over zijn ingekeerdheid en zijn ongenoegen omtrent zijn anatomie kon worden gebracht.

Na die overwinning daagden betrachtingen in de kunst van het verleiden op. Hij had haar verteld hoe hij op een dag in meisjeskleren (‘oude wijvenrokken!’) het huis was uitgerend, weg van de ruzies, losgeraakt uit de jeneverdamp, en was ver-

dwaald. Onder de Donkerpoort, waarboven Keizer Karel's wiegje stond, waren zijn ziel en hersens op *tilt!* geslagen bij de constatatie van zijn staat, bij de vaststelling te zijn een kind van onbepaald geslacht, een twijfelaar, een tapijt. En daar en toen, gehurkt in de duistere nis, kwam de overtuiging dat zulks onherroepelijk was.

Ze had er niet méér aandacht aan geschonken dan aan een vertelsel dat elke dag voorvalt. Dacht dat het hoorde bij een soort van voorspel, een verhaal dat naar zoetere dingen leiden zou. Een foef uit zijn kunst van het verleiden. En toen hij, in de geul tussen de nollen, naar haar vingers had getast (en zij zijn mond zocht en hij zich terugtrok), had ze niet aan zijn bekentenis gedacht, maar aan de bunkers. Ze zag ze als liefdesnesten, bestand tegen winden uit het noorden, op proef gesteld door winterstormen, diepe alkoven van beton met matrassen van zand. Wijdste peluwen ter wereld!

Geen was dieper dan de Bunker van het Rijk der Duisternis. Een doolhof aan het eind van een duinpad, dat uit de tuin van het vissershuis zeewaarts vertrok. De in de grond uitgegraven en met verbeterd cement en staaldraad zwaar versterkte koepel bewaakte grootvaders geit, de fietsenstalling, helmgras, golfbrekers, de veerboot naar Engeland. De schietgaten gaapten in zulk een uitnodigende positie dat ze jonge vrijers moèsten lokken. Nadine had dikwijls gedacht, ja uitgemaakt, dat de Bunker van de Duisternis de gedroomde plek zou zijn om er een jongen als Michel mee naartoe te nemen. Ofschoon het vanzelfsprekend was dat, waar ook op aarde, ze iemand (en die iemand zou altijd Michel zijn) zou heenlokken, er daar niets onherstelbaars, niet iets waar ze later spijt van zou krijgen kon voorvallen. Uit haar viel niet veel anders te puren dan onschuld en een uit meisjesboeken afgekeken tederheid voor Michel. Een liefde samengelezen uit die eerste hitlijsten in drukvorm. Frankie Avalon's *Venus* klom van de negende naar de eerste plaats.

Na die toenadering, die mislukking in de schaduw van de Bunker, had ze niet de moed gehad verder aan te dringen. Haar *ik* (dat *wij* wou heten, dat zo deerlijk was gekwetst) veranderde haar aanhankelijkheid in een achterdocht die Michel wou betrappen.

Ze was met haar vriend van de dag de duinen ingetrokken. Haar tochtgenoot verveelde haar. Nooit zou hij de vergelijking met de Frankie Avalon van al haar wensdromen kunnen doorstaan. Toen ze naar het pad daalden, waar er een slordige kus zou worden gewisseld (een afscheidszoen *for ever*), werden ze beiden opgeschrikt door stemmen die uit de Bunker van het Rijk der Duisternis naar buiten waaiden.

'Ik zou zo graag verschrikkelijk oud worden...'
'Die verdomde veters!'
'...onmiddellijk oud zijn, om eindelijk aan een muil te geraken die een muil is.'
'Ik ben een knoop kwijt!'

Het licht van de maan door de schietgaten had onthuld het bizarre tafereel, het duel waarin zij zo gaarne onder zou hebben gelegen. Zij noch haar vriend van de dag konden hun ogen afwenden. Ze wou vluchten, maar het onbekende (een voorstelling van feiten die voordien nooit in haar meisjeshoofd werd geboren) hield haar in de Bunker vast. Haar begeleider, de zak, was in een niets en niemand verlossende lach geschoten. Wat had iedereen gezegd daarna? Nadine, Mad. Aimée zou het zich nooit meer kunnen herinneren. Alleen de uitdrukking op Michel's aangezicht in het schijnsel van de meedogenloze maan, zou ze onthouden, en de potsierlijke wijze waarop zijn partner (een knaap met een Brando-kapsel) overeind was gekrabbeld. En dat zij en Michel met een koelbloedigheid die zo weinig paste bij de situatie hadden gehandeld, dat ze kónden.

Allen verlieten de bunker, en terwijl Michel's liefdesgefluister (*'Kom, mijn jongen, kom in mijn hokje, kom, mijn klein bokje...'*) in haar bleef tuiten, volgde ze de jongelingen naar een taveerne met een verdacht klinkende naam, zoiets als *De Zaak Is In Andere Handen Overgegaan*. Het was wellicht de eerste keer dat Michel een bar betrad. Hij bestelde een rondje Black & White. Hoe overstuur moest hij zijn geweest, dat hij zijn afkeer van drank vergeten wou! De kelner, in samenspraak met de eigenaar, weigerde de bestelling te leveren en de nachtbrakers werden aan de deur gezet omdat ze minderjarig waren.

En de vriendschap tussen haar en Michel overleefde de trieste, alhoewel leerrijke teleurstellingen der Voorzienigheid niet. Door de schuld van wat ze als overspel zag, verdween hij uit haar bakvisdroom, door de schuld van die Polio Vandaele, die vandaal, die zoon van een paardenslachter uit de Bevrijdingsdreef met zijn mooie Brando-coupe.

De volgende, overige vakantiedagen rekten zich uit in een woestijn die enkel eentonigheid en spijt kende, en waaruit ze uiteindelijk (en vroeger dan verwacht) werd verlost toen haar moeder en haar grootmoeder ruzie kregen over een rondslingerend elastieken korset in de gemeenschappelijke badkamer. Haar moeder had onmiddellijk de koffers gepakt.)

Eenzaam als een lookworstventer, dacht Mad. Aimée, was ik toen ik in het Sint-Pietersstation uit de trein stapte. Ze streek tussen duim en wijsvinger het oud zeer uit de putten van haar ogen. Ze strekte haar rug. Liep over de brug, weg van de afgrond. Ze kwam achter een bijna cirkelvormige omheining van heesters. Werd zich bewust van naderend gevaar, achter haar. Ze stapte net bijtijds uit de baan van een ruiter, die was plots een halve meter van haar nek opgedoemd.

Duisternis valt als het huis Usher, dacht ze. Ze zag hoe het paard de koplampen van een gemotoriseerd voertuig ontweek. De auto (een zeldzaam verschijnsel zo diep in de *calléâo*) stampte en rolde als een schip over de gemartelde weg, verdwaalde maar bleef eigengereid, had alle banden met de handen van de chauffeur verbroken. De ruiter was een zak die over het zadel lag. De *mescalâo* zwalpte in hem rond en deed hem over en weer zwiepen als twijgen in de voorjaarswind. Vertraagde voeten zochten stijgbeugels, trapten gaten in de nachtlucht. Lamme vingers graaiden naar de manen. Het paard werd weerspannig. Steigerde. Boordevol verachting voor zijn dronken meester en door angst en beven bezeten draafde het rijdier naar de auto. De *cabalhero* leek een ogenblik achterwaarts neer te storten om zijn nek te breken. Redde zich door het automatisme dat dronkelappen tot geluksvogels maakt, hen tussen kleur en lijn en vibratie de veiligste kant doet kiezen: hij gleed naar de flank zoals in rodeo's, vond dan zijn zadel weer, schoof uit, glibberde weg, viel op zijn rug - en keer op keer redde hij zich op het nippertje, tastend naar

manen en teugels. Nooit zocht hij steun bij het oplopende voorgedeelte van zijn zadel, zoals een echte *hidalgâo* het hem zou hebben voorgedaan. En hij bleef maar naar de riemen graaien, en de laarzen van ontnaaid buffelleer bleven maar naar de stijgbeugels tasten en de rechterarm van de dronkelap bleef maar slaan met het plat van de machete (die de *saoulâo*

na bovenmenselijke inspanning uit de te smalle schede had kunnen trekken) op het met schuim en zweet overdekte paard. Intussen belichtte het gestraal der autolampen een familie-onderonsje. Een man en een weeklagende vrouw, twee keurig geklede kinderen. De vrouw duwde haar kroost in de wegberm, de heesters, toen de ruiter nader jaagde. En haar echtgenoot sprong in de greppel, aan de overkant van de weg, en begon daar rond te sluipen.

In de auto ging iemand op de voetrem staan. De chauffeur, ter intentie van zodanige dronkenschap, doofde zijn lichten. Dan gleed de wagen voorbij Mad. Aimée. Weer hoorde ze die krachtige, bijna zwijgzame motor van Amerikaanse makelij, die sledegang die ze maar al te wel kende. Toen zonk het paleisje op wielen diep op de vermoeide veren (die een amechtige wil hadden) en het kreunen hiervan was zo hoog en schril dat het makkelijk het klepperdeklep der paardehoeven overstemde. Even later, in haar rug, weerklonk overluid het gebons van de hoefijzers tegen de losse planken van de brug over de *barranca*, een slagkracht die uitweek, gensters sloeg naar de hellingen rond het ravijn. Een gerommel dat tot aan de Kaluza moest te horen zijn. Daar zou het licht achter de ramen blijven branden tot ze het gordijn van kralen en koorden zou opzij schuiven en binnengaan. Ze zag de klaarte van het pension in de verte, die klaarte waarin ze nog niet kijken wou. *Lang nadat Adam de tuin verlaten had bleef het licht in Adam's huis branden*.

Ze keerde op haar stappen terug, liep weg van Kaluza's licht, dwarste weer de brug over de afgrond. Trad in het spoor van de labiele ruiter (wiens spoorslag ze dacht op te vangen, hoeveel meter vóór haar uit?) Ze wist hoe hij tomeloos werd voortgedreven door het op hol geslagen *beest*, nooit meer afremmen kon, zelfs niet op de plaats van bestemming (waar zulke veelbelovende heerlijkheden als rust en bijslaap tevergeefs wachtten!) Roekeloos verder moest hij galopperen, zwenken omheen de op het Niets uitgevende hoek van de Rua Python da Fuegâha, en verder, altijd maar verder, verder dan ver, met ogen van koorts en wilde wanen, uitziend naar het onbereikbare, jagend doorheen de stad.

Die gedragingen van de dolleman, die visie die geen visie was, dat gedrag dat enkel razernij en waanzin opbracht (en dat van tijd tot tijd bijna een kopspelen onder zelfcontrole werd), ze had het om een of andere reden bewonderd in Michel. Het was zijn duister geren naar iets wat niet bestond, nooit had bestaan en nooit of nooit zou worden geschapen, dat onduidelijk *alles of niets* (dat zijn klieren ondersteboven had gekeerd) dat hem de moeite waard maakte.

Aan de overkant van de brug, op het weggetje dat Impassâo 1870 werd genoemd, stak ze een sigaret op. In het verlengde van de *impassâo* lag de openluchtbioscoop. Die naderend, werd ze gewaar dat alles daar niet was zoals het wezen moest. Er hing boven het spektakelveld een onnatuurlijke opwinding in de lucht. De koorts groeide naarmate een plots gekomen, verstikkende hitte naar de bioscoop schoof. En het bleef donker. Alsof er deze avond geen film zou worden vertoond. Toch wachtte er volk aan de ingang.

Onder een luidspreker, die in een dode boom was gemonteerd, verwachtte Mad. Aimée de eerste donderslag. Ze hoorde de Mars der Valschermspringers. Dan weerlichtte het achterin de weide. Regen komt er, dacht ze, nu dat mijn verlangen naar stortvlagen voorbij is. Ze stak haar tennisraket onder haar vest en begon te rennen.

Een snijdende wind vulde de doorgang tussen de huizen en het braakland, schepte kranten op en bonbonwikkels en deed haar sigaret aangloeien. Overal liepen teleurgestelde filmliefhebbers naar een schuilhoek. Mad. Aimée hoorde de donder kapotslaan tegen de bergen. De wind kreunde. Het kleinst mogelijke deel van een

seconde werd de Montée Rouge belicht. Net op tijd bereikte ze het afdak van de hut die boven haar doodenkel venster de letters *kassa* droeg.

Het goot water nu. Boeren zwermden aan, beladen met manden en korven. De deur van de kassa stond op een kier en hoenders tastten naar de spleet om op het droge te geraken. Lucifers werden aangestreken. Toortsen vatten vlam. Een bestelwagen zigzagde door regen en donder. Door de gebroken achterruit verscheen een megafoon, die verkondigde:

'Don Giovanni, halftien, Don Giovanni, met Ruggero Raimondi in de titelrol, Don Giovanni, halftien, Don Giovanni, met..'

Een verre straatlantaarn floepte aan. De akker waar de projectie geschieden moest, bleef donker. Mad. Aimée mikte haar peukje naast een plastieken haarkam die tandeloos in een waterplas vlotte.

'...halftien, Don Giovanni, met Ruggero Raimondi in de titelrol, Don...'

Die naam die haar op transport stelde naar spijbeluren, naar matinees in de opera die zozeer op een tijgermuil had geleken. Ach, *il dissoluto punito! 'Che inferno! Che terror! Ah!'*

En de bezitter van duizend en één damesslipjes, *el Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, werd door de Stenen Gast bij zijn nekvel gegrepen en hellewaarts gesleurd.

'Esta noche he de gozella!'

'Andiam, andiam, mio bene...'

O, de welgebekte canto's, waarin de elementaire mannelijkheid niet anders dan kuis kan zijn. De wellust woont in de hersenen. Als de stier het rund wenst te bevruchten, stopt hij hem erin, haalt hem eruit en dat is alles. Giovanni, de mens geworden stier, is de antithese van Fausts ratio. Is Don Juan geslacht zonder hersenen, dames, en Faust hersenen zonder geslacht? Ik verwacht van u, dames, de oplossing van dit probleem, tegen vrijdag en niet minder dan vier volle bladzijden alstublieft.

Dat was Mortier die daar sprak. Mortier, die naast aardrijkskunde en geschiedenis ook nog iets vaags als *actuele problemen* gaf. De vierde Latijnse van Onze Lieve Vrouw Visitatie had met rode oren geluisterd naar de uiteenzetting van mijnheer Gustave, hun klastitularis. En Mad. Aimée had dagenlang de woorden *stier, bevruchten, stopt hem erin, haalt hem eruit, geslacht* geproefd op haar tong en zich daarbij aan enkele niet-katholieke beelden gewaagd. Maar de vier volle bladzijden kreeg ze niet vol. Wat ook niet hoefde: mijnheer Mortier verscheen die vrijdag niet, en ook de daarop volgende vrijdag was hij niet aanwezig. Ze zagen hem nooit meer. Wie had wat overgebriefd aan zuster-directrice?

'...in de titelrol, Don Giovanni, halftien, Don Gio...'

Niet ongelijk aan *il dissoluto punito* was Michel geweest. Iemand die de menselijke en goddelijke orde had getrotseerd. Die weigerde in te gaan op de uitnodiging zijn leven te beteren en daarom uit het bestel werd gestoten en ten onder ging. Hij was geen slachtoffer van eigen mateloosheid en halsstarrigheid, hij was een onder-de-onafwendbare-wetten-van-hetnoodlot handelende scharrelaar, die (radeloos zoekend naar vereniging met het Onvervulbare) een tragische zondaar werd. Zijn ondergang was de overwinning van een wereld waarin hij paste als een vloek in de kerk. *No, no, ch'io no mi pento, vanne, lonten da me!*

Natuurlijk had Michel geen *mille e tre* kameniersters bezeten, geen lastig witverlies helpen stelpen bij lichte, gemene maagden. Zulk jagerslatijn lag makkelijker in de mond van een ander soort volk, het was niet de taal van het getto waar hìj thuishoorde. Maar éénzelfde geesten hadden hem naar de Onderwereld, zijn eigen hel geleid. Een tot ongelukskind geconfijt wezen, in een *dramma giocoso* dat hem de weinige kloten die hij bezat afschroefde.

'Eindelijk te ontsnappen, dat te kunnen, eindelijk te kunnen ontkomen aan die vervelende jacht op geluk en eeuwigheid, daaraan niet mee te moeten doen... in

plaats daarvan een eeuwigheid zonder grenzen door te brengen in ledigheid, in *niet te zijn.'*

Maar de droom was te sterk, zodat zijn bovenlaken en zijn matras vlekken als van geschifte melk vertoonden.

Een enkele keer kwam hij nog wel eens van zijn wolk na Pollo's verraad, Jenny's dood (toen drank het synoniem was geworden van Giovanni's begeerte naar een onmetelijk getal nachtbroekjes.) Het waren de momenten dat hij, met niet door *dry* gin van Bols vertroebelde blik, kwam kijken of er ondermaans nog iemand te choqueren viel. Toen hij merkte dat er geen taboes meer waren in een wereld van knapensauna's en masseuses (de dienaren en diensters ener nieuwe moraal waarvan alles mag, tot duizendèndrievoudig bedreven ontucht op alle fronten toe), brak hij zijn kwasten, liet de verftubes uitdrogen, kwakte de inktpot in de rivier der vergetelheid en ontstopte vele flessen tegelijk. Dan vermomde hij zich als de verweesde achterneef van de *loverboy* waar hij zó op had geleken en ging

naar de plaatsen waar neon, lichte praat, bier en kaarttafels waren. Een meesmuilend bekeken cafépanter vertolkte hij daar, een cafépanter met een dubbel corpsaccent, een *beest* dat zelfs in zulke tolerante reservaten niet welkom was.

'Don Giovanni, halftien, Don Giovanni, met Ruggero Raimondi in de titelrol, Don Giovanni, half tien, Don Giovanni...' De eigenaar van het bioscoopcomplex sprong onder het afdak van de kassa. Zijn lijdenskelk was tot de rand gevuld, en toen hij van zijn ene been op zijn ander overstapte liep de beker over. Met een gauw naar het botte hellende hoffelijkheid (een gewoonte die de Sâo Eléazariaan kenmerkt) uitte hij sprakeloos, in een wirwar van gebaren zijn ongenoegen. Hij streek een lucifer aan toen hij zag dat Mad. Aimée's king-size onaangestoken in haar mondhoek bungelde. Hij hielde de vlam te dicht bij het rolletje tabak in papier. De sigaret werd ogenblikkelijk asse.

Het kapsel van de filmvertoner (dat met gomina was bestreken om het kroeshaar in Valentino's helm om te toveren) was immuun voor de regenval, en het zwaar parfum dat vanachter zijn oorlellen naar Mad. Aimée's neusgaten oprukte verraadde een bezoek aan *Hector's Salon*. Hij ging *mâo correctâo* gekleed in een zwart en grijs gestreepte pantalon en een colbertje van onbestemde kleur. Het uniform van de Eléazariaanse middenstand. Van de bijna dode, haveloze venter, die Mad. Aimée en Michel van zich af hadden moeten schudden verleden jaar was niets meer over. De man die tegenover haar stond, een lucifer uitblies en hem weggooide met een gebaar dat geen tijdverlies was (integendeel, de geste groeide uit tot een begroetenis), was een totaal ander mens dan de schim die ze driehonderdvijfenzestig dagen geleden geen week meer te leven had gegeven.

'Laten we iets gaan drinken, *madame*,' zei hij.

Toen ze zich een weg baanden naar de tapkast van het kleine café tegenover de openluchtbioscoop, lachte ze:

'Het regenseizoen wil maar niet sterven. Alles slaat stuk, gaat over en voorbij, maar het blijft water gieten.'

'...'

De *buvette*, gekend onder de naam Estaminheta XXV, werd verlicht door kaarsen in flessen. Hier was Michel, in de laatste week van zijn hellevaart, bijna dagelijks verdwaald. Vanavond waren alle tafels volzet.

'*Domagé*,' zei de bekendmaker van zovele onsterfelijke rolprenten. Hij ademde zwaar, gans in gedachten verzonken en toch alert om zich heen speurend. Hij ging haar voor naar de korte schenkbank. Daar was nog plaats voor twee smalle schouders.

'Ik moet u mijn leedwezen betuigen, *madama*, dat u het schouwspel pas later zult kunnen bewonderen, de draden zijn gesmolten of zoiets. *Domagédado*! Elke gezegende en daarom niet minder vervloekte week loopt er van alles en nog wat verkeerd met de *electra*. De lichten ontploffen, of ze krijgen niet genoeg jus, of er is iets met de transformator, er is altijd wel iéts. Drie zaterdagen geleden was het nóg rampzaliger. Werkelijk een drama. U hebt er misschien iets over vernomen, *senhora*? Over die troep uit Managua die we hier hadden? Een *traïb oud*!'

'Stoort het als ik een verfrissing bestel?'

'Nee, *madama*, integendeel. We zijn hier toch om te drinken, nietwaar?!'

Hij lachte. Probeerde de aandacht van de man achter de bar te trekken.

'Unâo?'

Mad. Aimée aarzelde.

'Unâo... batidâo.'

Dan corrigeerde ze:

'Nee. Anisette. *Unâo anisette, senhor*.'

‘*Unâo anisette y - ah! - unâo narangina,*’ bestelde Sr Outibo Oasire.

‘Nee, *companhera*,’ antwoordde hij haar, toen ze hem had gevraagd of hij de *Giovanni* al eerder had vertoond (en indien dat zo was, of de prent een succes was geworden.)

Hij taxeerde (terwijl zijn zorgen, waarin watt en voltage hem bleven treiteren, er niet door slonken) de stof van Mad. Aimée's vest. Ze was te doorweekt naar zijn smaak.

‘Nee, *memsaab*, we hebben de kopie verleden jaar al aangevraagd, en toen moesten we uw ongelukkige vriend teleurstellen want de film kwam niet aan. Alles was in orde, telegrafeerde de firma Gaumont en we afficheerden de *Giovanni*, maar hij kwam niet aan. En nu dit!’

Sr Oasire liep naar buiten. Ze volgde hem. Zakte tot haar enkels in de oververzadigde grond. Het miezelde.

Alsof de vertoning was begonnen, weerklonken *aaaaahhh's* en *oooohhh's* in de nacht. Leurders prezen in de schil gebakken aardappels aan, gepofte erwten en zuur-en-zoetjes. Schaduwen van pariahonden gleden tussen de keukenstoelen. De akkerverlichting scheen zwak maar taai. Een mat roodachtigoranje waas, als vanachter melkglas, dat onverwachts flikkerde, lag over het afgedankte kerkhof. Tegen het scherm zwierf een eindeloze processie van met fakkels en zaklampen gewapende silhouetten. Naar wat werd er daar uitgekeken? Op het laken was (ondersteboven) een al te voorzichtige verontschuldiging voor de gestoorde vertoning geprojecteerd. De bioscoopdirecteur baggerde naar de stuurcabine van een legervoertuig zonder wielen, die als kantoor dienst deed.

De motregen veranderde in grotere druppels. Heftiger herbegon de veldslag van donder en neerslag. Mad. Aimée nipte aan haar met regendruppels aangelengde anisette, die in het café groen en kil was geweest, licht verteerbaar, en nu als een braakmiddel naar haar maag zonk. De drank bevatte niets meer van wat ze in elk inlands vocht zocht: de loutering van het, de spijsvertering bevorderende, elixir uit Antwerpen.

Niettegenstaande ze had gedacht dat ze over zou moeten geven, verliet het wee gevoel haar, begon ze zelfs honger te krijgen. Ze keerde naar de *estaminheta* terug. Nam van een schotel op de tapkast een kwart watermeloen, een handvol olijven en een doormidden gesneden citroen. Bedachtzaam zoog ze op de citrusvrucht. In het glazenrek werd het portret van José Van Dam als de raadselachtige Stenen Gast tussen twee flessen vermouth geprangd. Links van de foto hing een kalender, waarop Nanaanc Bananas Queneau de hand drukte van een rijkelijk opgetutte negerin, tot de heupen zinkend in de bijenkorven, ananassen, bolstaande jute zakken, goudstaven, diamanten en wuivende palmen: een zelfs voor de analfabeet makkelijk te snappen allegaartje van al de weldaden die de President de republiek had gebracht.

In een boven de hoofden der cafébezoekers wapperende hand een boek klemmend, kwam Sr Oasire op haar toe.

'Alstublieft, *companhera*.'

Hevig ontsteld draaide ze het boek, dat een dik schrift met gekartonneerde kaft bleek te zijn, een schrijfboek, om en om tussen haar vingers. Ten slotte legde ze het op de bar.

'Wel bedankt, duizend keer bedankt,' zei ze.

'*De nadâo*,' antwoordde de uitbater van Bergantin's enige bioscoop. '*De nadâo, care*,' herhaalde hij met stillere stem. Soms verwarde hij energie met onbeschoftheid. Nu niet. Hij wuifde met een de ruimte aftastend gebaar, een sombere ondersteuning van zijn *het is niets*. 'Ik weet niet hoe lang al, misschien wel een jaar...'

Boven hun schedels sloeg de regen te pletter op het platte dak. En dwars tegen dat ritme in, bladerde Mad. Aimée in het schrijfboek.

Ze herinnerde zich plots Goossens' stadstuintje. Te midden van de hortensia's, het plumbago en de wasplanten hadden ze gestaan.

'Als preservatieven in verval,' had Michel onverwachts uitgeroepen. En hij had een sardonische oogopslag toen hij naar haar keek. Een toon, een blik die ze die dag niet had begrepen. Wie waren er in verval? De wasplanten? Het plumbago? Goossens? Diens vrouw Christiane? Zij, Aimée? Hijzelf? Het ras der mensen?

Geen minuut later had hij haar het schrift in bewaring gegeven. En het weerzien met dat schrijfboek deed haar Michel horen in Goossens' tuintje, deed haar woorden verstaan die hij, *in het Jaar van de Film*, nooit had uitgesproken, maar achter *als preservatieven in verval* hadden verborgen gelegen:

'Mijn geheim gewilde keuze, Pollo-de-verkozene, gaf me dit schrift. Geen teken van vrijgevigheid mag worden gezocht achter dit gebaar. Zijn bedoeling met dit geschenk was me aan te zetten zijn heerschappij-over-mij te vereeuwigen in dit schrijfboek. De pracht en praal van zijn regering (die zo zeer mijn schamelheid doet uitkomen.) *Pralina's Pracht*! Maar ik zal niet meer schrijven. Ik kan het niet meer. Al verkondig ik het van de bergen! Al beweer ik dat ik me terugtrek om schema's en constructies te bouwen en de ruimte van het volledige leven in de juiste kadans te reien, niets dan het ritme van de verlatenheid der ziel zal metrum krijgen. En ik zal vergaan in de schaduw van hem die me opdracht gaf hem te portretteren op deze bladzijden. Hij, mijn jonge god, die daar, op het eiland waarnaar ik vertrekken zal, hokt met zijn Ingrid. Om hem een laatste keer te mogen weerzien, zal ik met jou vertrekken, Aimée, en niet om de grillige doch schone onduidelijkheid van zijn verlangens in hoofdstukken op te splitsen. Daarom geef ik je dit schrift in bewaring, Aimée, omdat ik het niet gebruiken *wil*. En ik weet dat je het me misschien nooit teruggeeft. Maar ik durf te hopen niet uit nonchalance doch met opzet. Maar veronderstel nu eens dat ik nu net dit schrift om die reden aan jou in bewaring geef. En dat jij op zekere dag wroeging krijgt omdat je me er nooit aan herinnerd hebt dat ik het vol moest krabbelen. En dat je me het schrift teruggeeft. O, ik zal je ver geven, wees daar maar zeker van, ik zal je vergeven als ik er nog zijn zal. Maar jij, zal jij dan in staat zijn jouw eigen nalatigheid te vergeven? De wroeging zal dan niet louter de niet-teruggave van die driehonderd bijeen geniete pagina's behelzen, tegen die tijd zal dit notitieboek het symbool zijn geworden van wat nooit meer mogelijk is om terug te geven.'

Ze had hem het schrift overhandigd vooraleer ze hem hier achterliet, en hij had zijn verrassing zo volkomen gemaskeerd dat ze zelfs nu nog niet zeker was of hij was geschrokken toen ze hem het alibi ontnam om zonder de dwang van letters naar de verrottenis te gaan.

Mad. Aimée dwong zichzelf een poos te luisteren naar de waterval die door goten en regenpijpen van de Estaminheta XXV klokte. Een donderslag schudde het café dooreen. De klap spleet in vele, minder harde roffels die wegebden als steenkool die in een diep keldergat wordt gelost.

'U weet dat dit niet mijn schrift is, *senhor*.'

'Ik weet het.'

Zijn antwoord was zacht als april op Mars, een fluistering.

'Ik denk dat het schrijf boek het eigendom van uw vriend was.' Hij kuchte bedremmeld.

'Hoe langer ik erover nadenk, hoe meer ik er van overtuigd ben dat het boek om in te schrijven aan uw vriend heeft toebehoord. Aan uw compagnon, de *bichâo...*'

In Mad. Aimée's ogen las hij de glimlach die er geen was. Hij onderbrak zichzelf.

‘Ik bedoelde niet *varken*. Ik wou uw vriend met *bichâo* omschrijven, *madama*, hij met de blauwe ogen.’

En alsof er geen twijfels meer mochten bestaan omtrent de identiteit van het gespreksonderwerp, kneep Sr Oasire in zijn kin, streek daar over een ingebeelde baard. Dan pompte hij zijn longen vol lucht, welfde zijn borst, deed iets onduidelijks met zijn armen.

‘Uw vriend - ah - Senhor Zeeveraïns. Uw vriend die er als een worstelaar uitzag en nooit was geschoren. De *pittore*, de *scrittorâo*, de *Germanâo*.’

‘Hij was geen Duitser!’

Ze had het uitgeschreeuwd. Dat was lomp, en vooral overbodig want ze wist dat de bioscoopeigenaar haar niet had willen kwetsen noch Michel's nagedachtenis had willen besmeuren. *‘Excusado.’*

‘De nadâo, memsaab, de nadâo.’

Ze keek over Sr Oasire's schouder naar het deurgat. De lichten van de overkant waren weer compleet buiten werking. Behalve zaklamplicht en fakkels (schijnsels die gans flou bleven, alsof ze achter micavensters van een vulhaard brandden) lag dit district van Bergantin in de duisternis van een rouwkapel. Ze liep naar de deur. Ging tot aan de kassa. De venters van doorweekte koopwaar hadden hun uitroepen achterwege gelaten. Het fel uitgedunde publiek zat verveeld, doorweekt, voor het scherm. De vrouwen wachtten met het geduld van hen die beseffen dat er elders geen ander en beter vertier voor hun sekse is weggelegd. Geen kind lachte of schreeuwde.

Plots werd het laken overwoekerd door schaduwen van kolossen met speren tegen een gele achtergrond. Dan sloeg het doek terug zwart uit.

Mannen, die een hekel aan het einde van iets hadden, ook aan het einde van een panne, stonden in het gelid aan de grens van het voormalig kerkhof. Een solide fries van ernstig kijkende, besnorde virago's, wachtend op de met bloed bevlekte handen van Giovanni.

Mad. Aimée keerde terug naar de *estaminheta*. De bioscoopeigenaar stak een dunne cigarillo tussen de lippen.

‘Geen *Germanâo*?’

Sr Oasire's toon was ongelovig maar vol mededogen. Hij nam een slok van het dikke, ondoorzichtige vocht dat hij had besteld, en waarvan Mad. Aimée de naam niet had verstaan. Het leek wel sinaasappelsap waar iets stroperigs was doorheen geroerd. Hij tuurde naar het deurgat, doch zijn speelweide verscheen niet aan hem. Dan dwaalde zijn bezorgde blik rond in het café.

‘Is het waar dat hij zo beroemd was buiten de Caraïben? Zelfs toen hij hier, in de Estaminheta XXV, zat te drinken? En ik herinner me dat de arme kerel zelfs geen sokken aan zijn voeten had.’

Mad. Aimée's glimlach verdween toen ze Michel, laveloos en de moed missend om nog langer kousen aan te trekken, in de spiegel naast het glazenrek zag zitten. Hij grijnsde haar tegen. Hij had haar waar hij haar hebben wou.

‘Ja, hij was beroemd.’

‘En rijk, *madame*?’

‘Eens verdiende hij meer dan zijn brood.’

Sr Oasire was hopeloos geworden tijdens hun gesprek, na nog maar eens tien minuten wachttijd - waarin hij na veel aandringen kon worden overgehaald een glas bier te gebruiken. Die vervloekte *electra*!

Zijn glas tikte tegen het hare. ‘*Comprendiha*,’ zei hij. Maar ze besefte dat ze er niet in was geslaagd Michel te verklaren ten bate van de Eléazariaan. Hij was tè zeer tot een heer van stand en met manieren uitgegroeid.

Later gingen de elektrische peertjes weer aan in de gelagzaal en boven de keukenstoelen van de openluchtcinema. Maar het scherm bleef een onbedrukt laken. Mad. Aimée zat nu aan een ontruimd tafeltje van de Estaminheta XXV met

een lauwe limonade voor zich. Haar maag zou het moeten bekopen. Ze zat stijf rechtop. Het schrijfboek lag gesloten op het tafelblad. Ze staarde naar haar tennisraket, dat tegen de rug van de stoel aan de overkant van de tafel leunde. Ze voelde zich iemand die in een bad ligt nadat al het water is weggelopen, ingezeept, ten einde raad, halfdood. Was ze maar naar de boot teruggekeerd. Zat ze nu maar in de Kaluza, bij haar tochtgenoten. Dat had ze moeten doen: tetteren met hen om niet aan de afreis te moeten denken. Maar ze was zelfs niet in staat geweest afscheid van Sr Oasire te nemen!

Het regende nog steeds, ver over het seizoen, op Sâo Eléazar Dabà. Buiten rezen golven en sloegen de nutteloze torens van Bergantin, die muren die wachtten op de komst van een tweede, noodlottiger vloed. Nacht der Pleiaden!

Sr Oasire, dacht ze, was voorbestemd om mee te voelen met Michel. Medelijden te koesteren voor de arme verbannen ziel die hier gezeten had in eenzaamheid, drinkend nacht na nacht. Verlaten door iedereen en zichzelf. Maar we kwamen terug en Laurette holde naar je toe, wou ze uitschreeuwen. Dat

was het ongelooflijke, dat ze je naar hier volgde!
'*Unâo*?'
De bioscoopdirecteur dook op aan haar zijde. Een levend, doornat lijk, op van de zenuwen.
'*Gracâo*.'
Ze had genoeg gedronken. Haar maag draaide bij de gedachte een anisette te moeten aannemen. Die wreedaardige limonade!
'Ah, Senhor Zeeveraïns!'
Hij zou zich blijven herinneren de sokloze voeten en dat kwetsbaar hoofd (dat nooit een hoed droeg) en die ganse niet te troosten gestalte. Zeker, Sr Oasire had Michel niet al te goed gekend - ofschoon het zijn gewoonte was altijd en overal zijn ogen te gebruiken - maar toch beter dan de meeste inwoners van Bergantin. En de indruk, die hij op Sr Oasire had gemaakt (afgezien van het feit dat hij altijd *muy borrachâo* was, natuurlijk) was die van een man die in een onafgebroken terreur leefde.
Eens was hij Caffè dâo Leicché ingelopen en had daar iets als '*Sanctuario*!' en '*L'épreuve du premier baiser*!' gekeeld. En dat er veel slecht volk achter hem aanzat. De oude vrouw (de weduwe Roberto, nog veel erger geterroriseerd dan de *borrachâo*) had hem een halve namiddag in haar achterkamer verborgen. Maar Sr Zeeveraïns mocht dan al een dronken Lot zijn geweest, nu was hij dat niet meer. En ten slotte was hij ondanks zijn handicap altijd *muy sympàticâo* gebleven. Had hij, Outibo Oasire, niet met eigen ogen mogen aanschouwen hoe Sr Zeeveraïns, hier in deze *buvette*, al zijn geld had weggegeven aan een bedelaar die door de politie werd opgepakt?
'Ah, Senhor Zeeveraïns, zou deze panne niet op prijs hebben gesteld, *un' pocâo angoissâo da nero*, hij hield er niet van in het donker tussen de mensen te zijn.'
'Meneer Severeyns was geen lafaard!'
Alleszins niet van dat slag dat al te voorzichtig met zijn eigen vel omgaat. Integendeel. Hij was een dapper man geweest. Niet minder dan een held - voor haar. Noch was hij met zijn myriaden gebreken een slecht mens kunnen worden. Zonder te weten waarom, voelde ze dat Michel van een nooit vermoede kracht zou hebben getuigd moest hij zijn hel hebben overleefd, een kracht die hem voor het goede zou doen kiezen. 'Natuurlijk niet, *companhera*.'
Sr Oasire had nooit beweerd dat Michel zich als een lafaard had gedragen. Bijna eerbiedig stelde hij dat een lafaard zijn en niet àl te dwaas met je eigen leven omspringen, dat dat twee totaal verschillende zaken waren voor de eilandbewoners.
'...En Senhor Zeeveraïns was ook nooit smerig, *memsaab*, nooit venijnig. Misschien van tijd tot tijd een beetje vervelend, zoals het een *hombrâo noble* past.'
Maar waarom kon dàt dan zijn voorgevallen?
'Perquâo. senhor?'
De bioscoopeigenaar haalde de schouders op, vertrok naar de tapkast, keerde weer met een anisette en zijn geliefkoosd drankje met de onuitsprekelijke naam.
'De *tristessa* is een vreselijke ziekte, *companhera*.'
Ze waagde een slokje van de likeur. Een wellicht onnauwkeurig bedrijf groeide in haar geest:
Michel loopt voor haar uit. Plots is het Pollo die daar in de Vlaanderenstraat slentert. En het is Michel die Pollo ziet stappen. Pollo kijkt naar de etalage, waarin karabijnen rotten vormen. Pistolen rusten op matrassen van koningsblauw fluweel. We glijden het wapenmagazijn binnen, vreeste Mad. Aimée, en dat met het stoffelijk deel van wat we zijn. Pollo beziet de oude man achter de toonbank alsof hij een aasje wind gewaar wordt. Michel, op straat nog, de neus gedrukt tegen het glas van

de winkeldeur, herkent de jongeling Polio. Die weegt twee revolvers op zijn niet trillende handpalmen. De bejaarde wapenmaker schudt zijn hoofd, grijpt naar de colts - waarvan Pollo geen afstand wil doen. ‘Jij brigand!’ roept de wapenhandelaar uit. Pollo neemt de oude man in de knipschaar. Dreigt met een Winchester, daar komt Michel. Ontwapent Pollo met een glimlach...

Was die heldendaad werkelijk gesteld, dwars tegen zijn liefde in, zijn angst voor Polio? Hij had het haar wijsgemaakt op Malta. *Het was allemaal zo eenvoudig, Aimée, het scenario verliep als door toverglazen uitgestippeld, als door de boter!* Toverglazen! Ze had gepoogd erdoor te loeken om de waarachtigheid van zijn lotgevallen, het avontuur in de wapenwinkel, te testen en ze had eenzaamheid gezien. Severeyns' waarmerk. En toen hij had gemerkt dat ze twijfelde aan zijn overwinning op Pollo had hij liters malvezij, de gekookte wijn uit Morea, gedronken en La Valeta's nachtleven ontregeld.

‘A totta lorre pâo-dêstre?’

Sr Oasire week van haar zijde, betaalde en vertrok. Het wee gevoel in haar maag kwam sterker terug. Ze schoof het anisetteglas verder weg, nam een slok lauwe limonade. Het laffe ongemak week niet. Hoe zei je ook weer *spuitwater* in het Sethisch? Ze dacht bijna: ik zal het Michel vragen.

Michel! Ze dacht aan hoe hij daar buiten westen had gelegen op La Valeta's straatkeien, aan de dubbele deur van Bar Carmen.

Heeft hij dan nooit mee mogen spelen, mee mogen doen aan de bezigheid die zonder enige praktische doelstelling (alleen om haars zelfs wil) tot vermaak of ontspanning of glorie van zijn generatie heeft geleid? Alsof hij met opzet zijn ogen en zijn oren met stront bestreek om niets van zijn tijd te moeten aanschouwen, niets te horen. Alsof alles van zijn tijd, alles wat toen bewoog, een meteoor was die voorbijvliedde terwijl hij ondergronds buiten westen lag. Meteorieten van een andere wereld (zoals daar waren: boeken die verschenen, films die hij gezien moèst hebben, tentoonstellingen, regeringen) die voorbij suisden zonder zijn galaxie even aan te raken. Wat er voor muziek werd uitgebracht, hij wist het niet en wou het niet weten. Sinds lang was het enige wat telde, zijn trouwe omgang met de machten van Lucifer en hoe hij daarin zijn onschuld kon verliezen. Hellekrachten waren hem welkomer dan hemels voedsel voor de geest vanaf het moment dat hij was beginnen drinken. Dat ving aan bij Polio's verraad en dat werd erger na Jenny's dood. Verwond sedert de oorsprong sloot hij zich op in een leenstelsel met averechts gewricht. Enerzijds dat isolement. Anderzijds dat reizen en trekken van hem. Een leenroerigheid waar *de boot* symbool werd van een onheilspellende dialectiek. De Prince de Liège. En eerder de Princess Desy. De Karaboudian. En de Fantômas, die hem van enige Spaanse eilanden naar Tanger had gevaren. En niet te vergeten: de Edvard Munch, die hem en Jenny in Stavanger samen bracht.

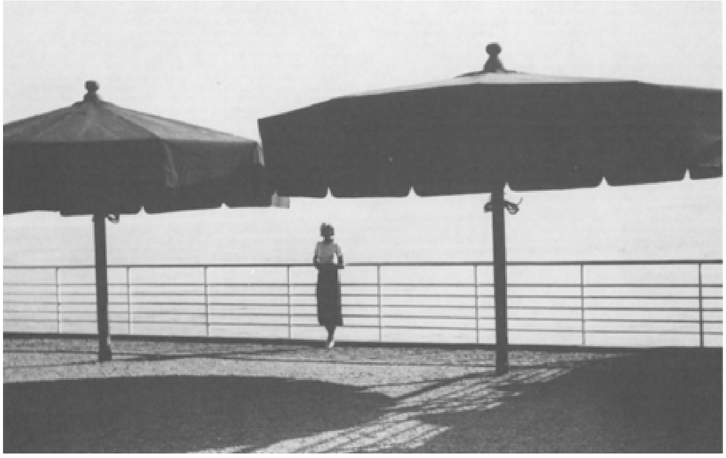
‘Michel,’ zuchtte Mad. Aimée, terwijl haar wijsvinger doelloos lussen tekende op het blad van het cafétafeltje. ‘Michke, gevangene van je pseudoniem Crevals, dat jou niets anders dan een prijs voor debutanten opbracht...’

En later werd je Atlan, en dat had je moeder niet gaarne. En nog later werd je Pauline Aboutt, P.G. La Maladrerie, Pierre Malbrancke. En al die vermommingen brachten je niet dichter bij het Eden waar je van droomde, verjoegen je uit paradijzen waarvoor je, niet ongelijk aan de schuilnamen, zulke schone namen had gekozen. Zelfs Sâo Eléazar Dabà (zó volmaakt kon zelfs jij geen naam voor het eind van de wereld bedacht hebben) maakte jou niet vrij uit de macht van zonde en dood. Nauwelijks dacht je de hemel of de hel op aarde te hebben gevonden, of je moest alweer vertrekken naar één of andere te ontdekken landstreek waarvan je wonderbaarlijke, niet in te lossen vermogens verwachtte, maar die in werkelijkheid éénzelfde strijd met de innerlijke, dwarse krachten, met jouw demonen opleverde. *Michelleke toch!*

Ze nam het schrift van de tafel. In 't wilde weg sloeg ze het schrijfboek open.
...bakens en reddingsboeien waar onze wanhopige, krachteloze vingers naar grijpen, waar onze ziel naar snakt in een poging om onze probeersels echt te laten lijken... bakens, reddingsboeien, vuurtorens die de storm aantrekken...

Haar omgeving ebde weg in de woorden die ze las, en die zo een danige macht over haar kregen dat haar ergen gedachten onderhuids werden geleid in een stroom van voleinding.

'...in een poging om onze probeersels echt te laten lijken...' fluisterde ze en klapte het schrift dicht. In het imitatieleer van de kaft, was een gouden, gezichtsloos wezentje getatoeëerd. Het rende naar de rand, wou van het omslag verdwijnen, alsof het ook zijn *probeersels echt had laten lijken* en van plagiaat werd beschuldigd en door die verdenking zijn onnut bewezen achtte. Het schepseltje sleurde een fakkel mee in zijn vlucht. Een toorts die de uitgerokken nek werd, de schedel en de open snavel van de heilige, onschendbare ibis en die door Michel was geschonden doordat hij in het gulden vogellijf PLAGIAAT had gekrast.



Ach, het plagiaat was voor Michel een nog kolossaler obsessie geweest dan de voortdurende angst dat alle café's gesloten zouden blijven of dat de firma Bols failliet zou gaan. De letterdieverij! Alsof al die relaties en verwantschappen, die in zijn werk waren opgedoken, hem tot afschrijver hadden gereduceerd. Alsof er voor hem niets meer te vertellen overbleef, alsof alles al eerder en beter was gezegd. Michel had haar in het Jaar van de Film, een gedicht voorgelezen. *De Letterdief*.

Op mijn weg heb ik brochures en geschriften gevonden.
Ik beweerde dat ze de mijne waren
Want ze gaven rekenschap van een reisroute
Die zonder hun woorden ontbloot van zin
En betekenis zou zijn gebleven...

Hij had gezegd: ‘Zulke prullen schrijft een mens als hij negentien is. Ik schaam me er niet voor, maar ik ben er niet fier op.’ Later was ze het gedicht tegengekomen in de biografie van Lowry, die hij haar had gegeven. ‘Dat moét je lezen, Aimée, dat ben ik.’

Hoe geïsoleerd was hij gebleven. Alleen op zijn aarde. Dat terrein dat hij vergeefs had bewoond. Dat territorium waarop hij onophoudelijk werd doordrongen van tot wat de menselijke geest in staat was (geweest). Die scheppingen waar hijzelf ver verwijderd van bleef en naar wier universum hij zich tevergeefs schilderde en schreef.

Ze zag een, in vieren gevouwen, bundel papieren aan haar voeten liggen. Die moest uit het schrijfboek vrij zijn gekomen onder het lezen. Ze viste de pagina's op en vouwde het pakje open. In werkelijkheid waren het drie velletjes van een ongewoon dun postpapier die ze in de handen hield. Langs alle kanten waren de blaadjes overtogen met een geschrift in potlood. Op het eerste gezicht had het epistel niets van een brief, maar (en hier was geen dwaling mogelijk) het handschrift, nu eens kriebelig dan weer mild en rond en altijd en overal dronken, was Michel's handschrift. De woorden koersten bergaf, al zetten de letters zich nog zo schrap om in tegenovergestelde richting te klimmen. De e's waren Kretenzisch. De d's wijkende steunberen. De t's eenzame kruisen langs de veldweg, behalve daar waar ze een gans woord de kruisdood lieten ondergaan. Mad. Aimée voelde vrees en wroeging toen ze zekerheid had gekregen dat het document dat ze aan het ontcijferen was inderdaad een soort van brief was. Wellicht had de opsteller ervan het vage voornemen gekoesterd het epistel ooit te posten, maar was hij onbekwaam gebleven die zware krachtinspanning te leveren. Mad. Aimée begon aan de tweede ronde van haar ontcijferwerk:

...nacht, en ik moet voor de zoveelste maal *het ding* (Pralina's Pracht?) vanaf het tweede hoofdstuk herschrijven. En dat wegens de ontzaglijke moeite, moeilijkheid die ik ondervind bij het uitproberen, bij het pogen te bezorgen (vast en standvastig), vast en standvastig vast te houden, vast te maken, te verbinden de verschillende materialen (*het materiaal!*). Dat alles galoppeert maar voorbij mijn voeten en doet me struikelen. Dat rent daar maar en dan pfff weg, voor eeuwig! Die duizend valse starten, die hiërogliefen (waarvan ik de betekenis na een halve minuut alweer ben vergeten, of zelfs niet wist toen ik ze neerschreef), dat vermoordt mij!!! Alles (en dan blijf ik nog verre bezijden de waarheid) nagelt me aan mijn kruis.

Ik heb niet de indruk mijn korst brood te hebben verdiend vandaag, deze week, deze maand, deze maanden. In weerwil van twee paragrafen voor *het ding* (min of meer haaks allebei, hoewel weinig denderend) heb ik mijn korst niet verdiend. Meer dan ooit voel ik me afgesneden van de wereld, van de voorstellingen en beschouwingen van de fictie. Wat hier nog aan toe te voegen? Niets anders dan dat het buiten het alledaagse liggende werkstuk pijn en het gulzig tasten naar de kruik met zich meebrengt. Probeersels, die niet optreden willen in een afgebakende ruimte waar alles plat en afgezaagd is, ordinair en banaal (en waar de route bewegcijferd is met pijlen die naar de lijsten van de hoogste verkoopcijfers wijzen, of naar records in encyclopedieën), brengen onheil over diegene die zulke pogingen onderneemt.

En steeds maar dat vergelijken van mij met de goden uit mijn schrijvershel!!! En omdat elke vergelijking in mijn nadeel uitvalt wordt de drang tot drinken groter. Was het Faulkner die beweerde dat een echt auteur beter af was met een kruikje Jack Daniels dan met een kruikje inkt?

Geen brandschoon, spiksplinternieuw schip zal uitvaren en *mij* meenemen, al blijft Lowry me zulks influisteren. Zijn stem weerklinkt vanuit het diepste wezen van zijn Odyssee, waait me tegemoet. Tot aan het slot van zijn woorden, tot de laatste ademtocht zijner syllaben verlang ik ernaar me met hem te identificeren, omdat ik niet ongelijk aan hem wil zijn. Omdat ik hèm wil zijn!!! Maar ik reik nog niet aan zijn knieën!!!

De moeilijkheid van dit ogenblik! Ik kan niets meer uitleggen (verre van alles te kunnen neerpennen) omdat een heel eigenaardig soort van geheugenverlies me zulks belet, namelijk het me niet meer herinneren van toestanden en gebeurtenissen *op het moment zelf* dat die ontstaan, zodat ik permanent leef in DE droom, DIE hersenschim die problemen schept en smartsel wordt. Ik kan *niets*, werkelijk *niets* meer. Ik verdedig me tegen mijn kwaal, maar bevestig, nestel, wentel me er ook in. Dan denk ik (als je dat denken kunt noemen!): is het niet buitengewoon uitmuntend prachtig dat je niet langer klaar en helder verantwoording moet afleggen, ook niet aan je eigen dwaze ziel. Is het niet verrukkelijk dat jouw consequent-zijn naar de kloten ging? Maar nog geen uur later: o, me radioscopisch te kunnen doorlichten, zelf alles te ordenen hierbinnen om daarna limpide taal te kunnen bezigen!

Une vue claire du possible et de l'impossible, du facile et du difficile, des peines qui séparent le profet de l'accomplissement efface seule les désirs insatiables et les craintes vaines; de là et non d'ailleurs procèdent la tempérence et

le courage, vertus sans lesquelles la vie nest qu'un honteux délire.
Wie dat beweert heeft te lang onder de padvinders gewoond. Het werkelijke leven is altijd een *honteux délire*. En de Dood is geen ontroering, maar een schurk die komt wanneer hij wil. Hij stelt de verlossing uit, of slaat toe naar gelang in jou de onmoed groeit of krimpt. Ik zal, we zullen elkaar niet terugzien aan gene oever van de Stroom. We zullen elkaar niet weervinden in één of andere donkere *cantina* van smart en ellende, niet in die vuilnisbak van zuipschuiten alwaar het Noodlot ons bij leven zo dikwijls samen bracht. Geen boot ligt vertrekkensklaar om naar het Leven toe te varen. Liefde (en daarin te bestáán) kan niet de bestemming van dat schip worden.
(Tien, vijftien minuten later, de tijd om drie borrels te drinken. Ondertussen aan niets gedacht - mijn hoofd zit in een klem van watten! - dan aan hoe ik eens het krassen van mijn pen heb bewonderd, de wind in mijn woorden.) Aan niemand gedacht dan aan jou. Nee. Ik mag niet liegen op dit papier. Gedacht aan de hoogstens drie dozijn situaties die dramatisch, romanesk kunnen worden verwoord. De rest zijn anekdote-verschuivingen. En daar moeten wij (de afschrijvers der Ouden) het dan mee stellen!!! En maar jezelf blijven wijsmaken dat je een belangrijker neet bent dan je collega die in de hitparade van de bestverkopende boeken zit, en daar nog met geen stok is weg te jagen. Het is zoiets als hoe spinnen over strontvliegen denken.
Ik mag dus niet liegen. Ik heb het beloofd. Aan wie? Aan mezelf! Moet ik dan een belofte aan een nietsnut houden? Nee! En toch zeg ik dat ik aan jou denk. Of exacter: aan dingen die ik over onze liefde aan de weet ben gekomen, dingen die ik niet uit boeken heb gestolen. God in den Hoge, waarom wauwel ik hier op dit papier? Waarom ben ik vierentwintig uur op de vierentwintig, vier kwartalen per jaar met mezelf bezig? Waarom heb ik al de tijd om mezelf af te jakkeren in ledigheid, nooit tijd voor Hem of voor wie in Zijn plaats optreedt? Wiens probleem ben ik? Meestal heb ik het gevoel dat ik geen gevoel bezit. En dat heb jij beseft, lieveling. Maar nooit ben je er achter gekomen dat ik daarvan overtuigd was en nog ben.

Nu spreek ik je toch aan. Na die praat voor de vaak, richt ik mij ten slotte (toch nog) tot jou. Ik moet je vertellen dat ik op dit moment mijn vingers niet kan thuishouden (ach, dat gebibber en gebeef, dat verdomde ritselen!) in een café dat de Kaluza wordt genoemd en waar ik, gegrepen door een duistere koorts, naar je schrijven moét.
(Meestal zie ik de dageraad in dit pension, soms in een ander café, de Estaminheta XXV, plat op mijn rug liggend, en het schelle ochtendlicht (dat wroeging brengt) en het plafond en de gehele wereld vervloekend. Dat log gevoel! Die doodsreutel! Dan braak ik alles uit (iedereen moet mijn schuld kennen, mij veroordelen) en breek glazen. Want schuchter zijn, kwijlen van verlegenheid, zwijgen, dat helpt niet meer. Verzwijgen, bedoel ik.)
Plots moet ik denken aan de tijd toen ik nog droomde van rijkdom en avontuur en oude filmsterren van dertig (ik was toen zestien), die seizoenen waarin het hoogste goed viermaal daags in onderlijven dringen was, maar ook de romantisch ogende onschuld des geluks. Het is onnozel (denk ik plots) hoe oud je bent, zonder bagage aan zestien, en hoe goed tot uitmuntend je schrijft, niet uit innerlijke drang, maar omdat je er zeker

van bent dat je pen je toegang zal verschaffen tot een nog wazig maar daarom niet minder aantrekkelijk paradijs op aarde, een soort van lusthof onder de lusthoven die je ongenaakbaar, machtig en vadsig maken moet.

Dwaal ik van je weg omdat ik de kracht niet heb je verder te beliegen? Ik vrees dat ik zodanig moe ben dat ik niet veel tijd meer heb om deze onsamenhangende praat (die jou en mij bedriegt) nog langer te rekken. Bekaf ben ik, al heb ik me net genoeg bedronken om in leven te blijven, kwieker te worden. Om jou te kunnen vangen in me. Rechter. Herder. Richtsnoer van mijn stilzitten. Klemkoorts. Poesje en adelaar tegelijk. In jouw ogen breekt, verschiet, vlucht de blik der anderen zoals... en de... overee... en de to... een veel te gro... v... niet langer he...
Hoe duidelijker ik het wil stellen, hoe meer ik stotter (zeg ik het met de woorden van een Hollands dichter, of alleszins in zijn trant, een dichter wiens vader door de Duitsers is kapot gemaakt.) En het wordt tijd dat ik je weer eens beken dat ik je aan het beliegen ben. Alsof je me al niet doorzien hebt! Hoe ik me blootgeef in de schitterende lachwekkendheid van mijn idioom! Zal ik je vertellen een onschuldiger verhaal dan dat geraaskal van mij waar liefde, liefde, liefde in voor komt? De geschiedenis met die Thorazine bijvoorbeeld, een treuriger woord dan liefde, een hopelozer naam. Ik wou die niet. Of zal ik je vertellen over dokter Ingrid Pede, die beweerde dat het eigenaardig was, maar dat mannen die vroeger nooit hadden gedronken, onafgebroken aan de zuip sloegen als ze van hun vrouw afgingen. Dat het dat breken met een gewoonte is waar je krankzinnig van wordt. Alsof die psychiater in haar eigen sprookje geloofde! Alsof ze me niet kende, en me er van verdacht als de anderen te zijn. Vader gaat op stap als moeder haar koffers heeft gepakt! Alsof Ingrid niet wist hoeveel jaren lang zelfdiscipline en wilskracht (twee assistenten die ik nodig had om hét te doen) in mij hebben gewoond. En jij kan het weten, lieveling, hoe allervreselijkst het kan zijn om iedere dag te beginnen en naar die lege, allerwitste pagina, dat onbeschreven linnen doek te turen, wetend dat je gewicht op zal gaan zwellen, dat je gezondheid eraan gaat, een soort van jicht van balg en geest, een aandoening die erger wordt naarmate de streefdatum nadert en overschreden wordt. Het was alsof zoveel uur per dag zó hard denken een venijn in mijn lijf en ziel begon wakker te maken: een stof was het die vrijkwam, een dope die je prestatievermogen tijdelijk verhoogde om dan naar eigen goeddunken gewrichten en beenderen en spieren en hersens en gevoel lam te leggen.
Onafgebroken aan de zuip sloegen als ze van hun vrouw afgingen! Maar te onverschillig, te leeg van binnen ben ik geworden om nog iemand tot mijn visie te bekeren. Daarom stelde ik me niet teweer tegen haar diagnose. Alleen (en om haar in verwarring te brengen, ze verdiende zulks, de analfabete) vroeg ik haar:
‘Zou jij een kernoorlog willen overleven?’
Ze antwoordde niet. Ik dacht: dit gaat haar voorstellingsvermogen te boven. Ik had net zo goed kunnen vragen of ze een ingrijpende kankeroperatie zou willen overleven. Die witteblouzes piekeren niet over zulke dingen, ze denken dat geen plaag de heler treft.
Ik naar buiten zonder Thorazine in mijn bloed, maar met erger vergift in mijn flacon. Ik werd nuchter in die autobus om het kind uit zijn dode moeder te snijden, en dat ik redde door zijn rug en borst in te smeren met brandy - die ikzelf zo broodnodig had om overeind te blijven!

O, die verdomde veldfles! Die foezel waar ik eens onschuldig mee omging, onbevangen als een meisje dat geen maandstonden kent!
Of moet ik je vertellen, lieveling, van wat een uur later voorviel? Hoe ik naar mijn kamer ging in dat pension van Acaxâo, waar wij (moest het anders zijn gelopen - moesten we kunnen herbeginnen zijn, klinkt zo afgezaagd -) gelukkig konden zijn geweest, hoe ik dus naar mijn kamer ging en het geschrei van een gekeeld varken uit de vier muren leek te komen zodat ik terugjoeg naar de verblindende gloed van de straat. En later - zal ik jou dat verhaal doen? - hurkte er een roofgierige arend of zoiets, drie keer zo groot als het normale exemplaar, in de wasbak. O, gruwels van mijn (laatste? fatale?) delirium! Afschuw wordt een enorme gespannen pees, een zenuw van een kolos die vroegere brutaliteiten doet vergeten en enkel deze hel hier overlaat!
Maar ik word te loslippig. Vertrouw het papier (en jou, als ik ooit nog tot aan het postkantoor geraak) alles toe. Nee, dat mag niet. Mijn geheimen zijn het bezit van mijn graf en moeten daar blijven. En dat is hoe ik mezelf soms zie: een vreselijk labiele ontdekkingsreiziger die een fantastisch land heeft gevonden, een land waaruit hij nimmer meer kan terugkeren om zijn *weten* aan de wereld te verkondigen. De naam van dat land (dat graf) is *hel*. En die hel is niet te vinden op Sâo Eléazar Dabà (zoals je wellicht zal denken, lieveling), het is een protectoraat in mijn hart.
Vanmorgen daalde ik naar Bergantin waar er op de *mairâo* (een soort van filiaal van het stadhuis) nieuws voor me was. Iets over Jenny of zo. Paperassen die met onze breuk, haar dood te maken hadden? In plaats daarvan ontving ik ander nieuws. Toen ik op de terugweg was (op de *mairâo* bleek de oproep voor een zekere Michiel Saverys, geboren te Deventer te zijn bestemd) en even de Kaluza binnenwipte, overhandigde de dienster Blanche Neige me een brief die daar verkeerdelijk werd besteld. Daarin stond, in het handschrift van mijn moeder, te lezen dat de schermutselingen tussen haar en haar Gilbert in een ultieme fase waren gekomen, en ik kon tussen de lijnen lezen dat mijn overkomst werd gewenst. Om in hun huis voor scheidsrechter te spelen? Om klankbord te zijn voor haar overlopende gal?
Ik zal niet naar dat huis gaan. Ik zal nooit meer thuiskomen. Om jou dat te melden ben ik naar de Kaluza getrokken, lieveling, en drink me moed in om dit feit naar jou te schrijven. Opdat je verder geen ijdele hoop zou blijven koesteren. Ik kom niet meer terug!!! En zo zit ik nu hier, in deze eerbiedwaardige instelling, zuipend de verboden absinth en ik zal nog wachten, maar niet al te lang, om op bier over te schakelen. Bier op wijn is venijn, maar bier op absinth is gegarandeerd de klap van de ploertendoder.
Op Anmougar kon ik niet tot deze brief komen. Anmougar inspireert niet tot bekentenissen. Het is een comfortabel soort van vagevuur en het geeft een raar gevoel tot de vaststelling te moeten komen dat ik er ben gestrand en er mezelf heb gevangen gezet. Ik denk dat ik nu zowat alles af weet van lijfelijk afzien. Erger is het gewaar te worden dat je ziel op sterven ligt. Is het omdat mijn ziel niet langer in doodstrijd is, maar vannacht werkelijk is gestorven (maar nog niet is opgestegen, natuurlijk!), dat ik nu zoiets als vrede gewaar word? Of is er die vrede, omdat er dwars door de hel een pad loopt (Blake wist daarvan) en ik dat weggetje kan afspeuren de laatste dagen, ofschoon het pad voor mij nog verboden toegang is? Ik kan mezelf wijsmaken (hier en nu, tussen twee glaasjes in) dat ik het pad zie, hoe het weggetje de achtermuur van de Kaluza doorboort en wegrent naar een ongekende kim, naar in 't verschiet

liggende *bellevues* - als visioenen van een nieuw leven, een ongekend bestaan dat we ergens te samen zouden kunnen leiden. Ik aarzel. Ik ril en beef en toch moèt ik ons beiden zien in een of ander noorders land. De grootst mogelijke afstand moet er liggen tussen ons en de trieste tropen! Een bergstreek vol sneeuw en ijsblauw water zal het zijn, een perfecter Rogaland dan hetgeen ik zag toen ik rond Stavanger toerde. Onze bungalow (de kopie van Pier-de-duiker's chalet aan de Drie Leien) staat aan de inham. En op een avond zullen we op het balkon van dat huis staan en over het water kijken. Zagerijen, half verborgen in een nest van dennen, en een complex dat er als een raffinaderij uitziet zullen door de afstand minder afstotelijk zijn en wellicht van een nieuwe schoonheid getuigen.
Het is een maanloze, lichte zomeravond. Het is laat, misschien wel over tienen. Venus brandt hard als daglicht, zodat we niet al te ver van de pool moeten zijn. We zoeken elkaars vingers. Onverwacht klinkt uit de verte, boven de meest afgelegen kusten, de uit vele geluidlagen samengestelde donder van een goederentrein. Een luid gebonk, omdat, niettegenstaande wij gescheiden worden door de brede strook water, de trein oostwaarts rolt en de veranderlijke wind nu uit een oostelijke hoek blaast, en wij tegenover dat oosten staan zoals in het Nieuwe Jeruzalem de engelen, hemelingen onder een klare hemel. En in het noordoosten (over afgelegen bergen met afgewassen paarse toppen) drijven puur witte wolken. En daar, als een plotse, hete vlam in een albasten lamp, verlicht een gouden bliksem de poolbanden. Nog horen we het gedonder niet, enkel het razen van de trein met zijn machtige kerosinemotor en zijn wijde echo als hij naar de bergen oprukt.
En dan drijft, onaangekondigd, een vissersboot met een langgerekt zeil naar de landtong, glijdt er om heen. Een witte giraffe op een vlot, niet al te snel in haar statige vaart. Een uitgeschulpt zogspoor van zilver laat ze achter. Niet zichtbaar naar de oever sluipend (en toch weet je dat het gegolfd spoor de waterlijn in opschudding brengen zal), deint het geschepte water strandwaarts. Dan spreidt een woeste deining zich en overspoelt het zand. Het groeiend gedonderjaag van het opgezweepte water verenigt zich met het afnemend geraas van de trein, slaat onwillig stuk onder onze voeten, onder het balkon, tegen de muren van ons liefdesnest. Wrakhout hoopt zich op tegen de steiger. En in dat wrakhout lees ik waarzeggerij, gruwels, wanhoop (en wat denk je van verveling, melancholie, angst, zwakzinnigheid?) Daar liggen te rapen in dat ijswater, opschepperij en ijdelheid en verontwaardiging. *Wrakhout*!!! Alles duwt en trekt en wil de rest verdringen en verstoort andermans rust en kwelt zichzelf tot het einde der tijden. Dat alles kan ik aflezen van het woelend, glanzend zilver, van die splinters rond de steigers. En ik die verbaasd ben geweest, aan de grond genageld heb gestaan, verpletterd door de *grandeur* van de mens, werd vernietigd door hun laagheid. Ik deed mee aan het spel waarin versterving, onbaatzuchtigheid en zelfopoffering werden verloot. Maar één gevoel bleef al de andere overheersen: dat er niets restte om fier op te zijn dat je een mens was. En toch volharden we er in om er als pauwen uit te zien.

En op dit eigenste moment zie ik de demonen, waarmee ik zesendertig jaar heb geworsteld, in de draaikolk rond de steiger verdwijnen. Alles is rustig nu. En jij, lieveling, jij kijkt naar de weerspiegeling van de verre witte donderwolken op het water, naar de bliksem binnenin die wolken, die schicht die naar de diepe gronden van de binnenzee slaat. Nu kijk je naar de vissersschuit, met een krul van zich voortplantend licht in zijn kielzog en (aan bakboord) de weerglans van de kajuitslamp. En die kleine wereld verdwijnt omheen het voorgebergte, stilte, en dan weer de donderloze gouden bliksem in de maanloze avond - waarin de witte, witte donderkoppen boven de bergen worden verlicht.
En terwijl we daar staan en staren, is er de deining van een tweede, onzichtbaar vaartuig, als een immens wiel met eindeloze spaken, als een rad dat rondtolt over de baai. En met dat suizend, kalmerend geluid komt een grote onverschilligheid over mij, een gemis aan belangstelling voor mijn betrachtingen van vroeger. Een achteloosheid ten aanzien van de demonen die me malende hebben gedreven. Wat is kunst anders dan een tepel of een zuigfles, een dagelijkse verslaving. Verlangend naar een paradijs van gouddraad, bracht ze jou naar de modder. Het begin van een begrip, verzilverd in jouw knapenlach en de val naar het Niets sloeg open. Een kille lijn die nooit de warme glooi van een dij werd. Nooit geluk. Altijd wanhoop, analfabetisme, struikelblok, toeval, tekort. Kunst is *niets* en je had nog zo gebeden dat het zoveel méér mocht zijn. Vanaf nu (dit late uur waarop we beiden in ons onverwoestbaar Arcadië staan) heb ik genoeg aan het leven zelf.
(Hoeveel glazen absinth, bier, bier, absinth later?) Sedert mijn vlucht na het mislukken van de film (hoe tuiten mijn oren van de achterklap die in onze goede stad omtrent dat evenement de ronde doet) heb ik gestreden tegen mijn liefde voor jou. O, ja, ik weet het wel, ik tastte in andere gebieden naar elke steun, ieder houvast die me van de afgrond weg moest leiden, maar ik kan mezelf niet blijven bedriegen. Indien, ik wèrkelijk wil overleven (indien het ergens geschreven staat dat ik moèt overleven) heb ik jouw hulp nodig. Ah, lieveling, had je me maar iets ter herinnering gelaten, niettegenstaande geen positief oordeel (ook niet over jou) mij ooit kan raken in dit vreeslijk oord.
Intussen moet je je *die Michel* voorstellen als rustig voortwerkend aan zijn boek. En nog altijd probeer ik daar antwoorden in te leggen voor vragen als: is er een uiterst rechtlijnige, enige en echte waarheid, enig echte werkelijkheid. Een uitwendige, bewuste en alomtegenwoordige, etc. etc. Dusdanig dat deze werkelijkheid zulke betekenis krijgt dat zij aanvaardbaar is (en wordt) voor elke zielsbelijdenis, alle partijen, elke religie en geschikt voor alle streken, elk klimaat. Bestaat zulke waarheid, zulke werkelijkheid, of denk je, o lieve lieveling, dat ik me in het niemandsland tussen Vergeven en Begrijpen bevind? Aarzelend tussen Geloof en Ongeloof? En moet daar Boete na Schuld op volgen? Boete na Schuld, maar nog steeds vast gelovend in het Ongeloof? Mijn evenwicht (en alles is evenwicht), moet ik dat evenwicht alcoholvrij veroveren (dus klappertandend over de afschuwelijke, onoverbrugbare leegte) om dan via de alles behalve ondoorgrondelijke wegen van Gods verlichting terug God te bereiken? Alsof ik ooit verlicht werd of zal worden in mijn Sjeool, mijn dodenrijk! Ofschoon het misschien nuttig is onder de gegeven omstandigheden voor te wenden dat ik eindelijk meteen werk

van enige omvang bezig ben, een alles omvattende epure over de Geheime Kennis bijvoorbeeld, dan kan ik nog altijd zeggen (indien het nooit afgeraakt, nooit wordt gepubliceerd, nooit wordt geschreven) dat de titel het falen verklaart.
En helaas voor de Ridder van het Droeve Figuur, dicteert de werkelijkheid (die uiterste, alomtegenwoordige, enige en echte waarheid) dat alles leugen en begoocheling is, dat de werktitel *Pralina's Pracht* niet zal worden gevolgd door Geheime Kennis maar een opschrift van leegte blijven zal.
En diezelfde werkelijkheid gebiedt me te bekennen hoe veelvuldig, bijna onophoudelijk, ik door jouw gezangen wordt bezocht. Je lied, je warmte en vrolijkheid, je kameraadschap en de eenvoud van je hart achtervolgen me. O, jouw temmen van honderd disciplines! Jouw fundamentele gezonde geest. Jouw slordigheid. Je even overdreven zin voor orde. Ah, dat zoete begin van onze verhouding! Herinner je je nog de Top Dertig van de laatste week van Vierenzestig? Hoe we samen de hele resem meezongen? Eens in het jaar leven de doden voor één dag, lieveling, oh, ik hoop toch zó dat ik jou dit jaar verwachten mag zoals ik op jou wachtte in het Zuidpark en in het park Monceau en jij naast me opdook. En later: de schaduwen van zwart en violet der schikgodinnen over onze ontmoeting op de Blocksberg in de Harz, een nacht van 30 april op 1 mei. En een andere keer: jouw schim, zwevend boven het terras van, Fonda Pepe in San Francisco Javier, waar we nooit kwamen uit geldgebrek. En dan die andere dag, *niet ver van de Bunker*!!!
En dan al die vervloekte keren, die radeloze dagen dat je *niet* kwam. In de Artlan Bar in Granada. Waarom Artlan? En in het nonnenklooster daar. Waarom, waarom toch dat klooster in de Calle Harina (de Meelstraat!), gesticht door ene Pieter van Gent? En in Sevilla, dat Pensión Crevalz, daar wou je ook al niet verschijnen. Leken al die plekken je al te besmet omdat ze namen droegen die met ons, met mij verband hielden? Is dit de verklaring waarom je niet kwam? En toch kan niets ooit de plaats van die eenheid innemen, dat verzinken in elkander, dat eenzijn dat we eens kenden en waarvan de Grote Plaatsvervanger alleen weet dat het nog ergens moet bestaan. Zelfs in Parijs (waar ik losgeslagen en allereenzaamst en verlaten toch nog aan jou denken moest) wist ik het. Of was dat de zoveelste illusie?
Pompaf zwalk ik over het papier. En toch nog sentimenteel zijn! Maar zelfs indien ik koelbloediger zou zijn en het beetje ratio dat me rest in werking zou kunnen stellen, moet de uitslag dezelfde zijn: niemand kan jouw plaats innemen. Terwijl ik het neerkrabbel lach ik er om, om geen tranen met tuiten te moeten huilen: *of ik je liefheb of niet?!!*
Van tijd tot tijd (nu bijvoorbeeld, en het maakt me razend en onmachtig tegelijk) groeit in mij een uiterst, hoogst, meest krachtig en invloedrijk gevoel, een wanhopige smart die tot mijn verbijstering *jaloezie* is, en dat wee (wanneer verdiept door de pijnstiller *drank*) verandert in een begeerte om mezelf te vernietigen door middel van mijn verbeelding (inbeelding?), om dan de prooi van mijn spoken te worden.
(Een oneindig aantal biertjes later. Absinth wordt me niet langer verstrekt. Zonsopgang in de Kaluza) Alles herlezen. God, wat een idioom! Dat sukkelachtig gestamel, al die adjectieven, die stijl, is dat allemaal een schrijver waardig? Ik lijk wel een Waal die Malc in het Nederlands moet vertalen! Ik kan niet beter.
Zonsopgang in de Kaluza dus. Tijd is een valse heelmeester zoals absinth, bier en meneer Bols.

Wie waagt het om tegen mij iets over jou te vertellen, goed of slecht? Je kan de hopeloze droefenis van mijn leven niet kennen. Eindeloos bespookt, wakend en slapend en wakend, met de gedachte dat je mijn hulp nodig zou kunnen hebben, een hulp die ik jou niet geven kan omdat ik de jouwe zo zeer nodig heb, iets wat jij me dan weer niet geven kunt. Jou ziende in visioenen en in elk silhouet, jij in iedereens schaduw, ben ik gedwongen dit te schrijven. Deze zinnen, die je nooit lezen zal, in een brief die ik niet versturen wil. Een smeekbede tot jou gericht, een genadeschrift om te vragen wat we kunnen (moeten?) doen. Is dat niet een beetje bij het haar getrokken, lieveling? En toch. Zijn we het niet aan onszelf verschuldigd om het nog maar eens te proberen? Verschuldigd aan dat eigen ik, *dat ego*, dat we hebben geschapen, dat we hebben voortgebracht *buiten* onszelf, niet *uit* onszelf? Wat is er gebeurd met de liefde en de verstandhouding, ons wederzijds bezit? Hoe kraken onze arme harten! Liefde is toch het enige wat een bestemming lijkt te hebben voor ons rondscharrelen hier nederwaarts, een betekenis. Niet wat jij een origineel standpunt (vanuit een nog uit te vinden wijsbegeerte) zou noemen, vrees ik. Je zal denken (als je voor één dag weerkomt, en mij zult overhalen mijn bekentenissen in jouw handen te leggen) dat ik geschift ben, seniel zoals iemand die op zijn laatste poten loopt. En dan zal ik je antwoorden: dat ben ik ook, zo besta ik en zo drink ik; alsof ik eeuwig een laatste sacrament aan het ontvangen ben. O, liefste, we mogen niet toelaten dat wat we onszelf hebben aangedaan (dat wat we geschapen hebben) wegzinkt in vergetelheid! We kunnen dat toch niet! Sla je ogen op naar de heuvels en het gebergte, hoor ik een stem fluisteren, naar de Princesa Païa Genahôa, de Ongegeneerde Prinses, naar de Montânha Rocaïha. Altijd is er die stem als ik de kleine rode vliegmachine zie die post brengen moet uit het Avondland, en is opgestegen in Matanzas. Het is zeven uur in de morgen. Ik zie (of wat waarschijnlijker is: ik hoor) niet méér dan een dunne galm en weg. Rillend en bevend, schokkend en stervend op mijn brits (als ik reeds in bed ben op dat uur), vloek ik naar het luchtscheepje, vervloek het, en eis dat het zich weer laat horen, verlang dat het met een kus verzegelde brieven van jou lost boven Anmougar.
Als mijn vingers tasten naar het eerste glas gin - de drank waarvan ik nooit geloven kan dat hij echt is, zelfs niet als de eerste teug mijn lippen vochtig maakt - dat ochtendglas, dat ik met helderziendheid binnen handbereik heb neergezet vooraleer ik in bed ben gekropen, als mijn vingers, zoals ik zei, tasten naar het eerste glas, als mijn hand minder beeft na de eerste slok (en het vuurwater, voos als bomijs, op mijn maag valt) denk ik dat jij in dat rode vliegtuig zit. Elke morgen denk ik dat jij komt om mij te redden. En terwijl de machine haar route vervolgt, glijdt de morgen naar het middagmaal (een half litertje gin) en je bent niet geland. Maar toch blijf ik bidden dat je weerkomt. Waarom denk ik dat je uit Matanzas zult vertrekken voor die laatste etappe? Waarom toch?
In naam van de liefde, hoor mij aan! Mijn reserves raken op, mijn dekking is niet meer. Alles beukt op mij in. Mijn weerstand scheurt. En daar gaat dat verdomde vliegtuig vol liefdesbrieven. Het gebrom klinkt al uit de verte. Ben jij dat naast de piloot? De machine schuift naar de overkant van de Oclupaca, naar Nimalot. Keer terug zwevend ondier, rood monster! Keer terug. Ik zal ophouden met drinken, alles. Ik sterf zonder jou, harteloze lieveling. Kom weer bij mij. Hoor mij. Luister: ik jank! Ren naar mijn armen, al was het maar voor één dag. Eens in het jaar leven de doden voor één dag. O, hoe verlang ik dat ik je dit jaar ontvangen mag...

Mad. Aimée vouwde langzaam de brief terug in haar plooien. Streek zorgvuldig de kreukels glad tussen haar duim en wijsvinger. Dan maakte ze een prop van Michel's zelfbeklag - dat zo weinig van zijn eigen stijl in zich droeg dat ze meermaals had gedacht: dit heeft hij afgeschreven. Om wie om de tuin te leiden? Om wat verborgen te houden? Niemand zou haar ooit antwoord geven. Met het verfrommelde papier in haar gesloten vuist, zat ze ontheemd in de *estaminheta*.

In het kwartier dat ze aan de lezing had gespendeerd, was het leven in het café totaal veranderd. Niettegenstaande de storm over Bergantin was geluwd, waren boeren (die anders nog voor geen miljoen *centavâo's* een herberg zouden bezoeken) de Estaminheta XXV komen bevolken. Ze namen niet aan tafels plaats. De caféstoelen waren nu alle onbezet (ofschoon de operateur geen aanstalten had gemaakt om de voorstelling te starten, was het herbergpubliek naar het afgedankte kerkhof gewandeld en had zich daar vermengd met de keukenstoelzitters, en allen bleven geluidloos nu, als in een onmiddellijke verwachting van de hoofdschotel.)

De buitenlieden troepten te zamen aan de schenkbank. Er was grote schoonheid en piëteit in dit tafereel. Onder de onzekere elektrische lampen, sterker belicht door twee, drie kaarsvlammen, hield een loonarbeider twee kleine meisjes bij de hand. Het trio was omringd door manden. Diè waren meestal leeg en bogen naar beneden, in schuine richting. De buffetbediende gaf een meloen aan het jongste kind, dat als dank een révérence maakte. Iemand ging naar buiten. Het kleine meisje ging op de zuidvrucht zitten en deed een broedende hen na.

Mad. Aimée keek op haar polshorloge. Zou er iemand van ‘haar’ mannen komen, in de hoop Don Giovanni te zien? De samengeklonterde papiermassa in haar handpalm knisperde. De levende, verse koelte van door regen schoongewassen lucht werd door de zonneschermen gefilterd en sloop door het

latjeswerk de *estaminheta* binnen. Mad. Aimée kon horen hoe het water van het dak droop, een aanval richtte naar de geulen van de weg en in de verte schetterden helderder de klanken van Zita's viering. Ze was van plan de bal papier terug tot pagina's te plukken, toen ze haar intentie in een andere baan bracht (half verstrooid, half bewust, nochtans in een welbepaalde, exact te omschrijven ingeving) en de prop in de kaarsvlam hield. Het signaalvuur verlichtte een spanne tijds het lokaal met schittering van glans, een fractie waarin ze de gestalten aan het buffet zag als op klaarlichte dag: de landarbeiders (die kweeperen- of cactusboeren waren) en gekleed gingen in losse vodden en breedgerande hoeden droegen of die als waaier gebruikten. En ze zag (in dat kleinst mogelijke onderdeel van een minuut, heller dan onder een hoogtezon) hoe vele vrouwen de rouw droegen en plotsklaps weeklaagden, en dachten aan hun verblijf op Alvar's graf. En achter die vrouwen stonden weer mannen, mannen met donkere gezichten, mannen in donkere kostuums, *cabalhero's* met losgeknoopte halsboorden en stropdassen, spelbrekers van hun gemak, die als veelkleurige, dode slangetjes uit hun jaszakken bungelden. Een seconde lang werd die groep een muurschildering van ongenadigst licht.

De naturellen hielden op met praten en staarden nieuwsgierig naar Mad. Aimée. De buffetbediende, die bezwaar leek te maken, verloor alle belangstelling toen ze de kronkelende, ineenkrimpende resten in een asbak wierp - waar ze zich wonderwel aanpasten aan zichzelf en hun nieuwe omgeving. Een stilbrandende vesting van onmoed was Michel's gekrabbel nu, slinkend tot een gepofte huif waarin vonken en dunne, rode wormen kropen, terwijl hogerop grijze slierten asse vlotten in de rook. Een dode schil bleef over, een broze huid die laf knetterde, ritselde als de zenuwen van een dode...

De klok van een nabije kerk begon te luiden. Wou Mad. Aimée *dolente... dolore!* wijsmaken. Even onverhoeds als ze begonnen was met orakelen, viel ze stil. Over de stad, in de zwarte, verleidelijke en door de storm beroerde nacht (waarin Mad. Aimée zich een weg zocht en voer eeuwig verdolen wou, en waarin Michel's aura niet smelten wilde) zonk een moeras van smart. Een poel waarin ook voor haar verdriet plaats was. Ze was afgedaald naar de rotte kern van Michel's wereld en ze was daar niet goed van. Zouden we *de krachten in een mens die hem zichzelf doen vrezen*, de neiging tot zonde, zoniet de erfzonde mogen noemen, vroeg ze zich af. Onder gloeiende riffen en vanuit zijn afgrond, zijn *barranca*, had hij haar toegesproken in woorden die niet voor haar waren bestemd. En het deed er niet toe of hij die woorden had gejat, integendeel, indien hij die werkelijk had afgeschreven betekende dat, dat het zinnen waren die zó nauwkeurig zijn staat vertolkten dat zijn verzopen brein de moed had gemist er minder sterke te bedenken.

Voor wie was de brief bestemd? Ze wist dat ze geen enkele illusie mocht koesteren, dat het epistel niet ter harer ere was geschreven. Was de boodschap aan Pollo gericht? Aan Laurette, Elisabeth? De toespelingen op het terugkeren van de gestorven geliefde op de dag van de Dood, lieten vermoeden dat hij schrijvend aan Jenny had gedacht. Wellicht had hij allen, zichzelf, niemand in het hoofd toen hij in de Kaluza het potlood had opgenomen, niets of niemand anders dan de vlammen van het kwaad, niets anders dan grote, eenzame zeeën drank en schuld.

De schaduw van de dood streek langs haar wangen, en ze deed geen poging om die verraderlijke adem, die kus van ijs weg te wassen. *La fille au grant cuer* wou ze zijn, die rechtgeaarde dochter Eva's die ze vroeger op de avond was geweest toen ze de met zichzelf woorden wisselende mulat was tegengekomen. *La fille au grant cuer*, had Michel eens gelachen, die Jeanne D'Arc was eigenlijk een man. En hij had verteld dat zij/ hij had geleden aan een bijzonder zeldzame ziekte waardoor het

mannelijk geslacht onvoldoende tot ontwikkeling komt en het lichaam vrouwelijke vormen aanneemt.

'Dat verklaart de belangstelling van de Maagd van Orléans voor mannelijke kleding,' had hij gezegd. 'En het gebrek aan trek in de mannelijke kunne. Niet ongelijk aan haar ben ik, dat niet kunnen kiezen van de twijfelaar. Maar nóg dwarser zit ik in elkaar.'

Er vielen twee fotootjes uit Michel's schrift - dat ze stevig tussen elleboog en ribben hield gekneld, net om zulke incidenten tegen te gaan. Toen ze zich bukte om de afdrukken op te rapen herkende ze in de straal van haar zaklantaarn de geportretteerde.

De man droeg een vaal overhemd, waarvan de mouwen hoog waren opgestroopt, zodat de biceps blootlagen. Hij zat op een stoel die was opgebouwd uit witgelakte buizen. De rugleuning raakte een cafégevel. Een venster (waarachter de gordijnen werden dichtgeschoven) vertoonde witte stippen. Rechts van de ruit hing of stond een houten schot, een platte pilaar, een afgesneden gedeelte van de brede vensterlijst. Er waren onduidelijke ornamenten in het hout gegrift, of erop geschilderd. Tussen de krullen (de wezens?) stond er te lezen: *On ne vieillit point à table*. De letters waren rond, die van een kind. De man (die eruit zag alsof hij in een ver verleden vele tegenstanders had geveld met twee vingers en een terechtwijzende blik) zat achter een tafeltje waarop twee glazen met een oor prijkten. De pinten waren voor driekwart gevuld met een zwarte vloeistof zonder kraag. Engels bier? De man was Michel en was hem niet. Pose, kledij, decor, ja zelfs de schaduw tussen neus en bovenlip (die wellicht een aarzeling tussen scheren en laat maar groeien moest voorstellen) waren identiek aan de andere foto, een afbeelding die slordig uit een tijdschrift was gescheurd. Alleen Michel's oren (die ver van zijn schedel bleven) hadden hem zo ogenblikkelijk verraden, maakten hem ongelijk aan de man op de tijdschriftfoto. Kleine, fijngevormde schelpen drukten tegen diens caput. Onder zijn tot aan de knie afgesneden gestalte stond te lezen: *Malcolm Lowry à Paris en mai 1948*.

Ze wist natuurlijk dat hij zich met een of andere schrijver, die in Mexico had gewoond, in Canada, had geïdentificeerd, een schrijver die na een laatste fles gin in een Engels dorp was gestorven. In het jaar van de Film, had Michel haarde biografie van die man gegeven. Hoeveel bladzijden had ze er van gelezen?

Ze raapte Michel's foto op. Ze keek naar de ogen. Die schenen te zeggen: ik ben geen dubbelganger, maar een reïncarnatie, éénzelfde dood heb ik gezocht in drank, misplaatste moed (de durf van een uitgetelde, een afgeschrevene, een dwazekloot) en after-shave.

Ze betastte het fotopapier. Ze kuste het. Bracht het naar haar hart.

'Het was allemaal één oceaan,' zei Michel in haar oor, terwijl ze de foto langs haar wang streek. 'Ik zonk er duizend keer in weg en worstelde weer naar boven om de gruwels te tonen die om me heen spartelden. Mijn schilderen en mijn praten en mijn schrijven (dat kledderen en dat amechtig stamelen en dat gekras) kenden geen eind door hun dwangmatigheid en hun verschrikking. Maar waren ze dan toch van een welsprekendheid zoals geen andere schrijver ooit eerder dan ik zulke ervaringen heeft gecreëerd (zoals er ook van Malc, dus van mij, zoveel jaren na zijn, mijn, zijn laatste fles gin wordt beweerd)? En ondanks alles formuleerde ik nooit de bezwering die mij, Malc, de Consul, mij aan veilige wal kon brengen. Een grote haperende machine (het tegengestelde van het rad dat in mijn wensdroom mijn gruwels vermaalde, de antipode van de machtige kerosinelocomotief van de goederentrein), een grote haperende machine die in Lowry's lucht (dus de mijne) tenonder ging.'

'Waarom, waarom toch,' siste ze tegen de foto, die zweefde een duimdikte van haar lippen. 'Waarom liet je me alleen, jij lammeling.'

En ondanks dat scheldwoord smolt Michel's aura niet, maar groeide, gloeide aan als een pasgeboren zon, tot die schrijnende schittering haar overgevoelig maakte, zijn beeltenis (smartelijk tegen het uitspansel van licht dat ze rond hem had opgeblazen) onverdraaglijk werd. Toen moèst ze naar de Kaluza rennen, om daar haar lezersverdriet, haar ontsteltenis met de anderen te delen. Om weer mee te spelen in het kwartet dat naar het eiland was gekomen om het spoor der herinnering te vinden, het spoor van hem die was uitgegroeid tot een ronddazende sneeuwblinde op weg naar het einde, en die ze sinds twaalf maanden *arme vriend* hadden genoemd omdat ze hem nooit meer zijn naam durfden teruggeven.

(fragment uit de te verschijnen roman *Pralina's Pracht*)

Schrijven herstelt mijn evenwicht
Hanneke Eggels in gesprek met Hannes Meinkema

Het was november en het weer van alle mensen. De Amsterdamse gracht waar Hannes Meinkema sinds enige maanden woont, gaf daarvan de weerspiegeling. Buiten het voormalige pakhuis aan de Oude Schans stond een betonmolentje, er lagen wat halve bakstenen en de straat en het trappehuis was er wit van het cement. Hannes Meinkema gaf boven in de keuken het relaas van een rampzalige periode van failliete aannemers, gesjacher met onderaannemers en de financiële strop bij haar verhuizing van Leiden naar Amsterdam. Ik krijg een rondleiding. Haar werkkamer ligt op het zuiden. Naast het bureau met een opvallend klein werkblad staat een open boekenkast waarin plank voor plank de meer en minder urgente zaken in stapels mappen geordend liggen. Naast een tussenkamer die als slaapkamer dienst doet, is er een grote logeerkamer die de schrijfster vooral bestemd heeft voor de opgroeiende kinderen uit haar leven, mochten die behoefte hebben er een paar dagen tussen uit te trekken en Amsterdam aan te doen. Haar woonkamer ligt aan de grachtkant en heeft het noorderlicht. Ze serveert daar koffie in mokken en een rozijnenflap met bosbessenjam. Na de uitputtingsslag van de zojuist voorbije Vrouwenboekenweek denkt ze in een gesprek weinig meer te melden te hebben. Toch spreken we daarna over schrijven als therapeutisch middel, het idealisme in de literatuur, het perspectief van de vrouw en het gebruik van moeilijke woorden.

Waarom ben je gaan schrijven?
Wat moet ik daarop zeggen... ik heb het altijd al gedaan. Er zijn een heleboel redenen om te schrijven, bijvoorbeeld om gezond te blijven.

Gebruik je schrijven als therapeutisch middel?
Daarop wil ik niet zonder meer ja zeggen. Ik gebruik het niet in die zin dat ik van me af schrijf. Ik heb het dan ook uiterst zelden over autobiografische dingen, maar wel over zaken die me dwarszitten of die naar mijn idee niet kloppen. Die vorm ik dan om om een gevoel van controle te krijgen.

Een van de verhalen van mijn nieuwe bundel is bijvoorbeeld gebaseerd op een verhaal dat een verpleegster mij ooit vertelde. Een meisje van zes was na een ongeluk in coma geraakt en toen zij na een half jaar daaruit kwam, wist ze niets meer over haar leven voor die tijd. Ik vroeg toen aan degene die mij dit verhaal vertelde: ‘Hoe reageerden die ouders daarop?’ ‘O, prima, geen enkel probleem’, zei ze daarop.

Dat is nu iets dat ik niet geloof. Dat blijft me dan zo dwarszitten dat ik daar een verhaal over moet schrijven. Een verhaal vanuit het perspectief van de moeder van het meisje, voor wie het wél iets betekent dat haar kind als het ware opnieuw geboren wordt, weer leeg en blank is en die haar persoonlijkheid is kwijtgeraakt.

Als ik dan niet schrijf, dan kan ik niet slapen, dan wordt ik heel onrustig. En zo herstelt schrijven mijn evenwicht. Dat is geen van-me-af-schrijven, want ik construeer de dingen. Ik ga net zo lang kneden met het materiaal, totdat er een evenwichtig en in mijn voorbeeld een vreselijk gruwelijk geheel ontstaat. Ik maak het dus altijd anders, soms mooier, soms gruwelijker. Construeren is echter geen factor die een rol speelt bij iemand die van zich af schrijft. Dan is er een causaal verband tussen datgene wat iemand voelt en datgene wat op papier komt.

Op een andere manier is schrijven trouwens ook therapeutisch.

Toen ik *Te kwader min* bijvoorbeeld schreef, was ik gedwongen me op een rechtstreekser en eerlijker manier in het kwaad te verdiepen dan je als min of meer

gezond levend mens misschien bereid bent te doen. Kwaad zit meestal diep in de binnenkant en wordt vaak versluierd. Als we willen overleven, kunnen we daar moeilijk rechtstreeks naar kijken. Telkens moest ik in dit proces een sluier weghalen en uiteindelijk kwam ik tot inzichten die ik anders niet gekregen zou hebben. Daarin zit dus een element van groei.

Hannes Meinkema. Foto: Catrien Ariens

Nou en verder zijn er nog wel tien andere redenen om te gaan schrijven. Het is bijvoorbeeld de enige activiteit die ik ken - behalve de liefde - waarbij alles van pas komt wat ik in huis heb: heel veel verstand, gevoel, inzicht en wijsheid - en het prusten is zo enig.

Ik ken geen grotere vreugde dan achter mijn bureau een verhaal construeren.

Uit kritieken en interviews, Bibeb in Opzij *bijvoorbeeld, is me opgevallen dat je tamelijk openhartig over je persoonlijke leven bent. Vind je dat jouw lezers je leven moeten kennen om je werk te waarderen?*

Nee, niet in het minst. Ik vraag me ook altijd af waarom mensen dat willen weten. Zelf heb ik die behoefte eigenlijk niet.

Als ik collega's - schrijvende vrouwen - ontmoet, dan praten we altijd over het werk en niet over gevoelens of met wie ze leven. Daar gaat mijn nieuwsgierigheid niet naar uit.

Vind je dan dat Bordewijk gelijk heeft als hij stelt dat de lezer van zijn werk niets met zijn persoon te maken heeft? Deze sprak zelfs in de derde persoon wanneer hij het had over zijn schrijverspersoonlijkheid.

Ik zou willen dat ik me dat kon permitteren in de persoonlijke sfeer. Ik ben vrij toegankelijk, maar toch zijn er een heleboel dingen waarover ik niet praat. Mensen hebben trouwens vreemde opvattingen over wat geheim is. Neem bijvoorbeeld schandaalbladen als Story en Privé die zogenaamd geheimen onthullen - en op volkomen ander niveau doet Bibeb dat ook - dat soort nieuwsgierigheid. Het gaat over dingen die voor mij niet geheim zijn. Over seksualiteit kun je toch gewoon praten? Dat is toch iets dat iederéén heeft? Geheim zijn voor mij dingen waarvoor je je schaamt.

Vind je in het algemeen dat een lezer een literair werk beter in de context kan plaatsen als hij ook de biografie van de schrijver gelezen heeft?

Dat zal voor de ene schrijver meer opgaan dan bij de andere. Wat ik me kan voorstellen is, dat mensen denken dat ze met biografische gegevens toegang tot mijn werk hebben, omdat ze vinden dat ik heel rechtstreeks schrijf. Tijdens de Vrouwen-boekenweek kwamen er ook weer voortdurend mensen op me af die dachten dat wat er in mijn boeken staat over mijzelf gaat. Kennelijk heeft men weinig begrip van wat de verbeelding is. Zo heb ik bijvoorbeeld geen kinderen en op dit gebied geen eigen ervaringen. Verhalen erover verzin ik dus. Ik schrijf over moeder-dochterrelaties en dus gaat men mijn persoonlijk leven vergelijken met wat ik heb beschreven. Overigens blijkt het nogal opvallend te zijn om over moeder-dochterrelaties te schrijven, terwijl het doodgewoon is om over vader-zoonrelaties te schrijven.

Zo komen we op de thematiek in je werk. Daarin spelen thema's als driehoeksverhoudingen, verraad in de liefde van man en vrouw, complexe gezinsverhoudingen, het onttruttingsproces van de hoofdpersoon. Naar mijn idee is er een accentverschuiving te bespeuren van het sombere in De maaneter *uit 1974 via* **En** dan is er koffie *uit 1976 naar het idealisme van de persoonlijke groei in je laatste roman* Te kwader min *van 1984. De wereld van de hoofdpersoon daarin, Esther, en de kunstenares Rachel is een wat wijdere dan die van de truttige huisvrouw Judith uit* Het binnenste ei *(1978). Hoe zou je die ontwikkeling in je werk willen beschrijven?*

Vroeger schreef ik over pijn en verraad en nu over schuld en verantwoordelijkheid en macht en onmacht. De laatste categorieën zijn een volwassener en afstandelijker versie van de eerste. Overigens vind ik die thema's niet waanzinnig origineel, want daarover gaat het werk van bijna alle schrijvers. Het zijn nu eenmaal de dingen waar het om gaat.

Toch liggen er denk ik bij jouw werk wel duidelijk accenten. Ja? Vind je?

Ja, ik vind van wel. Driehoeksverhoudingen en verraad komen toch telkens weer aan de orde en je zou het typerend voor jouw werk kunnen noemen en weer niet voor bijvoorbeeld het werk van Thomas Mann, om maar eens een schrijver te noemen die op het ogenblik weer volop in de belangstelling staat. Ja, ik zie dat dat dingen zijn die mensen met elkaar doen. Zie jij dat niet zo?

Mij houdt dit momenteel minder bezig.

Ik ben overigens, ondanks het feit dat ik zie wat mensen elkaar aandoen, toch een heel gelukkig mens. Ik zou het naar vinden, als ik mijn evenwicht en geluk moest kopen met blindheid. Ik kijk liever naar wat er te zien valt en probeer dan erin te slagen er wat van te maken.

Toch lijkt me je laatste roman Te kwader min *wat idealistischer van toon dan je vroegere werk*.

Wat mij verbaast, is dat je het thema groei van een persoonlijkheid als idealistisch ziet. Als we naar het echte leven gaan, dan zie ik dat in mijn omgeving heel veel.

Ja, maar ik zie het ook heel veel niet.

In de literaire traditie is de omschrijving van een hoofdpersoon die na veel ontberingen in het leven tot een aantal conclusies komt na de ontwikkelingen...

Als je het zo omschrijft, dan lijkt het wel een middeleeuwse moraliteit of queeste...

Ik dacht aan de negentiende-eeuwse literatuur.

Ja, in ieder geval zwaar romantisch.

In dat kader vond ik Te kwader min *wat idealistisch van toon*. Ja, je kunt het ook anders formuleren. Mensen leren pas wezenlijke dingen als kennis van goed en kwaad met hun rug tegen de muur. De beschrijving van dat proces heeft niets idealistisch. Het is niet de tocht langs de gevaren waar een beloning op volgt, maar dat is de beschrijving van een ingewikkeld proces dat je eerder als een spiraal dan als een rechte lijn langs obstakels zou kunnen tekenen.

Aardig is, dat jij deze bouw van thematiek reduceert tot een literair procédé, terwijl ik het in de eerste plaats naast groeiprocessen in het echte leven leg.

Je hebt natuurlijk gelijk, maar vanwege het onderwerp waarover we nu spreken, thematiek in je werk...

Als ik dat literair zou moeten plaatsen, dan zou ik meer dan aan de negentiende eeuw, denken aan de Angelsaksische vrouwenliteratuur van deze eeuw, waarin groeiprocessen worden beschreven. Mijn literaire inspiratie ligt voornamelijk bij Engelse en Amerikaanse vrouwenliteratuur van eind vorige eeuw tot nu. Ik zoek dus niet naar letterkundige schematiseringen. Waar ik wel op let is hoe - meestal vrouwelijke - auteurs erin slagen groeiprocessen te beschrijven, omdat een onderdeel van de complexe bedoelingen die ik met mijn werk heb, inderdaad is bewustmaking. Dat heeft niet alleen te maken met het uitdrukken van gevoelens, maar ook met het oproepen ervan, waarbij de opgeroepen gevoelens anders van aard kunnen zijn dan de uitgedrukte gevoelens. Ik hanteer daarbij een werkwijze die je waarschijnlijk meer in minderheidsliteratuur dan in de dominante literatuur aantreft.

Je beschrijft in eerste instantie menselijke gevoelens. Vind je die belangrijker dan menselijk handelen?

Vind ik handelen...? Nou, er is natuurlijk een causaal verband tussen handelen en voelen. Ik ben wel iemand die de waaromvraag stelt i.p.v. de wat-vraag. Maar er zijn natuurlijk geen gevoelens die los staan van de handeling. Voelen is een verzamelwoord voor een verscheidenheid van emoties en er is bovendien een verschil tussen emoties en gevoelens.

Gevoelens liggen dieper en die zullen door de handeling worden aangeraakt, zonder dat je je daarvan bewust bent. Emotie en handeling staan in een causaler verband. Ja, het is waar, dat ik actie op zich weinig interessant vind. Ik beschrijf niet hoe het eruit ziet, maar hoe het voelt. Daarom moet ik ook vreselijk lachen als mensen met de term realisme aankomen als etiket voor mijn werk. Ik schrijf liever een verhaal over mensen die langs elkaar heen spreken, dan over een auto die in de prak ligt.

Hier en daar heb je geëxperimenteerd met het happy-end, bijvoorbeeld in de verhalenbundels De naam van mijn moeder *en* Op eigen tenen *en eigenlijk loopt* Te kwader min *ook 'goed' af. Wat wilde je met dit experimenteren bereiken?*

Daarin zit een emancipatorisch element. Als je bezig bent met het oproepen van gevoelens en het bewerkstelligen van reacties van lezers, dan raak je in de minderheidsproblematiek en de denkprocessen van het voorbeeld: Wanneer is iemand een

voorbeeld en in hoeverre kun je literatuur zo maken, dat mensen erdoor geïnspireerd raken.

Daartegen heb ik me altijd erg verzet. Dat ik geen heldinnen neerzet, waaraan men zich kan spiegelen is iets dat me door sommige groepen in de vrouwenbeweging ook altijd erg kwalijk is genomen.

Het is niet zo dat je als schrijver een lijstje met edele bedoelingen in een roman moet proberen te stoppen, maar natuurlijk heb je een bepaald wereldbeeld dat doorsijpelt in je werk.

Je ziet in je experimenten met het happy-end een emancipatorisch element. Sluit je met een happy-end niet aan bij de massaliteratuur?

Nou, dan wel met de grote ironie dat mijn happy-end van een fundamenteel ander gehalte is. Je-man-verlaten wordt in de Bouquetreeks niet bepaald als een happy-end beschouwd, maar eerder als het omgekeerde. Ik heb dan ook liever dat je happy-end tussen ironie-tekens zet.

In mijn nieuwe bundel staat een verhaal waarvan het einde gruwelijk is, maar dat des te gruwelijker zou zijn, naarmate de vrouw sterker was en een beter zelfbeeld zou hebben. In een ander verhaal is de gruwelijkheid juist afhankelijk van de banale ondiepte van de hoofdpersoon en de gebeurtenissen in het verhaal zouden niet werken als de hoofdpersoon in psychisch opzicht op eigen benen zou staan. Je kunt van mij zeker niet zeggen dat ik altijd experimenteer met een happyend. Soms vraagt het verhaal erom. Het is interessant om condities van persoonlijke groei te beschrijven, maar dat naast een heleboel andere dingen die ook interessant zijn.

Massaliteratuur werkt met andere structurele middelen en invullingsmogelijkheden en mikt op extreme identificatieprocessen. Ik vrees dat ik daarmee nul komma niks gemeen heb.

Je schrijft meestal vanuit het perspectief van de vrouw. Waarom?

Zou je die vraag ook aan een man stellen? Vraag je je dat af als je mannelijke auteurs leest?

Ik denk van wel. Waarom schrijf je niet ook vanuit het perspectief van de man, zoals mannelijke auteurs dat doen vanuit het perspectief van de vrouw. Bijvoorbeeld Flaubert in Madame Bovary of Van Eeden in De koele meren des doods.

Het zijn er niet zoveel die dat doen. De vraag is waaróm zulke mannen dat doen. Per geval is daarvoor wel een interessante verklaring. Voor de negentiende-eeuwse naturalisten bijvoorbeeld ligt het nogal voorde hand om een onderdrukte groep te nemen. Dan heb je de keuze uiteen arbeider of een vrouw. Een intellectuele witte boorden heer kun je dan niet kiezen, want daaraan kun je geen naturalisme bedrijven. Verder zijn er mannen als James en Van Eeden die vrouwen ‘gebruikten’ om hun eigen zwakke kant - of wat je dan als zwakke kant zou willen noemen - te beschrijven. Als hun werk een mannelijke hoofdpersoon zou hebben dan zou dat niet stroken met de toenmalige ideeën en verwachtingen van de lezer omtrent de mannelijkheid. Er zou dan een literair conflict zijn ontstaan. Maar doorgaans is het natuurlijk toch zo dat jeschrijft over wat je het beste kent.

Verder strookt het ook met mijn preoccupaties met machteloosheid. De wereld ziet er heel anders uit vanuit het referentiekader van degene die niet de macht heeft. Het is niet alleen omdat ik meer vertrouwd ben met dat referentiekader, maar het is ook interessanter.

Het zou natuurlijk - over idealisme gesproken - prima zijn, wanneer het er niet meer toe deed of een romanpersonage mannelijk of vrouwelijk is.

Vooral in je vroege werk, in je laatste werk wat minder - zit de vrouwelijke hoofdpersoon in een slachtofferrol.

Ik geloof niet dat het referentiekader van de machteloze hetzelfde is, als dat van het slachtoffer. Je kunt je ook heel erg sterk voelen door de realiteit op een andere wijze waar te nemen dan op de dominante wijze.

Vind je dat vrouwen over het algemeen slachtoffer zijn van hun situatie?

Ik zou wel eens iemand willen tegenkomen, die durfde te loochenen dat er een machtsverschil is. Maar niet iedereen zou daarover willen schrijven of zich zo opwinden dat ze erover willen schrijven. Onze maatschappij is gebaseerd op een aantal fundamentele ongelijkheden, waarvan die tussen man en vrouw er een is. Sekse, ras, klasse. Waarmee niet gezegd is, dat iedereen daarvan in gelijke mate slachtoffer is. Dat zijn algemene uitspraken. Om het leven leefbaar te maken hebben mensen individuele oplossingen gevonden.

Van de thematiek wilde ik overstappen op het woordgebruik. Je maakt in je werk nogal eens gebruik van neologismen en moeilijke woorden. In De maaneter, *je debuut, trof ik woorden aan als 'disjunctie' en 'idiosyncratisch'. Heb je die bewust gebruikt?*

Ik weet nooit wat moeilijke woorden zijn. Bovendien kun je woorden die je niet kent toch opzoeken in een woordenboek?

Ik kan me voorstellen dat je doelgroep deze woorden niet meteen begrijpt.

Ik weet niet wat mijn doelgroep is. Daar heb ik niet zo'n duidelijk beeld van. Ik ben blij dat veel jongeren en vrouwen mij lezen. Ik schrijf trouwens ook niet voor een bepaalde doelgroep.

Maar terug naar het gebruik van moeilijke woorden. Ik heb wel bepaalde opvattingen over het verschil tussen dom en onwetend. Ik geloof dat alleen in een maatschappij die gestructureerd is, waar een verschil in ontwikkeling ook een verschil in positie met zich meebrengt, dat in een zodanige maatschappij het zogenaamd democratisch zou zijn om het mensen gemakkelijk te maken, omdat in een dergelijke maatschappij onwetendheid een schande is. Maar onwetendheid is geen schande. Luiheid is een schande. Als ik een woord niet weet, dan zoek ik het op. Maar als ik me daarvoor schaam, omdat ik denk dat ik daardoor minder zou zijn dan een ander, dan ga ik het niet vragen en dan blijf ik onwetend en zodoende krijg je dat onwetendheid zich in klasseverschillen gaat uiten. Ik vind wél, dat mijn werk op verschillende niveaus toegankelijk moet zijn voor lezers met weinig leeservaring, maar dat betekent niet dat ze zich niet zouden hoeven inspannen. Toegankelijk en makkelijk is dus niet hetzelfde. Dit is wel degelijk een idealistisch principe. Wat dit betreft ben ik ook erg beïnvloed door de Angelsaksische literatuur, die zich kenmerkt door een grote mate van toegankelijkheid, maar waarin een soort culturele bagage onopvallend aanwezig is.

Ik geloof niet dat je door dingen eenvoudiger voor te stellen, door reducerend te werk te gaan of door babypraat uit te slaan je de doelgroep een dienst bewijst. Als je mensen serieus neemt, dan ga je daar op een gelijkwaardige wijze mee om. Het is ook niet zo dat ik een kick krijg bij het gebruik van moeilijke woorden. Ik gebruik ze als ik denk dat ze op die plaats thuishoren. Maar wat is er nou vervelend aan om een woordenboek te gebruiken?

Over welk boek ben je zelf het meest tevreden?

Altijd over het laatste, omdat ik daarmee bezig ben. En tevreden is het woord niet, dat vind ik het interessantst.

Wat is het thema van je nieuwe verhalenbundel?

Het gaat vooral over het kwaad, over macht en onmacht, schuld en verantwoordelijkheid. Met name in de verkenning van goed en kwaad gaat het iets verder dan *Te kwader min*. Het is wat rechtstreekser. De verhalen uit de bundel zijn van de Jaatste drie jaar. Ik schrijf namelijk vaak verhalen naast een roman. Zo zijn dus voor een deel verhalen uit deze bundel in dezelfde tijd ontstaan als de roman *Te kwader min*. Ook heb ik al weer verhalen geschreven die niet in de bundel zijn opgenomen.

Ben je bezig aan een nieuwe roman?

Voor het schrijven eraan is het leven momenteel iets te chaotisch, maar ik ben al een tijd bezig met het denken erover.

Ik verlang wel naar het moment dat het weer kan.

Hannes Meinkema
Medusa

Vanmorgen vond ik een worm in mijn bed. Zo'n worm als men wel vindt in appels, bleek, langzaam zich krommend. Aan welk voedsel vet geworden? Ik heb het bed in weken niet verschoond. Nee, vanmorgen ook niet. Ik heb de worm walgend tussen twee vingers gepakt en in de kachel gegooid. Evenmin heb ik onder het bed gekeken, waar ik weet dat zich vochtige stofnesten hebben opgehoopt, want ik heb geen zin om het op te tillen. Als ik het optilde, zou ik wat eronder ligt bijeen moeten vegen. En bovendien ben ik weer zwanger, voor de zoveelste keer, en ik wil wat ik in mij draag niet verliezen.

Maar ik voel die uitputtingspijn achter mijn ogen die de menstruatie een dag tevoren aankondigt, en het bijbehorende geknepen schedeldak. Kan ik niet ergens anders hoofdpijn van hebben? Hoop doet leven. Ik spreek het toe als ik op het toilet zit: grijp je vast, klauw je vast, kleine, er zijn hier kwade machten in het spel, laat je niet afdrijven.

Op school vertelde de leraar Nederlands een keer in de les dat Freud erop gewezen heeft hoe wij kinderen met woorden als larfje, wurmpje toespreken. Walgelijk. Waarom doen we dat ook weer? Dat ben ik vergeten.

Ik zou er weer inkruipen als ik geen afspraak in het ziekenhuis had. Dus moet ik onder de douche - misschien hebben ze iets gevonden, misschien willen ze me opnieuw inwendig onderzoeken. Maar eerst even naar de zee kijken uit het zolderraam - met blote voeten de kale trap en de splintervloer over, en als iedere dag weer constateren hoe het hier stinkt (alleen vocht in de kisten met oude kleren, of erger, dode muis?) en de spinnewebben wegvegen voor het raam: daar is de zee. Rustiger vandaag dan gisteren. Geen witte paarden van Poseidon vandaag. Gisteren Klaas, die zegt dat hij met me trouwen wil, verteld waarom in de mythologie Poseidon met paarden in verband wordt gebracht: omdat de hoef van een paard de vorm heeft van de maansikkel, en de maan verantwoordelijk werd geacht voor het water. Eb en vloed: het is afgaand water nu. Maar Klaas houdt niet van mythologie en dat is een even goede reden om niet met hem te trouwen als welke andere. Klaas vist.

Verhalen, verhalen. Ik flap flap mijn blote voeten naar beneden en zet de douche aan. Mijn nieuwste verhaal: Medusa. Ik laat het water in straaltjes over mijn haar en mijn gezicht lopen. Medusa de Gorgon, uit wier onthoofde lichaam het gevleugelde paard Pegasus ontsprong, vrucht van Medusa en Poseidon.

Medusa's hoofd, zo gruwelijk dat elk die haar aanschouwde van schrik versteende. Perseus versloeg haar met een spiegel - ik droog mijn haar met een vochtige handdoek en borstel het glad, en wrijf er dan weer krullen in.

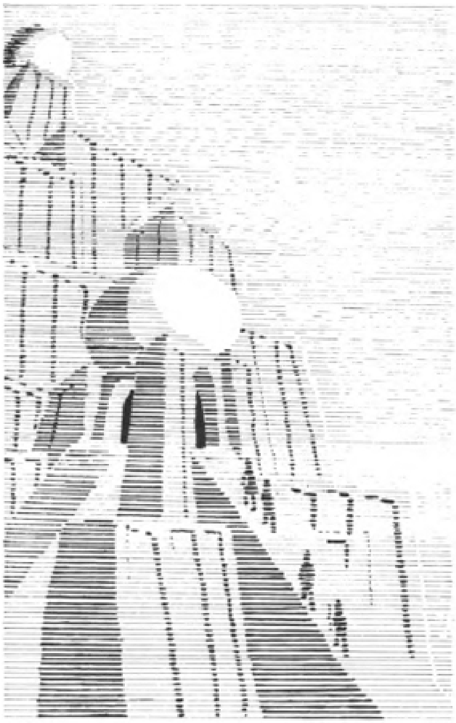
Gisteren heb ik geprobeerd een Medusa-masker te tekenen met haren van zich kronkelende slangen. Voor op de deur. Medusa-maskers hingen ter bewaking voor tempels en waren op de geitehuiden kuisheidstunieken van de Libische meisjes bevestigd: om allen af te schrikken die ten onrechte toegang zochten tot de mysteriën van de godin, de drievoudige, in haar gestalten van nieuwe maan, volle maan, oude maan, of maagd, vrouw, oude vrouw, of lente, zomer, herfst.

Maar ik kan niet tekenen, mijn masker is mislukt.

Ik kan eigenlijk niks, hoewel ik het toch op school niet moeilijk vond. Niet moeilijk genoeg om ernaar toe te blijven gaan. Of misschien is moeilijk niet het goede woord:

niet interessant genoeg. Ik vind niet zoveel interessant. Boeken lezen over Griekse mythologie, naar de zee kijken.

Klaas zei toen hij me dit huisje hielp kraken: dan zijn we in ieder geval alvast bij de zee, voor als de bom valt. Hij heeft gelijk, ik zou er meteen inrennen als het zover was, maar ik geloof hem niet. Ik hoor niet bij de doemdenkers - met mijn vrienden in Alkmaar had ik daar ook vaak ruzie over, of nee, geen echte ruzie, maar we waren het niet eens. Ik geloof niet dat de bom valt, ik denk dat ze het gewoon niet zover durven laten komen!



Illustratie R.I. Parijs

Maar nu kleed ik me aan. Mijn zwarte broek en blauwe coltrui, daarin gaat het nog, en als ik opschiet ben ik net op tijd voorde bus, anders moet ik een kwartier lopen voor de andere.

De bus is vol, naast de enige lege plaats zit een mongloïde man van een jaar of vijfendertig, die waarschijnlijk op weg is naar die inrichting waar de bus ook langsrijdt, ik heb er wel eens een groep van op de straatweg zien lopen met hun vreemde, zwaaiende gang. Ik ga naast hem zitten en zie twee vrouwen aan de andere kant van het gangpad naar me kijken. Waarschijnlijk blij dat zij er niet naast hoeven zitten. Om ze te pesten begin ik een gesprek met hem: 'Kijk,' zeg ik, 'zie je die gele bloemen aan de rand van de weg? Het wordt voorjaar, zie je wel?' Ik praat tegen hem zoals ik tegen een kind zou praten, en kennelijk tref ik precies de juiste toon, want hij wijst mij de koeien en ik merk op dat hij mooie nieuwe schoenen heeft en hij vertelt me stralend dat hij ze zelf heeft uitgezocht, en dat hij heus wel weet hoe hij er de veters van moet strikken. 'Natuurlijk weet je dat,' zeg ik, 'ik kan het toch ook!' Daar moeten we om lachen.

De dames kijken, als ik even hun reactie check, allebei toevallig uit het raampje aan hun kant, dus doe ik er nog een schepje bovenop. Lach ik nog wat harder. Bovendien valt hij me mee, hij zit zo enthousiast te praten over zijn weekend bij Joke en Henk - alsof ik zou weten wie dat zijn: net een kind, zoals hij aanneemt dat zijn wereld tevens de mijne is. Ik vraag hem wat hij gegeten heeft - boontjes en varkensvlees - en of hij nog weer naar ze teruggaat voor een volgend weekend? Ja, zegt

hij, want ik hoefde het bed niet af te halen. De lakens konden nog wel een keertje mee, had Joke gezegd.

Ik knik, en zeg met een volume dat op de dames is berekend, dat ik ook vaak mijn bed niet verschoon.

Sinds ik Klaas met me laat slapen, ben ik steeds een paar weken over tijd, en bloed dan erger dan ooit. Waarom, dat zijn ze aan het uitzoeken hier. Ik weet de weg: eerst bloed laten prikken, dan wachten op de dokter.

‘Linker of rechter arm?’ vraagt de zuster.

‘Linker,’ zeg ik. Uit het lichaam van de Gorgon Medusa nam de godin Athene twee buisjes bloed om ze aan Asclepius te geven: het bloed uit de aderen van haar linker zijde bracht genezing van alle ziekten en dood en vernietiging. Ik bedoel maar.

De Latijnse naam van Asclepius is Aesculapius, wat schijnt te slaan op de mistletoe die aan de eik groeide en die men als de genitaliën van de eik beschouwde, het sap van de bessen als sperma, en wie dat sap bezat, kon terugkeren uit het rijk van de dood. Een aesculaap is op de auto van artsen ook nu nog een stok met een zich kronkelende slang.

De dokter is een vrouw, en ze heeft naast mijn status een boek voor zich liggen met plaatjes van sliertjes materie die als zeewier aan elkaar zijn gehecht. Chromosoomstrengen, legt ze uit, en als die niet opeen bepaalde wijze zijn geordend, krijg je chromosomale afwijkingen. Ze heeft een grote neus, vooruitstekende tanden en geen kin. Op de linker tiet van haar witte jas staat haar naam geborduurd, maar die wil ik vergeten.

‘Meestal zijn die gelukkig niet levensvatbaar, en dat is wat bij jou tot nu toe het geval is geweest,’ zegt ze. Ik vertel haar maar niet dat ik op het ogenblik zwanger ben. Dat ik zo'n chromosomale afwijking in me draag.

De dokter kijkt me onderzoekend aan. Ze denkt waarschijnlijk dat ik maar half begrijp wat ze zegt, omdat ik nauwelijks reageer. Weetjewel, schoolverlater, uitkeringstrekster, that's me, yes. Ik zie haar besluiten het er verder maar bij te laten, en ik sta op en druk haar de hand en bedank haar. Want zo hoort het, dat je iemand bedankt die iets voor je heeft uitgezocht. Terwijl het rechtvaardiger zou zijn als ik haar de ogen uit zou krabben om haar te straffen voor wat ze heeft gezien.

Ik ben bij mijn ouders weggegaan omdat we het nergens over eens waren. Wat zij van mij verwachtten, wilde ik niet, en de manier waarop ik leefde, beviel hun van geen kanten. Mijn vrienden, mijn kleren, het feit dat ik een uitkering krijg en daar totaal niet meezit. Standaarddialoog:

‘Hoe wil je dat dan later?’

‘Dat zien we dan wel weer.’

‘Ja maar je kunt toch niet maar steeds zo doorgaan, wat wil je dan met je leven?’

‘Niks,’ zei ik - en daarmee verloor ik het recht van spreken. Maar je mag toch wel niks willen, dat is in deze wereld toch, hoop ik, wel toegestaan, je mag toch wel niet exact weten wat je vierentwintig uur per dag zeven dagen in de week tot in eeuwigheid van dagen wilt?

Ik zou willen kunnen tekenen of schrijven maar ik kan geen van beide. Ik kan geen nieuwe verhalen maken, ik vertel mezelf keer op keer weer diezelfde verhalen die al duizenden jaren bestaan - maar die verhalen vindt niemand interessant, ook mijn vrienden in Alkmaar eigenlijk niet, behalve een doodenkele keer als we 's zomers stoned bij de brug rondhingen, één of twee keer maar lukte het me om een mythologisch verhaal zo te vertellen dat het te gek was, of far out - en Klaas houdt

er al helemaal niet van, maar Klaas is natuurlijk een heel ander soort jongen dan de vrienden in Alkmaar. Ik ken Klaas omdat ik hier een dagje was heengegaan om de zee te zien - om precies te zijn: ik wilde de zee zien om het beeld van de schuimende teugels van Poseidons paarden te begrijpen - en Klaas was op de pier aan het vissen en hij liet me het huisje zien dat toevallig leegstond en toen heb ik mijn kleren gehaald en mijn mythologieboeken en nu zit ik hier. Mijn haar is inmiddels alweer redelijk aangegroeid, ze zouden me in Alkmaar niet eens herkennen als ik terugkwam, denk ik.

Thuis staat bij de deur een van de oude zinken emmers, onderin krioelend een laag palingen. Ik pak de emmer op en zet 'm binnen: Klaas heeft wel een zeer symbolisch cadeautje uitgezocht om me te troosten met mijn gang naar het ziekenhuis. Zal ik hem de uitslag melden? In zekere zin ben ik het hem verplicht: de miskramen liggen niet aan hem, met zijn genetisch materiaal is niks loos.

Het volle beeld van wat ik in die emmer zag - palingen wriemelend in een laag slijm - dringt pas tot me door als ik in de kamer mijn schoenen heb uitgeschopt en op het bed gevallen ben. Ik kan niet eens huilen, bedenk ik: en dan zie ik het, een nest slangen in slijm, lijzig en wellustig langs en over elkaar glijdend, glippend, zich kronkelend, kruipend...

Klaas brengt me wel vaker levende vis als hij van zijn vangst wat missen kan, maar tot nog toe waren die vissen altijd platen flapten ze hooguit verticaal wat met hun lijven voor ik ze de kop afsneed. Deze... wat was dat in godsnaam voor slijm waar ze zich in wentelden? Achtereenvolgens komen bij mij op:

1. het raadseltje dat me op de lagere school al vermocht te doen kokhalzen: het toppunt van gladheid? Een paling in een potje snot;

2. de scène met de palingen en de paardeschedel in *Der Blechtrommel*. En dat Oskartjes moeder dan daarna steeds gulziger vis gaat eten;

3. een foto, vertoond op een tentoonstelling tegen porno: een vrouwenkut waarin zich een paling naar binnen werkt.

Ik ga op de rand van het bed zitten en probeer er niet aan te denken, dat die palingen inmiddels vast al de emmer uitgekropen zijn, ze zijn eruit gekropen, ze glijden door de gang op weg hierheen, ze kruipen en kronkelen hierheen en ik durf al haast niet naar de deuropening te kijken omdat ik ze daar zal zien, uit het donker krielend het licht in, golvend en wriemelend over de kronkels van het Perzische kleedje dat ik bij het grootvuil gevonden heb, ze komen binnen, ze komen me halen.

Om mezelf te bewijzen dat ik niet bang ben sta ik op, knip het bedlampje aan - verkeerde manoeuvre, die eerder de bewegende schaduwen vermeerdert dan helderheid bevordert - loop richting kamerdeur (om het Perzische tapijtje heen) en druk het grote licht aan. Niks. De kringen op het kleedje liggen stil en blauw in het gele lamplicht. Volgende stap: de gang door en het keukentje in. Onbegrijpelijk: ze golven nog even liederlijk in de emmer als daarnet, alleen schijnt het slijm zich wat verdikt te hebben, want daar is nu meer van. Glanzende snot.

Ik doe iets wat niet goed te praten valt. Ik vul een ketel water uit de geiser, zet die op het gas en wacht, de emmer niet uit mijn linker oog verliezend, tot het water kookt. Dan giet ik, met afgewend gezicht, de ketel kokend water in de emmer leeg. Zo ook verschroeide Heracles, die de veelkoppige Hydra moest verslaan, de plaats waar hij een kop had afgehakt steeds met een fakkel, om te voorkomen dat uit het gat nieuwe slangehalzen, nieuwe koppen ontsproten.

Ik ga naar binnen en wacht een kwartier.

Ik weet niet hoe anderen, ouderen dat doen: ik dacht als kind dat volwassenen een doel hadden, dat ik als ik volwassen werd, vanzelf zou weten hoe het moest. Ik spreek niet van een baan, want die wil ik niet eens: maar van het gevoel, als je 's morgens wakker wordt, dat je weet waar je voor bent en waar het heen gaat. Waar

houden ze zich aan vast, al die mensen die trouwen en kinderen krijgen en banen hebben - of die juist niet trouwen omdat ze zich niet willen binden, geen kinderen krijgen omdat deze wereld te verschrikkelijk is om een kind in op te laten groeien, geen baan hebben omdat ze deze maatschappij niet in stand willen houden. Wat is het geheim van hun weten? Zij die zekerheid zien in de vooruitgang, en zij die zekerheid zien in de ondergang: beide groepen hebben meer gemeen dan ik met een van beiden. Ik ben kwaad, maar ik vecht niet. Ik twijfel, maar ik denk niet. Ik houd van niets en niemand, behalve misschien van mythologie. Mythologie vind ik leuk.

Ze zijn niet dood! Zo mogelijk zijn ze levendiger, levender nog dan daarnet: hun onophoudelijk kronkelen heeft iets van spartelen gekregen, alsof hun stervensproces zich in het tegendeel heeft verkeerd en ze juist geboren worden, nee, alsof mijn poging om ze te verdelgen hen alleen aan levenskracht heeft doen winnen.

Was mijn gedachte aan de Hydra, daarnet, dan juister dan ik kon vermoeden? Zijn de palingen, slibberend in hun eigen slijm, onsterfelijk?

Ik moet me niet aanstellen. Ik moet proberen hierom te lachen, vooruit - en ik zou er ook om lachen als ik niet zo het gevoel had dat er niets te lachen viel: het gevoel uit nachtmerries waarin alleen de gedachte aan het kwaad al volstaat om het tot werkelijkheid te roepen. Ik heb kokend water op ze gegooid en ze zijn er alleen maar levender van gaan pulseren. Als in griezelfilms: het kwaad dat niet te vernietigen is.

Ik ga op mijn rug op het bed liggen, maar merk dat ik mijn ogen niet durf dicht te doen. Een boek lezen lukt al evenmin: de letters wriemelen over de bladzijden en bovendien moet ik me als ik echt wil lezen op mijn buik wentelen en dan lig ik met mijn rug naar de deur en naar de gang en de keuken daarachter... Ik kan me niet ontspannen. Het is alsof die emmer die daar donker in de keuken staat, met die slangachtige monsters erin, een gevaar is in het huis dat me, als ik niets doe, zeker zal smoren. Ik probeer de dreiging met redeneringen onschadelijk te verklaren: palingen sterven aan de lucht, palingen sterven aan kokend water. Maar ik weet dat het zo niet is gegaan: dat het zo niet zal gebeuren. Hoe langer ik ze daar hun glibberende gang laat gaan, hoe machtiger ze zullen worden, en hoe machtelozer ik.

En als ik niet van machteloosheid geheel verlamd wil raken, moet ik dus de strijd aanbinden.

Oké.

Ik ga die ondieren doden en schoonmaken, en wel nu meteen. Ik doe het: ik zet me op automatische piloot, ik loop naar de keuken en pak er één uit de emmer, met hetzelfde gevoel als toen ik een vrouw op tv voor mijn ogen ineen monster zag veranderen en ik recht op de verschrikking af moest gaan om de knop om te draaien: om te voorkomen dat het kwaad van het scherm af de kamer in zou schijnen en het huis vervullen met gevaar, mij besmetten. Ik voel de paling onduleren in mijn linker hand, in mijn rechter heb ik het aardappelmesje en daarmee kerf ik onder de kop in de huid, die niet klam is maar lauw als mijn eigen vingers. Anders dan bij gerookte paling zit het vel stevig vast, en het stropen wordt er door het gespierde spartelen niet eenvoudiger op. (Beeld van een film over de kruistochten, meen ik, waarin een heidens meisje de huid van de benen werd gestroopt, tafereel waar de camera met verdachte aandacht bij verwijlde.) Het gladde snot vliegt me in het gezicht en ik draai de kraan open om het glinsterende spul af te spoelen en zo tegelijk wat meer houvast te krijgen: tot mijn ontzetting begint de kronkelende worm onder het lauwwarme water dikke klodders ondoorzichtig wittig spul te produceren, bijna schuimend van consistentie, en in onophoudelijke hoeveelheid. Hoe meer ik spoel, hoe meer... wat? Slijm, kwijl, kwak, zaad. Mijn maag en hoofd zijn stenen van bijgelovige angst, maar ik ga door met villen en stropen en tracht de wetenschap dat ik hier een levend wezen martel met alle kracht te blokkeren.

Als de huid eraf is, ligt hij stil in mijn hand: huidkleurig, dun en onschuldig als een van mijn eigen vingers.

De volgende. Ik grijp en hak van deze meteen de kop eraf maar vergeefs, of misschien had ik het moeten weten, ja natuurlijk had ik het kunnen weten: de produktie van het smerig schuim wordt door de onthoofding niet in het minst gehinderd en omdat ik nu helemaal geen houvast meer heb, rukt de paling zich uit mijn handen los en werpt zich van het aanrecht op de ijskast, vlokken wittige afscheiding vliegen de hele keuken door: ja waarlijk heeft het kwaad dat zich eerst nog slechts als wriemelende dreiging in de emmer roerde, nu de hele keuken aangetast.

Maar nu wil ik winnen. Ik grijp hem weer en hak er bijna blind op los met het mes tot hij naakt en stil ligt, naast de eerste.

Nog drie. Ik begin er nu iets van te begrijpen, van wat hier gebeurt. Ik lever hier met deze palingen een gevecht met mijn eigen angst en daarom zijn alle middelen geoorloofd, alle. De derde paling is sterker nog dan de vorige: ook met kop ontsnapt hij me herhaaldelijk, en na het aanrecht en de ijskast wordt nu ook het gasstel besmet met de ziltige, klodderige smerigheid. Het maakt geen verschil dat ik besef dat inderdaad mijn keuken al in beslag is genomen, opgegeten, dat geen hoeveelheid poets- en dweilwerk ooit nog ongedaan kan maken wat hier is gebeurd, dat chloor noch alcohol deze keuken ooit nog terug veilig kunnen maken, veilig genoeg voor voedsel en warmte en wonen. Ik weet dat ik het gevecht al verloren heb - het bij voorbaat al verloren had - maar ik geef niet halverwege op. Er liggen drie ontvelde palingen op een bord nu, de derde in een aantal stukken omdat ik hem alleen zo klein heb kunnen krijgen.

Nummer vier. Ik herinner me een verhaal van een vriendinnetje op school - vorig jaar, toen ik nog niet alleen was, in de tijd dat ik het nog een normale zaak vond mijn gedachten met anderen te delen en mijn emoties te midden van anderen te beleven - wat staat die tijd ver van me af - want Klaas telt niet: Klaas spreekt nauwelijks en voelt heel weinig, Klaas is één groot blok lichaam, ik heb me wel eens afgevraagd of hij wel helemaal... Maar hij heeft de mavo afgemaakt, op c-niveau weliswaar, maar toch. Het vriendinnetje was een paasvakantie in Engeland geweest en vanwege een dreigende schapenziekte moesten op de boerderij waar zij logeerde, alle drachtige schapen worden geslacht en gevild en schoongemaakt, clandestien, op het erf achter de boerderij: en daar stond ze in haar kaplaarzen, tot over de enkels en ellebogen in bloed en ingewanden, verbeten, zich in haar bewustzijnsvernauwing alleen concentrerend op wat gedaan moest worden, volkomen vergeten dat het hier schapen - het symbool van de hulpeloosheid - en lammetjes - het symbool van de onschuld - betrof, want zonder dat ze precies kon zeggen waarom (en misschien wel omdat ze het verschrikkelijk vond om te doen, misschien wel daarom) was het slachten een gevecht geworden en de schapen waren daarbij volstrekt onverschillig, bijzaak, díngen die daar onophoudelijk bloed en glibber produceerden: en toen, zei ze, toen wist ik wat het was om een nazi te zijn.

Ik hoorde dat verhaal toen aan en dacht: ja, dat weet ik heus wel, dat is een gemeenplaats, de nazi die woont in elk van ons: maar nu begrijp ik het pas, nu ik weet dat ik het toen absoluut niet begrepen heb, namelijk hoe mákkelijk het is om die nazi je te laten overnemen. Je hoeft alleen maar boos te zijn of rancuneus of wanhopig, of bang, ja bang, slachtoffer van angst, versteend van angst hoef je alleen maar te haten en te hakken, te hakken en te haten en je gaat over de grens, van keuken naar snijzaal naar concentratiekamp.

Wezenloos worstel ik met de laatste paling. Ik ben moe nu, deze ontglipt me nog vaker dan de anderen, vier, vijf keer, en pekelig schuim bedekt mijn keukenvloer als het strand waar het water is weggelopen in plekken met krullend wier, het ruikt naar bedorven zeelucht, verschaalde seks, ik kan niet meer. Ik sta tot mijn ellebogen in de zilte snot en daar vliegt ie me alweer uit handen, dat spekgladde monster dat al twintig keer dood had moeten zijn, in de emmer met aardappelen en uien die ik dus nu ook gevoeglijk weg kan gooien.

In de middeleeuwen werd, als ik het goed heb, met het woord ‘worm’ ook de draak aangeduid, dus zo gek is mijn associatie met de negenkoppige Hydra nog niet. Het Lerna-meer, waar de Hydra leefde, was de plaats waar moordenaars naar toe gingen om gereinigd te worden. Kan het toepasselijker?

Ik spoel mijn wormen af met het heetste water dat mijn handen verdragen kunnen. Nee, ik kan me niet veroorloven ze weg te gooien: Klaas zou dat nooit begrijpen. Dus wring ik ze in een plastic zakje en stop dat in het vriesvak van de ijskast.

Dan kleed ik me naakt uit en ga aan de gang met ontsmettende chloor en met allesreiniger en duizenddingendoekjes en schuursponsjes en dweilen en witte tornado's en weet ik veel, totdat de hele keuken is gedaan.

Schoner dan hij vanmorgen was, schoon voor het oog: maar een illusie.

Uitgeput zit ik op de vuilnisbak en bezie mijn naakte dijen. Plakkerig, zwaar, vet. Zulke dijen zijn niet vatbaar voor reproduktie. Week, ingezakt, kwabbig. Ik pak een vork en prik erin, tot de pijngrens en dan nog iets verder, zodat er rode puntjes op de klamme witte huid verschijnen. Want je kunt poetsen wat je wilt en je kunt vechten wat je wilt maar het kwaad overwin je toch niet, want dat zit binnenin, het heeft zich naar binnen gewurmd.

Ik ga met mijn vingers naar binnen en voel onderweg tussen de schaamlippen, onderin, als ware het 't verticale spiegelbeeld van mijn clitoris, zo'n virulente puist. Daar moet je betadine-jodium op doen, dat weet ik van een verpleegster die me bij een vorig onderzoek daar scheren moest. Dan verdroogt het.

Mooi niet, denk ik. Want wat je in je draagt, dat ben je. Of niet?

Pim Lukkenaer

De omrankte staf
Couperus' Dionyzos als sleutel tot het antieke werk

Inleiding

Mijn visie op literatuur in het algemeen en op het werk van Louis Couperus in het bijzonder wil ik in dit essay aannemelijk maken aan de hand van een analyse van de mythologische roman *Dionyzos* uit 1904, het eerste van de reeks antieke werken die Couperus schreef.

De 'lijn' in *Dionyzos* zal ik adequaat pogen vast te stellen door middel van een uitgebreid onderzoek van de motieven.[1.] De daarmee achterhaalde tekst-feiten doen vervolgens dienst bij het opstellen van een hypothese betreffende de aanwezigheid van een impliciet normenstelsel in Couperus' antieke werk. Dit normenstelsel, indien aantoonbaar, zal op zijn beurt bepalend zijn voor een antwoord op de vraag naar een in dit werk ingebouwd moreel perspectief: een antwoord namelijk op de vraag, of de lezer wordt geacht, ten aanzien van de fictieve handelingen en gebeurtenissen moreel stelling te nemen. Een consequentie van een dergelijke veronderstelde stellingname zou kunnen zijn, dat de lezer ook wordt geacht zich met een of meer personages moreel te identificeren.[2.]

Geschreven reacties op *Dionyzos* van 1904 tot heden zal ik benutten als 'eye-opener' dan wel 'repoussoir'. Om 'historisch lezen' mogelijk te maken zal ook veel aandacht worden geschonken aan Couperus' eigentijdse, dat wil zeggen niet-antieke, bronnen.[3.] Al deze aandacht voor het eerste 'antieke' boek lijkt mij mede gerechtvaardigd door het feit, dat in de secundaire literatuur het schrijven ervan als een belangrijk keerpunt in leven en werk van de auteur wordt gezien.[4.]

Tot slot van deze korte inleiding een opmerking over de editie, waarnaar ik citeer. De eerste of tweede, tijdens het leven van de schrijver verschenen, uitgave zou op zich de voorkeur hebben verdiend, maar die drukken zijn moeilijk bereikbaar en, indien te koop, kostbaar; daarnaar citeren zou de lezer het controleren van mijn uitspraken hebben bemoeilijkt. Het *Verzameld Werk*, Amsterdam 1953-1957, ongewijzigd herdrukt in 1975, vormt in de eerste plaats geen volledig-werk-uitgave (die is er niet), maar een, zij het uitgebreide, bloemlezing uit het oeuvre. In de tweede plaats zijn Couperus' teksten daarin herspeld, dus, zij het in geringe mate, minder authentiek. De toegankelijkheid van deze editie doet me er echter, o.m. in het geval van *Dionyzos*, toch voor kiezen.

Analyse A. Het beeld van Dionyzos in de geschreven receptie

Volgens een van de eerste serieuze critici[5.], Wolfgang van der Mey[6.], treedt de hoofdfiguur in deze roman onmenselijk op, voelt hij ten slotte echter smart over het menselijk misbruik van zijn gave, de wijn. De classicus Hein Boeken[7.] ziet een verandering in de 'held' van niet-weten naar weten, van openstaan voor anderen naar afgaan op innerlijke stemmen, van de maat der muzen naar de mateloze muziek der sferen: Dionyzos, volgens hem een medelijdende, troostende, altruïstische figuur, zou tot wijsheid komen via lijden en vreugd. W.G. van Nouhuys[8.] schrijft, dat Dionyzos de mensen tot mateloze vreugde wil dwingen, en razend wordt als ze zich verzetten; later echter, in de onderwereld, troost hij, zelf in snikken uitbarstend, de schimmen. Een vierde vroege beoordelaar, F. Smit Kleine[9.], gebruikt een aan

Nietzsche ontleende term om de ontwikkeling van de hoofdpersoon te karakteriseren: het zou er een zijn van *Wille zur Macht* naar twijfel ten gevolge van inzicht in de dubbelheid van vreugde en smart; vervolgens naar zelf lijden om de onwaardige mensen en om zijn bruid Ariadne, die stervend de naam van haar vroegere minnaar Thezeus roept (dat ze uiteindelijk Dionyzos weer herkent, vermeldt hij niet); en ten slotte naar wanhoop om haar dood, die echter door zijn vader Zeus wordt omgezet in hoop op een toekomst, waarin de Dionyzische vreugde ook op aarde zal zegevieren.

Tot zover Dionyzos' gedrag en de veronderstelde ontwikkeling daarin. Andere opmerkingen van de vroege critici betreffen zijn aard. Zo ziet Boeken-een overigens door de meerderheid van de classici geaccepteerde opvatting - overeenkomst tussen Dionyzos en figuren uit de Griekse tragedie: analoog aan het hunne zou zijn leven bestaan uit lijden en strijden, glorieus vergaan, lijdens- en liefdesdrang.

Een ander aspect van de halfgod bij Couperus wordt zestig jaar later opgemerkt door Marc Galle[10.]: hij zou zijn getekend als een meisjesachtige, dubbelslachtige jongen die Hermafroditos dubbelgesiachtig wil bevredigen.

Een tweede serie opmerkingen in kritiek en literatuurwetenschap betreft de relatie tussen de auteur en zijn personages. Zo vond de al geciteerde Van der Mey, dat Couperus, door over de god van de wijn te schrijven, propaganda maakte voor drankmisbruik en dus de blauwe knoop-beweging tegenwerkte. Deze recensent ging er kennelijk van uit, dat een schrijver onverkort achter het gedrag van zijn held staat. Ook vele anderen hebben blijk gegeven van de neiging, Dionyzos op zijn 'schepper' kort te sluiten, bijvoorbeeld door de levensloop van de eerste te interpreteren als autobiografie van de laatste, of althans autobiografische elementen te veronderstellen.[11.] Wordt de aard van dat autobiografische aanvankelijk slechts vaag aangeduid (het werk zou blijk geven van 'een veranderd levensinzicht', de auteur zou kiezen voor het 'blije' zuiden tegenover het 'sombere' noorden), na de Tweede Wereldoorlog wordt het gezocht in een seksuele zelfbevrijding: de schrijver zou in dit boek voor zijn homoseksualiteit uitkomen: de androgynen Dionyzos en Hermafroditos zouden voor Couperus zelf staan. Een onderscheid tussen dubbelgeslachtigheid en homoseksualiteit wordt daarbij meestal niet gemaakt; alleen Marc Galle[12.] noemt het een pleidooi voor biseksualiteit, terwijl de theoloog K.J. Popma[13.] deze biseksualiteit niet ziet als einddoel, maar als tussenstadium in de terugkeer van de mens naar het goddelijke, sekselóze licht. Zo'n 'mystieke' dimensie vinden we verder alleen verondersteld door Lodewijk van Deyssel[14.], die *Dionyzos* las als symptoom van 'permanent bereikte extase'. Bij mijn weten heeft alleen M.C. van den Toorn[15.] het boek, zonder kortsluiting op de biografie van de auteur, gelezen als een symbolisch sprookje. Overigens moeten we ons realiseren, dat Couperus zelf een biografische manier van lezen in de hand heeft gewerkt, door namelijk de wel degelijk autobiografisch getinte Dionyzossonnetten vóór de roman af te laten drukken.

Een derde categorie opmerkingen, in de loop van de tijd over *Dionyzos* gemaakt, betreft de geografische tegenstellingen in het boek. Deze contrasten zijn pas vrij recent opgemerkt. Volgens H.W. van Tricht[16.] zou in deze roman een westelijke tegenover een oostelijke wereld staan: de wereld van Zeus en Dionyzos tegenover de wereld van Rheia Kubele; een vaderwereld van strengheid, orde en plichtsvervulling tegenover een moederwereld van genot, irrationaliteit en geheimzinnigheid. En even later ziet Marc Galle[17.] het noorden met zijn achterdochtige, ziekelijke, vreugdeloze overgave aan de droom afsteken tegen het zuiden, de Eros van Praxiteles en het carpe diem van de gedachteloze heidense genotzoeker Dionyzos. Ten slotte enkele opmerkingen gemaakt over de filosofie achter het verhaal. De meningen hierover lopen uiteen. Zoals ik in noot5 al kort heb

aangeduid, heeft wijlen G. Stuiveling, uitgever van het Verzameld Werk, als zijn mening te kennen gegeven, dat er in Couperus' werk geen sprake is van consistentie op enig gebied van het denken; onderzoek naar zoiets als een wereldbeeld in diens oeuvre schreef hij zinloos te achten, daar dit niets anders zou bevatten dan religieuze, theosofische, pantheïstische en wijsgerige ‘stemmingen’ en noch godsdienst, noch filosofie. Anderen hebben in het geval van *Diony-*

zos op zijn minst gezocht naar invloed van Nietzsches begrippenpaar apollinisch-dionysisch. Hein Boeken en W.G. van Nouhuys[18.] verschilden hierover van mening. De eerste zei, dat tegenover Dionyzos Apollo ontbreekt, de tweede dat de auteur tegenover Dionyzos een apollinische Faun heeft neergezet. De tegenstelling is dus volgens Van Nouhuys wel degelijk gethematiseerd, al ziet hij dat niet *binnen* de held. Naar hij meent geeft Couperus in zijn hoofdfiguur de dionysische, mateloze, orgiastische, door niets getemperde vreugde, die de tegenpool is van de 'evenmatige' (harmonische), schone apollinische vreugde.

De Amsterdamse arts en Nietzsche-vertaler L.S.A.M. von Römer[19.], die geestdriftig op het verschijnen van *Dionyzos* reageerde, ziet een direct verband tussen dit boek en de filosofie van Nietzsche. Op dit oordeel zal ik moeten terugkomen, daar een andere publikatie van Von Römer tot de bronnen van Couperus' verhaal kan worden gerekend.

Smit Kleine stelt in 1906[20.], dat het verband met Nietzsche te vinden is in de keuze voor een evenwicht tussen apollinisch en dionysisch, en voor vreugde in plaats van lijden en zonde. Na de Tweede Wereldoorlog concludeert J.P. Guépin[21.] daarentegen, dat er in het boek geen invloed van Nietzsche is: Apollo komt er niet in voor, de Sileen vertolkt niet als bij de Duitse filosoof de dionysische smart. Dezelfde onderzoeker ziet als een van de bronnen voor *De Berg van Licht* het theosofische werk van H.P. Blavatsky. Ik wil bekijken of dit ook voor *Dionyzos* opgaat.

B. Couperus' tekst B1. De sonnetten

Een analyse van de tekst van *Dionyzos* kan het best beginnen bij de twaalf sonnetten, die Couperus aan zijn verhaal heeft toegevoegd. Boven het eerste gedicht staat een 'motto', dat de lezer wijst op de tijd van ontstaan van deze sonnetten en hun plaats in het oeuvre van de auteur: 'Na de Kleine Zielen', en 'vóór Dionyzos'.[22.] Dat is: tussen augustus 1902 en maart 1903. In de sonnetten wordt het contrast tussen de 'noordelijke' Haagse romancyclus en de 'zuidelijke' mythologische roman in verband gebracht met een *dubbelheid* in de ziel van de ikfiguur, die we in dit geval wel zonder bezwaar als een 'alter ego' van Couperus kunnen beschouwen. De auteur van deze werken met hun zo tegengestelde sfeer reflecteert op zijn eigen dubbelziel, die achtereenvolgens tot deze projecties, tot deze objectiveringen, deze metamorfosen mogen we misschien zeggen, in staat bleek.

Waarin zit volgens de ikfiguur van de sonnetten het contrast tussen *De Boeken der Kleine Zielen* en *Dionyzos*, en tussen de levensfasen waarin hun schrijver, toen hij aan deze boeken bezig was, verkeerde?

Wat de romancyclus betreft, die bevat ('Sonnet I') ''t scheemren veler kleiner Zielen lot'. De ziel van de ik is 'een kind van noordewee', en als zodanig 'duikt zij deemoedig onder noorderluchten en voelt zich één met grauwe lucht en zee'. Wat de romancyclus beschrijft, zijn 'schemervisioenen', is ''t kleurloos schaadwen duistrer kleinen leed'. Het 'deemoedig onderduiken' van zijn ziel had plaats ('Sonnet II') op 'ogenblikken ( ) waarin zij welkte in geween'; 'samen met die Zielen kleen' gaf zij zich op die momenten over aan 'gesteen en starende ogen, en het stotend snikken', en aan 'het onder Noodlot onverwrikken en scheemren'. 'Smarteslapen' leverde dat op, de ziel lag geketend aan 'weemoeds noodlotswiel'. Weer later (in 'Sonnet V') is de ikfiguur bang, dat de saters van Dionyzos hem 'te droef diepzinnig' zullen vinden.

Hij moet een andere taal gaan spreken, meent hij, om Dionyzos te 'heerlijken', hij kan immers voorde halfgod alleen acceptabel zijn als hij voorkomt dat zijn 'noordelijke ziel blijft treuren', dat zij Dionyzos 'met te doffen klank' blijft aanspreken. Nú hoort de ikfiguur de stem van zijn dubbele ziel nog 'klagen'.[23.]

Samenvattend: Couperus' ziel, een kind van noordewee, dook deemoedig onder in noorderluchten, voelde zich één met grauwe lucht en zee, kreeg kleurloos schaduwende schemervisioenen van het lot van kleine zielen, van het leed van duistere kleinen. Samen met die kleine zielen welkte zijn ziel in geween, gaf die ziel zich over aan kreunen, starende ogen, stotend snikken, en aan de onverwrikbaarheid van het noodlot; zijn ziel lag geketend aan weemoeds noodlotswiel. Dat leverde hem smarteslapen op, hij werd er droef diepzinnig van en zijn stem bracht alleen nog geklaag voort.[24.]

Tot zover de levensfase van *De Boeken der Kleine Zielen*, als weerspiegeld in de Sonnettenreeks. Nu het nieuwe stadium, dat van Dionyzos. Over de 'druivenperser-god', waarmee de ik zich, naar hij in 'Sonnet XII' zal meedelen, geheel wil vereenzelvigen, staat in 'Sonnet I', dat die ikfiguur hem in de'marmergodenvolle zalen' van de (Romeinse) musea gedenkt. Hij vraagt hier de god, zijn 'lach en spot, spel en sterke levenswellust' te laten 'stralen, hel glanzend goud vol zuider-idealen', en wil van hem ''t nieuw genot' (de wijn) ontvangen. Want de andere kant van zijn dubbelziel 'slaakt' nu, na het scheppen van de Kleine Zielen, 'naar blauwe lucht haar jubelkreet'.

'Sonnet II': Deze andere kant van zijn dubbelziel is zelfs verbaasd (over het sombere verleden) als ze zich nu één voelt met Dionyzos, en haar 'heldrende ogen' terugkijken. Ze zou zonder reden willen lachen, als een kind, door Dionyzos, 'mijn aanbeden Genot', verlost van 'weemoeds noodlotswiel'.

'Sonnet III': In het museum ziet de ikfiguur marmeren saters, dronken loerend naar nimfen die zij bijtend willen zoenen. De wil van zo'n sater is 'veronwrikbaard' in het marmer. Hij weet dat Dionyzos de nimf niet zal bijstaan in haar verzet tegen hem.

'Sonnet IV': De 'zinnen' en het 'heet hart' van de ikfiguur smachten, hijgen naar de god Dionyzos, zijn saters, zijn faunen; naar hen alleen is hij zowel in de Vaticaanse als in de andere Romeinse musea op zoek.

'Sonnet V': De ik ziet 'voor zijn zuidelijke ziel' Dionyzos en vraagt of hij nog moet wachten, voor hij zijn twee handen om hem heen mag leggen. Hij twijfelt, of hij met alle tekenen van zijn vroegere somberheid door de saters wel waardig zal worden

bevonden om Dionyzos te omhelzen. Zijn dubbelziel moet ‘schel ( ) als een cymbelsprank’ worden om Dionyzos te verheerlijken.

‘Sonnet VI’: In de Biga- (= tweespan-), de Karrezaal, lijkt Dionyzos met zijn baard, zijn zorgvuldig geplooide marmeren mantel, op de Assyrische koning Sardanapalus (=Assurbanipal). De ikfiguur veronderstelt, dat deze beeldengroep de apotheose, de hemelvaart van Dionyzos verbeeldt ‘door den blauwen droomether’. Maar hij wil het gezicht weer zonder baard zien, het lichaam zonder plooimantel, naakt, vermenselijkt.

'Sonnet VIII': Druivegodjes in de Lateraanse collectie (nu in het Vaticaan, L.) oogsten druiven en pletten ze voor Dionyzos tot most.

'Sonnet IX': De ikfiguur wil in de 'marmren ader' van Dionyzos op zoek gaan naar de dubbelheid, die deze als zoon van een goddelijke vader en een aardse moeder moet kenmerken. Als erfenis van Dionyzos' vader Zeus verwacht de ik, in de halfgod 'blijde godlijkheid' te zullen vinden, als erfenis van zijn moeder Semele 'gloeiend' bloed. De mythe verhaalt immers, dat Semele verbrandde in de bliksems van Zeus, toen de god haar op haar eigen verzoek ongecamoufleerd verscheen. Couperus laat Semele verbranden 'in zalig blakenswee', zodra de 'glorensfelle dader' Zeus zich in zijn werkelijke gedaante aan haar openbaart: zelfs een wereldzee had zijn gloed niet kunnen blussen. Zeus is haar 'overwinnaar', en in zijn overwinning verwekt hij Dionyzos 'in 't hijgende verscheiden' van Semele. De 'bruid' versmelt 'als een blonde was'.

De slotregels van dit sonnet luiden: 'Maar zo genot en lust u overvielen,/Zou'k in uw oog en lach zien moeders ziele...?' De u in dit citaat is Dionyzos, de 'ik' is de ikfiguur. Nu is problematisch, wiens 'genot en lust' Dionyzos in het veronderstelde geval zouden 'overvallen'. Zeus 'overwon' Semele, daarbij was Zeus actief, Semele passief. Dionyzos, die in zich twee kanten zou hebben, erfgoed respectievelijk van vader Zeus en moeder Semele, kan als tegelijk mannelijk-actief en vrouwelijkpassief worden gezien. In de regels in kwestie lijkt de ik op zoek naar de 'passieve', de Semele-kant, dus de 'vrouwelijke' kant van Dionyzos. Wanneer deze kant, door wie ook (het is per slot maar een verondersteld geval) met 'genot en lust' zou worden overvallen, dan, vraagt de ikfiguur zich af, zou ik dan ook de vrouwelijke kant van Dionyzos ('moeders ziele') in zijn oog en lach zien?

Interpreteer ik dit juist - en ik zie geen andere mogelijkheid - dan is de ik-figuur in dit sonnet op zoek naar een Dionyzos, die ten gevolge van de wijze waarop hij is verwekt niet alleen god en mens tegelijk is, maar ook dubbel in de zin dat hij eigenschappen heeft van zowel vader als moeder.

'Sonnet X': In de mythe huwt Dionyzos Ariadne, die op Naxos, terwijl ze sliep, door Thezeus in de steek was gelaten. Ook deze ontmoeting wil de ikfiguur niet vergeten. Voor Ariadne is Dionyzos een troostende god, die de treurende zelfs aan het lachen maakt.

'Sonnet XI': Dit bevat het vervolg op het vorige sonnet. Het verhaal van de ontmoeting met Ariadne wijst op een andere kant van Dionyzos: 'Gij zijt niet slechts de wijngod'... ''k Vermoed, dat gij een eedler wezen duidt'. Dionyzos geeft er in de relatie met Ariadne blijk van, dat zijn ziel 'naar week gevoel' uitgaat. De ikfiguur vraagt zich af, of Dionyzos soms 'medelijden' is, 'weldaadge liefde, die wil troost bereiden, en rozenbed () aan vertwijfling spreiden' om daarmee Ariadne 'aan Noodlots reuzeklauw' te 'ontrukken'.

'Sonnet XII': Hierin wordt door de ikfiguur nogmaals, als in Sonnet IX, de god-menselijkheid van Dionyzos beklemtoond, en wel vanuit de grootste nabijheid, die van de eenwording van hun beider zielen. De ikfiguur wil als het ware een speelgenoot zijn van deze 'god en mens', een speelgenoot die vertrouwd is met 'leven, lichaam en ( ) rond gelaat' van zijn 'godlijke broeder, menslijk kameraad'. De ik, dieeens 'deemoedig onder noordeluchten dook' en zich één voelde met 'grauwe luchten zee', wil nu 'woorden schakelen tot scheljuweel,/Vangen in klare zinnen 't blauw gestreel/Latijnser lucht, die koeplend om mij staat'. Dit laatste sonnet besluit ermee, dat de ik meedeelt dat hij, als hij zich eenmaal geheel met Dionyzos zal hebben vereenzelvigd, 'zuidlijk' zal zeggen 'hoe uw wijnstok wast' (hoe de wijnstok van Dionyzos groeit).

Belangrijke elementen in de sonnetten zijn:

1. De ik heeft een dubbelziel, een noordelijke en een zuidelijke, een *Kleine Zielen*-ziel van noodlot en een *Dionyzos*-ziel van bevrijding.

2. Dionyzos is dubbel: mens en god; hartstochtelijk mens als zijn moeder, zegevierend god als zijn vader; duidelijk kind van zijn beide ouders, Semele en Zeus.

3. Dionyzos is wellicht niet alleen de wijngod, maar ook een edeler wezen; dit zou blijken uit zijn rol als medelijdend, liefhebbend vertrooster van de wanhopige Ariadne, die hij aan de klauwen van het noodlot onttrekt.

4. De ene, trieste kant van Couperus' dubbelziel heeft evenals Ariadne bevrijding uit de ‘onverwrikbaarheid’ van het noodlot nodig; het lyrisch Couperus-ik wil aan dat noodlot ontkomen door zich geheel met Dionyzos te vereenzelvigen.

Dubbelheid alom. Misschien kan dit begrip de sleutel vormen tot een adequate interpretatie van het Dionyzos-verhaal.

B2. Het eerste hoofdstuk van het verhaal

Het Dionyzos-verhaal beslaat in het vierde deel van het *Verzameld Werk* de pagina's 553 tot en met 748, dus 196 pagina's. Het is verdeeld in achttien hoofdstukken. Ik begin met een kort overzicht van omvang en inhoud van deze hoofdstukken, en zal vervolgens, uitgaande van een grondige analyse van hoofdstuk 1 in deze paragraaf 2, in paragraaf 3 de hoofdlijnen van het verhaal aangeven.

Hoofdstuk	**Aantal pagina's**	**Korte inhoud**	**Beginpagina**
1	17	Inleiding	553
2	7	Geboortemythe	570
3	16½	Besluit tot vertrek; de vrolijke oorlog	577
4	8½	Positieve ontvangst door Ikarios; verjongingswonder	594
5	5	Negatieve ontvangst in Orchomenos; strijd tegen, moord op Minyas	603
6	12½	Faunen helen gewonde krijgers van Minyas; diens dochters in vleermuizenveranderd	607
7	18½	Dionyzos troost Hermafroditos	619
8	18½	Tocht van Dionyzos naar de onderwereld; hij weent van medelijden	629

9	13¼	Met Hermes naar de Olympos; strijd met de goden en halfgoden tegen de giganten	648
10	7½	Twijfel van Dionyzos aan zijn aardse overwinning; weemoed, weifeling; op reis naar het morgenland	662
11	5	Ariadne op Naxos, door Thezeus verlaten	670
12	10⅓	Het verhaal van Thezeus, Ariadne, de Minotaurus	675
13	17½	Dionyzos troost de wanhopige Ariadne	686
14	8¼	Dionyzos lijdt uit medelijden met Ariadne; hij is man geworden	704
15	10½	Wijn blijkt fataal voor aardse wezens; verlies van Ampelos, die op zijn verzoek wordt veranderd in een witte druivestok	713
16	12¼	Ontmoeting met de moedergodin Rheia Kubele in Azië (Attis-mythe); bij de poorten van het oosten	724
17	6	De terugtocht, een vlucht; in Dionyzos' naam wordt gemoord	737
18	5⅔	Terugkeer naar Nyza; Ariadne sterft; apotheose van Dionyzos en Ariadne	743

De *uitgangssituatie*, een morgen in Nyza, wordt kleurig beschreven in de eerste alinea van het eerste hoofdstuk. ‘Rozig’ is het eerste woord, en dat wordt heel

traditioneel (rozenvingerige Eoos) gebruikt voor de dageraad, het aanbreken van de morgen. In hoofdstuk 16 zal andermaal het aanbreken van de morgen worden geschilderd - dan zijn we op het hoogtepunt van Dionyzos' aardse veroveringstocht, dat tevens eindpunt en keerpunt zal blijken. Daar staat de halfgod met zijn bruid Ariadne voor de Oostelijke Poorten (p. 735): ‘Een glans stroomde ( ) uit, en Eos, allerliefelijkst in zon gloeiende glans, rozigde-aan’. Rozig dus breekt ook op de eerste pagina de ochtend aan; er groeien anemonen[25.], het ‘paradijs’ van Nyza, ‘lucht, woud en zee’, wordt aan de landzijde begrensd door een bergketen ‘als een snoer cameeën om blinkende hals’ (wordt daarmee het vrouwelijke aangeduid van het land waar Dionyzos is opgegroeid van kind tot knaap?).

De schets van het paradijselijke landschap wordt gevolgd

door een beschrijving van de hoofdfiguur (p. 553): ‘Op een lynxevel sliep de knaap en dromend had hij zijn arm, vaag gebaar, uitgestrekt in de anemonen. Zijn palm was half geopend; een lichte grijping trilde in zijn vingers. Zijn hoofd lag achterover, brons-blond de lokken, teer blauw geaderd de ogeschelen gesloten en zijn mond huiverde van een wellust, gedroomd. Week bootste zijn blank lichaam uit op de ruig vlakkige lynxehuid; zijn schouders rondden zich als die van een maagd en zijn ademende borst zwol en golfde; zijn schoot viel in, en zijn heup heuvelde hoger, en de benen, gestrengeld, bloemesteelden weg naar de voet, waaraan de grote teen scheen te trillen, of hij trad luchtig op wolken van droom.’

Er is in de elementen van deze beschrijving: het weke, de zich als bij een maagd rondende schouders, de zwellende en golvende borst, de schoot, de bloemestelende benen, een suggestie van niet-louter-mannelijkheid.[26.] Men vergelijke op p. 560: ‘zijn godegelaat, dat, ongeschoren, bleef baardeloos, als dat van een maagd’; op p. 596: ‘een veldheer, die een knaap nog was, vrouwelijk week de leden gebootst in de tederheden van het mollige vlees’; op p. 636: ‘Hij was geheel naakt, een jonge knaap, slank de blanke leden, zo vrouwelijk week’...; op p. 655 protesteert zijn halfbroer Herakles: ‘Moet ik mijn vuist ballen, waar hij zijn vuistje balt, en mijn arm uitslingeren, waar hij meisjesblank uitslingert zijn ronde arm?’ en ten slotte p. 687: ‘Een jongeling, de knaapjaren ontwassen, overheerlijk van leden blank, die, nog vrouwelijk week, zich even spierden’... ‘Dat was een mengeling van een vrouwelijke zachtheid en een mannelijke moed’...

Het blijkt niet geheel onmogelijk, Couperus' beschrijving op p. 553 te vergelijken met Griekse sculpturen van de slapende Hermafroditos.[27.] Is het aannemelijk te maken, dat de auteur ook in Dionyzos een tussengeslachtig personage heeft willen beschrijven?

Een ander element uit de eerste beschrijving dat van belang zal blijken is de koppeling van slapen en dromen aan wellust. Dionyzos mag dan wellicht qua uiterlijk van Hermafroditos zijn afgekeken, hij *is* Hermafroditos niet. Deze was het kind van Hermes en Afrodite, en zal als afzonderlijke figuur in hoofdstuk 7 optreden. De titelfiguur van *Dionyzos* heeft als ouders Zeus en Semele, en Couperus brengt hier (p. 553-554) meteen zijn voornemen uit sonnet IX tot uitvoering, in hem de vadermoederlijke dubbelfiguur te zoeken:‘Van zijn vader Zeus zelve scheen de hoge goddelijkheid te stralen zijn voorhoofd af, ernstig hoog gewelfd tussen bronsblonde krullen, maar de gloed van zijn moeder, Semele, verblaakt in Zeus' bliksem en eigene brand, verzinnelijkte hem tot een god van genot. En ernst en genotzucht mengelden zich in hem als tot een betovering, stralende uit zijn wezen’... Vaderlijk erfdeel: *hoogheid, goddelijkheid, ernst*, moederlijk erfdeel: *zinnelijkheid, genotzucht*.

Op p. 554 ontwaakt Dionyzos: ‘Zijn ogen waren paarsblauw als donkere violen, en als in heel zijn wezen, mengelden zich in zijn blik een weemoed, een dartelheid. Door de paarsblauwe waasglans, weemoedig, tintelde diep een blijde glimp’. *Dubbelheid* troffen we ook in de sonnetten aan. Dionyzos is kind van vadergod en moedermens, en dat is uitgewerkt in de eigenschappen die hem worden toegedacht. We zullen dat in hetzelfde hoofdstuk ook zien op p. 560: ‘dat Dionysos een god was, ook al was zijn moeder een vrouw van de aarde, werd zichtbaar, omdat goud blauwig Dionysos straalde, gloed om zijn blanke godeleden, () gloed om zijn godegelaat, () gloed uit zijn violenogen van genot en van weemoed, gloed om zijn gaan en zijn stilstaan’. Hierin staan goud en blauw voor de goddelijke component, genot en weemoed voor de aards-sterfelijke.

Weemoed contrasteert met *dartelheid*. Ze liggen in zijn blik vermengd ‘als in geheel zijn wezen’. Ze vormen een tweede paar naast vadergoddelijke *ernst* en moedermenselijke *genotzucht*. Omdat weemoed in verband met de ‘vreugdegod’

Dionyzos een verrassende eigenschap is, trekt de herhaling van dit verhaalgegeven, dit *motief* met andere woorden (zie noot 1), de aandacht van de nauwgezette lezer. In hoofdstuk 2 op p. 571 voelt Dionyzos' leermeester Silenos weemoed om het einde, dat met het ouder worden nadert, en die weemoed gaat bij hem gepaard met *angst* voor de toekomst. Hier reageert Dionyzos - nog - zeer afwijzend (p. 572): ‘Weemoed en smart zullen nooit meer zijn, nu het purperen genot is geplant en omranken gaat heel de wereld! Weg, weemoed, weg smart!’ Het zijn bezwerende woorden van een Dionyzos, die hier de wereld, mèt de wijn, het ‘blijde genot’ wil brengen en daarom de weemoed, inherent aan zijn eigen wezen, negeert. Naast angst blijkt tot hetzelfde begrippenveld als weemoed *smart* te behoren. In hoofdstuk 4, op p. 594, zal Dionyzos Nyza verlaten en staat het woord weemoed er weer: ‘Dionysos, éven weemoedig, lachte toch nog’. Weemoed is in het zevende hoofdstuk het wezen van de godenzoon Hermafroditos (p. 622), met wie de beschrijving van het uiterlijk van de slapende Dionyzos al geassocieerd bleek: ‘Ik geloof, dat ik de ontroostbare Weemoed ben’... ‘Ja, ik ben de ontroostbare Weemoed’.

Bij Dionyzos breekt andermaal de weemoed door, als hij in hoofdstuk 8, op p. 639/640, in de onderwereld de zielen ziet lijden: ‘hij stond er heerlijk en juichend en lachend. Plotseling weende hij, van overstelpende weemoed. Hij wist niet waarom hij weende. Hij weende van medelijden’. Hier blijkt weemoed hem uit *medelijden* te kunnen overmeesteren, zonder dat hij zelf de reden weet: die blijft hem *onbewust*, wordt alleen ons, lezers, meegedeeld.

Weer slaat de weemoed toe, als Dionyzos de góden op de Olympos terzijde heeft gestaan in hun strijd tegen de giganten. In het tiende hoofdstuk, op p. 664, zegt hij dan tegen Ampelos: ‘Nu duizelt het plots om mij rond... Nu zwelt mijn hart vól van weemoed’. Na de ‘hemelse’ overwinning onzeker van zijn zege op aarde, ziet hij in een visioen ‘een vrouw’ (die zal blijken Ariadne te zijn) en beseft hij het contrast tussen zijn toestand nu en ‘de vreugde der eerste dagen! O, de onversaagdheid van toen! O, de weemoed van nu! De weifeling en neerslachtigheid... Ampelos, word *ik* laf, ik Dionysos...’ En hij stort zich in een wilde, mateloze orgie, die sommigen van zijn metgezellen het leven kost, een orgie waarmee hij eroverigens niet in slaagt zichzelf van zijn negatieve emoties te bevrijden (p.667): ‘Dionysos stond lachend’... ‘Hij lachte, maar weemoed troebelde vocht in zijn violen-ogen’... ‘Waarom voelde hij twijfel en weifeling?’

Nu grijpt Zeus in, voltrekt (p. 669) het ‘noodlot’ van Dionyzos en laat hem door de wind tegen zijn bedoeling in naar Naxos voeren, naar de verlaten, wanhopige Ariadne. Als hij haar aantreft, in het dertiende (!) hoofdstuk op p. 686, staat ze op het punt zelfmoord te plegen. Dan ziet ze hem (p. 687): ‘zijn ogen waren als lachende violen, en toch was in geheel zijn glans en zijn blijdschap een weemoedige ernst en een goedheid groot’... ‘Dat was een mengeling van een vrouwelijke zachtheid en een mannelijke moed, en een blijdschap, bijna kinderlijk, en een weemoed, bijna overgevoelig, en om dat alles heen de blauwe glorie van goddelijke onoverwinnelijkheid’. Haar zal hij op p. 691 bekennen, dat hij de smart, die hij heeft wegbezworen op p. 572, nóg niet heeft leren kennen, maar als voorbode steeds de weemoed kende: ‘De smart... Ariadne... ook *ik*... kende de smart nog nooit... Maar ik weef, dat ik haar éénmaal zal kennen... En omdat ik dit weet en gevoel ( ) ken ik de Weemoed’... ‘in mij, Ariadne, heeft zij *altijd* gebloeid’... ‘ik ben kind der aarde ook, zo als ik ben kind van de hemel. De Vreugde heeft altijd in mij geschaterd, maar de Weemoed peinsde in mij steeds onbewust. Ik begrijp de Weemoed en gaarne heb ik haar getroost’ (dit slaat op de ‘ontroostbare Weemoed’, de benaming die zoals we zagen Hermafroditos op p. 622 voor zich opeiste).

Nu hij er zich *bewust* van is, dat weemoed *onbewust* steeds in hem heeft gebloeid en gepeinsd, en in de wetenschap dat hij ook de *smart* zal leren kennen, aanvaardt Dionyzos, de *vreugde* god, voor het eerst het bestaan van smart in een ander - tot dan toe heeft hij elke vorm van smart in anderen gewelddadig, meedogenloos

uitgeroeid. Hij zegt het tegen Ariadne: ‘Dionysos, de god van de vreugde, vergunt je wat hij nimmer vergunde: smart te koesteren en uit smart te wenen!’ Gevolg van die bewuste aanvaarding van *dubbelheid* in zichzelf en anderen zal zijn: een nieuw evenwicht, een nieuwe eenheid van tegendelen.[28.]

Uitgaande van weemoed, resp. Weemoed kunnen de volgende begrippen tot hetzelfde motief worden gerekend: smart (om iemand anders), wenen, medelijden, lafheid, weifeling, neerslachtigheid, ontroostbaarheid, wanhoop, zachtheid. Dit blijken allemaal mogelijkheden van Dionyzos.

De eerste woorden van Dionyzos tot de Nimfen Ino, Ione en Neïra, zijn verzorgsters in Nyza, luiden (p. 554): 'Ik heb gedroomd'... Hij staart zijn droom na: 'Zijn vioologen verweemoedigden en vrolijkten over de nimfen heen'... 'Hij staarde na de voorspellingen'... De droom heeft in de ogen van Dionyzos blijkbaar voorspellende waarde. Maar voor hij vertelt, waarván hij heeft gedroomd, wendt hij zich eerst naar de werkelijkheid, die hem in het waakleven omringt, strekt *begerig* zijn hand uit naar de vijgen die de nimfen hem reiken. Hij eet ze *gulzig* en, terwijl hij zich overgeeft aan dit genot, blijkt voor het eerst iets van *wreedheid*: als hij de vijgeschillen weggooit 'in spel', slaat er een 'op Ione's oog en terwijl zij gilde, lachten de anderen, en ook Dionyzos lachte'.

Nu vraagt dezelfde Ione hem naar zijn droom; op p.555 antwoordt Dionyzos: '- Ik heb gedroomd... zei Dionyzos: de verovering van geheel de wereld...!'

Terstond na de eerste openbaring van wreedheid wordt de veroveringsdroom verteld. Een derde ingrediënt was al aangeduid in de beschrijving van de dromer op p. 553: 'zijn mond huiverde van een wellust, gedroomd'. *Wreedheid, genotzucht en machtsbelustheid* zullen zijn aardse carrière, naast de weemoed, bepalen.

Nu komt Dionyzos' oude leermeester Silenos te voorschijn; die spreekt hem prompt tegen: 'Wat een dwaasheid! wie zou er nu moeite doen om de wereld te veroveren!' ...Silenos geeft verre de voorkeur aan het paradijselijke Nyza: 'Aardse volmaaktheid is hier bereikt! Wereldverovering is ijdelheid!'[29.] In dit paradijs alleen is volgens Silenos 'de schoonheid, in de schaduw van Olympos! Hier alleen is het leven: hier borrelt de bron aller vreugde en wijsheid! Hier heerst de vrede, in goudene dagen. Veroveren wil strijd en strijd sluit wijsheid en vreugde uit'. De wereld buiten Nyza, om dit 'heerlijke land', is volgens hem 'een baaierd gelijk! Wie bewoont die baaierd? Barbaren en monsters alleen!'

Dionyzos echter verdedigt 'fier, heerlijk en vrolijk' de strijd: 'Strijd is het leven! () Niet de bloedige strijd; () maar de lachende strijd met onoverwinlijke macht! ( ) te heersen langs zijn triomftocht... dat is het leven, dat is leven! Het ogenblik te overheersen, dát is het leven! Wat zal ik geven om de minuut, die voorbij is! Het verleden dompelt achter weg; het heden zal het lachende ogenblik zijn, dat ik

lachende overheers, en de toekomst zal zijn de lange weg, die *ik* neem op mijn zegekar, de wereld door, ( ) overwinnende heel die wereld...! De Muzen leerden mij harmonie en maat, maar Silenos, o luie bespiegelaar, zal mij niet kluisteren in de beemden van Nyza, door te zeggen, dat de wereld een baaierd is, en alle enthousiasme ijdelheid!'

Tegenover de aardse volmaaktheid van Nyza, tegenover leven, vreugde, wijsheid en vrede kiest Dionyzos hier voor de baaierd (de chaos) buiten, voor de strijd, de lachende strijd weliswaar, maar gepaard met onoverwinnelijke macht. Verder kiest hij zonder voorbehoud voor heden en toekomst en tegen het verleden, dus impliciet ook tegen zijn opvoeding tot 'har monie en maat' door (Apollo's) Muzen.

Zal het wel de juiste keuze blijken? Waar laat Dionyzos zich door leiden? Door een droom. Hij verklaart, dat in die droom Zeus hem zijn aardse opdracht heeft meegedeeld (p. 556): 'In mijn droom heeft mijn grote vader Zeus mij geroepen, en mij gezegd, dat ik een taak had! Mijn taak zal een purperen vreugde zijn, en haar voleindiging een purperen triumf!' Was het inderdaad Zeus die hem riep, dan is het nog de vraag of de god, die Dionyzos' aardse moeder Semele door zijn buitenaardse gloed deed verbranden, wel de juiste raadgever is inzake Dionyzos' aardse loopbaan. Overigens is het natuurwezen Ampelos, dat zijn droom lijkt te hebben meegedroomd, niet zeker van de herkomst ervan: 'zo het Zeus ware', zegt hij op p. 560/561 tweemaal. Maar: Ampelos is 'zichtbaar geen god', Dionyzos voor de helft wel - we moeten wel op de Jeanne d'Arc-achtige mededeling over de hem gegeven aardse opdracht afgaan; daarmee is mijn twijfel - of Dionyzos er wel goed aan doet zijn 'hemelse vader' te gehoorzamen - niet ontkracht.

Het vervolg op de droom zijn 'stemmen', die hem uit de natuur - bos, zee en hemelkoepel - toeklinken en die hem doen verlangen, de natuur als een maagd wellustig te verpletteren: 'Heilig blijde natuur, o laat mijn jonge armen je drukken op mijn jonge hart, zo als ze drukken zouden een nimf, die maagd was! Ontzaglijk als je bent, ben je niets dan liefde meer in mijn omhelzing! Hoe vele je stemmen ook harmoniëren, als koren om mij heen, al je monden, op mijn mond, smelten tezamen tot één lange zoen! Al je lachende wellusten dringen tezamen tot één wellust, terwijl ik je te pletter druk op mijn hart!'... 'Zeus, god van hemelen, zal Dionysos der aarde god zijn...?!' Het, nu nog gefantaseerd, maar even later wreed werkelijkheid wordend tafereel doet wel sterk denken aan de manier, waarop Zeus met de sterfelijke Semele omging.

Het contact met de 'lieflijke' natuur, als vrouwelijk voorgesteld, leidt hier al tot een fantasie van wellustige verplettering. De zoon van Semele en Zeus zal vol wellust, dolheid en razernij verkrachten, vernietigen, vermoorden wat hem in de weg treedt.

Nu gaat Dionyzos op zoek naar de weg, die hij in zijn droom heeft gezien; hij laat zich daarbij leiden door de tonen van de pansfluit, volgens hem ook weer door 'Zeus zelve' geblazen, maar in werkelijkheid bespeeld door het al genoemde natuurwezen, de Faun Ampelos. Ook een tweede, nu angstige, tegenspraak van Silenos: 'waar is de maat, die de Muzen je leerden?' (p. 558) kan Dionyzos niet weerhouden. Op p. 559 laat Silenos merken te vrezen, dat het wijsje dat Ampelos fluit zijn leerling zal vervoeren tot 'onmatigheid'; 'en maat, Dionysos, is àl mijn wijsbegeerte'. In het tweede hoofdstuk, op p. 574, zal deze passage over maat en onmatigheid zijn vervolg krijgen: 'De Muzen', zegt Dionyzos daar, 'leerden mij het heilige ritme, en ik was ritme en vreugde tezamen' (de vreugde was moeders erfenis, waarover later). Zijn mateloosheid karakteriseert hij hier als maat op vergrote schaal (p. 575): 'Muzen, breder dein ik uw ritme uit, tot het zwelle als het ritme der zee! Muzen, nu ik leerde de maat, zal ik mateloos kunnen zijn!'... 'Mensen, góden, verwacht, maar vreest ze niet, mijn mateloosheid! Ken ik het heilige ritme niet, zo dat mijn mateloosheid niet anders zal blijken dan ritme, maar grenzeloos wijd gestrekt'.

En in hoofdstuk 3, op p. 582, worden maat en mateloosheid opgedragen aan respectievelijk faunen en saters: 'Faunen, als Dionysos onmatig is, blijft om hem dansen je wélheerlijke maat! Blijft de glimlachende, matige vreugde rondom Dionysos' vreugde! Maar saters, als Dionysos onmatig is, weest met hem onmatig in razernij!' Dat wordt herhaald in hoofdstuk 10 op p. 665 (ik heb deze episode, waarin Dionyzos twijfelt aan zijn aardse overwinning, al geciteerd): 'Blijde faunen, trapt regelmatig de maat, maar, o saters, zwiert en zwelgt onmatig'...

Hieruit wordt duidelijk, dat volgens Dionyzos' bedoeling - maar zolang hij zich het diepere deel van zijn aard niet bewust is, is hij *onberekenbaar* - het matige en het onmatige niet gescheiden maar gepaard zullen zijn (de maat van Apollo's Muzen, de onmatigheid als uitgedeinde maat van Dionyzos). Terug naar hoofdstuk 1. Gelokt door de pansfluit, de lokstem der natuur, laat Dionyzos op p. 559 Silenos, die voorspreker van wijsheid, matigheid en vrede, achter zich. Meteen staat daar de Faun die Ampelos (het Griekse woord voor wijnstok) zal blijken te heten en die uiteindelijk in hoofdstuk 15, op p. 721, op eigen verzoek als witte wijnstok tot de vegetatieve natuur zal terugkeren. Op p. 560 staat wat hij is: 'geen god (), maar ook geen mens-: geboreling uit het bos zelve, eigen kind van de aardenatuur, schepsel van het schitterende woud, éen hij van zelfde essentie, met boom, blad, woud, water, bloem, wolk...' Ik citeer de, net als in het geval van Dionyzos zelf weer 'sculpturale' beschrijving van dit personage in de vruchtbare 'tempel' der natuur: 'Plots week het woud open, en mossige ronde vlakte, van viooltjes heel geurig, cirkelde in dat luchtiger loveren als een ronde koepel, tempelomzuild door de rechtere stammen der eiken[30.]; water murmelde er fris sijpelend de rotsen af, tussen de altijdvochtige groene en goudgele mossen, en geleund tegen de steenwand stond een Faun, het linkse been over het andere rechts, rustende op de even gebogen voet, met de druk van de teen in viooltjes. Een gespikkeld wilde-katte-vel hing, met dode kop, slappe poten zijn schouder af. Hij glimlachte, en bespeelde zijn fluit, de vingers tegen de mondholten der rietjes. Hij stond rustig en kalm, als een kalme en rustige vreugde. Zijn glimlach was van blijde gedachte vol. Zijn voorhoofd heel smal en de slapen heel schuin, kruifde zijn kort haar dicht als het gekroes van een lam, dat goud zou geweest zijn van zijdige vacht. Onder de welving der brauwen waren zijn lachende ogen als water zo klaar, grijs blauw met de geboorde diepte der donkere pupil. Baardeloos, warm zongewaasd was zijn nooit geschoren en dus even donsfulpig gelaat, breedkalm om zijn glimlach, die zijn puntige tanden deed glinsteren. Zijn oren spitsten, als bij alle zijn stamverwanten, en gaven aan zijn goedheid en vrolijkheid een pittige geest, schalk wéldemonisch. Hij was groot, breed,

kalm, jong en rustig. Hij stond als een jeugdig athleet, die een dichter was. Zijn spieren, niet zichtbaar, verrieden zich onder de gestoofde goudtint van zijn vlees. En zo was hij een kracht, die een tederheid was, en een ernst, die was een vreugde'.

In deze beschrijving valt de *dubbelheid* op. Ook Faun is een baardeloze man; hij heeft een lichaam dat tegelijk aan een atleet en aan een dichter doet denken, krachtig en tevens teder is; hij combineert, net als Dionyzos, ernst en vreugde. Volgens mij is Ampelos hier met liefde beschreven als een ideale 'tussengeslachtige' figuur, als spiegelfiguur van de positieve kant van Dionyzos. Hij zal daarin contrasteren met de saters, die de keerzijde van de halfgod zullen spiegelen.

Ampelos is, net als Silenos en de Muzen, voorstander van maat en harmonie, mateloosheid wijst hij af. Wanneer in het optreden van Dionyzos mateloze begeerte en blinde gewelddadigheid tot uiting komen - in eerste instantie nog slechts tegenover de druiven - zal hij zeggen (p. 567): 'Dionysos, pluk niet alle! Zie, al [= reeds, L.] wankel je onder de hevigheid van het genot... Er is maat...'. En, bij hem als bij Silenos, zal Dionyzos deze matigende, 'apollinische' tegenwerping terzijde schuiven: '- Wat geef ik om maat! Laat maat houden de waardige Muzen... ik wil geen maat, ik wil geen maat! De onmatige wellust wil ik!'

De Faun Ampelos brengt Dionyzos impliciet in verband met Apollo, immers sinds de Oudheid geïdentificeerd met de zonnegod[31.]: 'Ik droomde je deze nacht heerlijk'... 'je glanst als de felste straal van Helios uit blauwe lucht... Je schiet door het woud als een pijl van de zonneschutter zelve...'. Later, op de Olympos (hoofdstuk 9, p. 659), geeft Dionyzos aan de pijlen van Apollo (en aan die van beider halfbroer Herakles) *snelheid*.

Dionyzos vraagt Ampelos naar een middel dat hem kan doen triomferen. Ampelos 'weet niet van triomf, noch van overwinning', zegt hij, wat hij wel weet is dat een droom hem heeft bevolen (561), aan Dionyzos 'te geven de staf, die mijn hand heeft omklemd in mijn sluimering'. Dionyzos is eerst teleurgesteld over 'de groene stok', die de faun hem geeft. Maar Couperus laat Ampelos, in, voor ons, overduidelijk 'fallisch' gekleurde bewoordingen, reclame maken voor het eenvoudige voorwerp: 'Deze staf is groen hout en leeft, en zweet van ambergeurige sappen. Deze staf is er een, die zwelt van geheimzinnige levenskiem'... 'Deze stok is een wonderstok'. Faun raadt aan, 'hem te planten op een gunstige plek'. De muziek van pansfluiten zal hem naar gunstige plekken leiden: 'Ik de wijze al spelende, zal mijn lied onbewust ons leiden ter goede en gunstige plaatsen' (p. 562). Dionyzos' goddelijkheid echter, en niet de intuïtie van Ampelos, moet de richting bepalen, zegt de laatste als Dionyzos hém het werk wil laten doen: 'Keuze van god, onbewust, zal onfeilbaar zijn boven mijn keuze'.

Terwijl het spel van Faun nu wordt omspeeld door een koor van pans-zonen (saters), wordt de stok op p. 563 het eerst geplant. Het blijkt een merkwaardig attribuut: zelfs deze 'fallos' is tegelijk 'krachtig' en 'week', vertoont dubbelgeslachtige kwaliteiten. 'Hij' wordt zelfs in Couperus' tekst voornamelijk als vrouwelijk aangeduid! Ampelos bekijkt 'de toverstaf, die scheen sappig te zwellen van leven', en zegt: 'eer dan mannelijk van trots, schijnt vrouwelijk deze plant mij van vreugde te zullen uitbotten en, vruchtbare moederplant, te zullen vruchtbaar leven wekken overal, onder de verliefde zoenen van Helios. Zie, al is krachtig de plant, in mijn hand buigt zij om, week en lenig, als een nimfelijf, dat zich wringt'.

Intussen (p. 564) is voor Dionyzos 'duister de wil van mijn vader Zeus', maar Ampelos weet beter: 'Orakelden ooit zo geheimzinnig de ritselende eikenbladeren' (van Zeus). Volgens Ampelos kozen ze de gunstigste plek, 'want wij kozen je keuze, o mijn god, en je heilige onbewustheid leidde ons... O, Dionysos, twijfel niet aan je droom'... 'Kom, plant nu de stok'... 'zodra je godehand hem zal omvatten () zal de groene vrouwelijkheid er van trillen, als onder vaste greep van omhelzing!' De stok, geplant, 'rijst als een mysterie omhoog'... Kronkelt ( ) als een verliefd nimfelijf... dat

Helios blaakt', schiet 'in een zwelling van zijn sappen ( ) hoger op' en tegen de rotswand draagt de duivenboom 'nog nooit gezien ooft ( ) kleine besjes'.

De lezer was door de fantasie van Dionyzos op p. 556 al voorbereid op de ruwe manier, waarop de halfgod de natuur zou willen benaderen: als een maagdelijke nimf zou hij haar wellustig willen verpletteren.

Eerste slachtoffer van deze brute aanpak wordt op p. 566 een tros druiven; een rode drop trilt in iedere druif onder een wazige glans, een glans van schuchterheid. 'Ik neem', *zegt* Dionyzos *al doende*[32.], 'de tros in beide handen nu, ook al ontwijden mijn vingers het waas... De tros bloost in mijn palmen, alsof hij blaakt in mijn liefkozing! O Faun, nu te zoenen, te zoe-

nen mijn tros'... 'Nu, o nu drukt je mijn mond te pletter!'... 'Zware, zware tros... een rode geur zweet als een walm uit je op'... 'nu val ik onder je zwaarte'... 'Mijn purperen wellust, kom! Hier in mijn armen druk ik je te pletter!'... 'Nu stroomt zijn rode bloed mij langs de lippen en overal mijn leden!'... 'O Faun, nu druipt mij het bloed in de mond'... 'Nu zamel ik de gekneusde druiven, woest, woest, in de kramp van mijn hand, en pers ze razende uit'... 'het bloed van de tros, verkracht, stroomt met een rijke straal, stroomt mij binnen en gloeit tot in mijn merg'... 'Ik wil mijn armen zo wijd, dat ik je, rotswand van trossen, geheel te pletter druk in mijn omhelzing - ook al zou ik zelve sterven, verpletterd onder je zwaarte en verdronken in de stroom van je bloed'.

Een veelzeggende passage. De maagdelijk schuchtere tros inspireert Dionyzos tot een verkrachtende wellust, tot dodelijk geweld, tot bloeddorst en razernij, culminerend in doodsbereidheid. En ogenblikkelijk wordt 'het genot, dat *mij* Zeus gaf, mijn vader', door de halfgod in verband gebracht met de veroveringsdroom: 'Mijn genot zal mijn macht zijn! Genietende zal ik heersen, zwijmelen, overwinnen!'

Hierop volgt de vergeefse waarschuwing van Faun, boven al geciteerd, om maarte houden. Ampelos neemt de van druivebloed dronken Dionyzos voorts mee naar zijn 'mossige bostent'. Op p.569 voorspelt Faun de mensheid het geluk. Maar hij doet dat - naar in het laatste hoofdstuk, op p. 747, zal blijken, terecht - onder voorbehoud: 'O, de gelukkige mensen, de zalige volkeren, wie hij het blijde genot en het juichende leven zal geven, in spillende, spillende overdaad...! gelukkiger dan goden zullen zij zijn, zo zij weten te genieten genot, zo zij weten te juichen het leven!'

De laatste zinnen van het eerste hoofdstuk herinneren nog eens aan Dionyzos' aards-hemelse *duobel*-natuur: 'Hij is heerlijk als een god, die hij is... en hij is óns verwant en der aarde... Hij, hij is onze koning'. Aldus Ampelos.

B3. De hoofdlijnen van het verhaal

De roman *Dionyzos* heeft als 'held' de dubbelfiguur, die in de sonnetten al werd aangekondigd. Hij is tweemaal dubbel: enerzijds vadergoddelijk (veroverend, actief) en moedermenselijk (hartstochtelijk passief-versmeltend); anderzijds niet alleen de god van de wijn, maar ook een god van medelijden, van troost, een god die de mens aan het noodlot kan onttrekken. Deze 'held' echter moet een ontwikkeling doormaken, voordat hij ten slotte als positief functionerende eenheid kan verschijnen. Die ontwikkeling schetst het verhaal. De godmens moet zijn ik, zijn identiteit, in een aardse loopbaan ontdekken, zich, in zijn ervaringen en ontmoetingen, van zijn zelf bewust worden en dat zelf leren aanvaarden. In het eerste hoofdstuk beschouwt hij het, zoals we zagen, op aanwijzing van een droom als zijn taak, de mensheid de goddelijke vreugde te brengen. Dionyzos slaagt er niet in, deze taak te vervullen, omdat de mensheid nog niet zuiver genoeg is om deze vreugde aan te kunnen. Dat zal pas na eeuwen van loutering het geval kunnen zijn. Intussen heeft Dionyzos wel de 'blijde boodschap' gebracht - in de vorm van zijn exemplarisch leven - die uiteindelijk tot een goddelijk gelukkige mensheid zal leiden.

Dat Dionyzos' missie mislukt, is echter in Couperus' verhaal niet alleen aan de onrijpheid van de mensen te wijten. In de eerste fase van zijn leven, nog onbewust en onvoldoende zichzelf, heeft de titelfiguur een voorbeeld van wreedheid en machtswellust gegeven, dat door de mensheid wordt geïmiteerd. Door gebrek aan zelfkennis kon hij zichzelf in die fase niet in zijn dubbelheid (weemoed naast bandeloze vreugde) accepteren. Dat uit hij in zijn meedogenloze strijd tegen verdriet

in anderen, tot hij - het eerst in de ontmoeting met Hermafroditos - in dit opzicht verandert.

Dionyzos' leven, zoals door Couperus geschetst, kan bepaald wel worden gelezen als voorbeeld van die volgens J.J. Oversteegen (in diens literairtheoretische boek *Intenties*) mogelijke functie van literatuur sinds 1800: 'positieve of negatieve voorbeelden van gedrag te stellen'. Een lezer die deze mogelijkheid aangrijpt, ziet in deze roman (onder meer) een exempel. De auteur wijst aan het voorbeeld van de halfgod zijn publiek (onder meer) op de noodzaak, de dubbelheid in het eigen innerlijk te leren kennen en aanvaarden. Dit zou namelijk een voorwaarde zijn voor een vreedzame, gelukkige samenleving. De loutering, die - in Dionyzos' tijd, dat wil zeggen in het mythische Griekenland - nog eeuwen nodig zal hebben, moet deze zelfkennis en -aanvaarding tot gevolg hebben. En die loutering alleen zal kunnen leiden tot een evenwicht van solidaire menselijkheid en goddelijk levensgenot, tot een hogere eenheid van de 'noordelijke' en de 'zuidelijke' ziel (tot een synthese van Christus en Dionyzos, zal Von Römer op p. IX van de inleiding bij zijn vertaling van Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* schrijven -zie hierna II.D.1.b).

Hoe verloopt nu het proces van zelfontdekking en -acceptatie in het geval van Couperus' Dionyzos?

In hoofdstuk 4 laat koning Ikarios van het sombere, armoedige Ikaria zich door de god der vreugde inpalmen; deze verjongt als beloning land en paleis, de heerser, zijn gemalin, het hele volk. Dit is het loon van gehoorzaamheid; in het vijfde hoofdstuk vergaat het een opstandige, koning Minyas van Archomenos, heel anders. Zodra de saters door diens troepen worden beschoten, verandert Dionyzos in een monster (p. 604): 'Een razernij beving Dionysos, () onherkenbaar plots, was hij verschrikkelijk'... 'brullend als een dier spoorde hij Faun, zijn liefste vriend, wreed zijn hiel in de flanken'... 'Dionysos () sloeg de nagels in Minyas' ogen', later (p. 606) 'in het lillende vlees'. De koning werd daardoor 'waanzinnig' en 'doodde () zijn eigen krijgers'... Dionyzos 'ontwaakte uit razernij' en betreurde het voorval. Maar als hij de volgende dag verneemt, dat de dochters van de gestorven koning niet blij willen zijn maar hun vader bewenen, verandert hij hen in vleermuizen.

Dat roept een boze reactie op van Zeus' echtgenote Hera (p.717): 'Dionysos stelt zijn knapewet boven menselijke wet, boven goddelijke wet'. Maar Zeus kiest de zijde van zijn wrede bastaardzoon.

Een eerste keerpunt in de ontwikkeling van Dionyzos vormt als gezegd de ontmoeting met Hermafroditos. De dubbelgeslachtige godenzoon noemt zich tegenover Ampelos, zoals al geciteerd, de 'ontroostbare Weemoed' en zegt (p. 622): 'Liever ware ik maagd, of ware ik knaap, dan beide te zijn (). Want liefde, die ik zou vinden willen, weet ik niet waar te zoeken'... 'En toch bruiste mij stormwind eens toe, dat Oorsprong van goden en hemelen en aarde en mensen niet anders was dan ik, knaap en maagd beide'.

Door Ampelos geroepen, richt Dionyzos zich op p. 626 tot zijn 'broeder en zuster', de 'éen-tweeling', zijn 'zachte broeder en zuster teer' met de omineuze (ook voor hemzelf geldende) woorden: 'word met trots je bewust'... 'Broeder, word je bewust! Zuster, word je bewust! Wees blij om het dubbele leven! Jubel...' In het geval van Hermafroditos is Dionyzos uit meegevoel didactisch gematigd (p.628): 'Geen onmaat nog om mijn gast'... 'Weldra vreest hij de vreugde niet, en zal hij onmatig kunnen zijn met Dionysos' eigen goddelijke onmatigheid...' Dit meegevoel is nieuw.

Onder- en bovenwereld vormen in hoofdstuk 8 en 9 het decor van de volgende ervaringen die Dionyzos opdoet. In de eerste sprenkelt hij een nacht lang vreugde, maar weent zelf van medelijden. Veelzeggend is, dat hij de Danaïden aanbeveelt, het korte geluk in het heden te benutten als bron voor troostende herinnering in een

smartelijke toekomst. Zei hij in het eerste hoofdstuk, op p.555, niet: 'Wat zal ik geven om de minuut, die voorbij is?' Nu denkt hij anders.

Op de Olympos, waar hij door de goden te hulp wordt geroepen (hij valt, zegt bode Hermes, nu zelfs bij Hera in de smaak; Hermes zelf heeft hem lief omdat zijn, Dionyzos', hart trilt 'voor wie somber is en donker weemoedig', zoals zijn zoon-dochter Hermafroditos) - op de Olympos blijkt nog vóór de strijd tegen de giganten, dat hij nog altijd verschrikkelijk kan zijn. Hij weigert aanvankelijk, samen met zijn halfbroer Herakles te vechten, eist heel de eer voor zichzelf op, en wordt daarbij op p. 653 plotseling 'toornig als hij nooit was geweest: zijn lippen klemden opeen, zijn tanden knarsten, en zijn zacht liefelijk gelaat veranderde in een grijs van kwaadheid, in een tronie van razernij: de ogen puilden, breed de mond, de tanden spits-flikkerden, als verscheurens gereed'... De dommekracht Herakles spot goedmoedig met zijn meisjesachtig uiterlijk. Even later spot Dionyzos terug in 'vrolijk gehuichelde bescheidenheid'. Door Zeus tot de strijd gemaand, bezielt (p. 658) 'een razernij,

plots, () de blijde god Dionysos'. Hij slaat 'dronken van enthousiasme' zijn agavesteel in een "tovercirkel" om zich heen: "het was hem of hij niet zelve sloeg, maar of duizenden in hem sloegen; duizenden als hijzelf"... Zowel Herakles als Apollo ontlenen aan "de razende god Dionysos" hun gevechtskracht (p. 659): "de pijlen van Apolloon omhoog, en de pijlen van Herakles laag, bezielden door Dionysos" bezieling van snelheid'...

De Ariadne-episode, waarin Dionyzos haar als bruid wint, maar Ampelos als vriend verliest, verandert de held wezenlijker; zijn lijden heeft de betekenis van een 'exemplarische' loutering.

Na de Olympische overwinning voelt hij zich in het tiende hoofdstuk zwak en ontmoedigd. Vrezend, laf te zullen worden, stort hij zich in de 'razende orgie' die velen de dood brengt. Als hij in slaap valt, neemt Zeus zijn 'noodlot' in handen en dirigeert hij de schepen van zijn zoon naar Naxos.

De 'liefdevrouw' Ariadne is hier zojuist verlaten door Thezeus, die haar en de hele wereld had verlost van haar vreselijke halfbroer Minotaurus. Ze had de wrede Thezeus lief, denkt nu dat ze haar geluk slechts heeft gedroomd en staat op het punt zich van de rotsen te pletter te gooien. Op dat moment verschijnt Dionyzos, intussen van knaap jongeling geworden, en kluistert haar met druiveranken 'uit de splijtende rots'. Voor het laatst ontkent hij (op p. 688) de smart: 'Smart leedt gij? Er is geen smart! Er is niets dan vreugde'... Als zij aanduidt, hoe smartelijk haar leven is geweest, en hem vraagt haar de dood te gunnen, geeft Dionyzos toe, dat hij de smart nóg niet kent, maar wel zal kennen. Daarom staat hij haar op p. 692 toe, 'smart te koesteren en uit smart te wenen'. Twee pagina's verder glimlacht Ariadne, na een laatste zelfmoordpoging. Zij aanvaardt de vreugde, Dionyzos echter bespiegelt de veranderlijkheid van het leven (p. 697): 'Niets blijft, dan het wisselen alleen'... 'Nu heerst de Vreugde, misschien éénmaal de Smart... Maar heerst zij, zij zal niet blijven...'

Ariadne aanvaardt de vreugde, maar zonder geloof. Daarom zwelt de ziel van Dionyzos, die de smart voelt naderen, van weemoed.

Intussen maakt zijn liefde voor Ariadne, dat Ampelos geheel door Weemoed wordt overmeesterd. In hoofdstuk 15 blijkt het natuurwezen vermenselijkt; Ampelos is zich (p.717) 'méns met smart en geluk' gaan voelen en verzoekt Dionyzos, hem terug te geven aan de natuur. Zijn vriend, die hem tevoren heeft toegezegd iedere wens te zullen vervullen, slaakt nu 'een kreet van wanhoop'.

De laatste ontmoeting voor het einde van de zegetocht is die met Rheia Kubele, de 'Bergmoeder en moeder der goden'. Dionyzos spreekt haar aan als zijn grootmoeder: 'Moeder van Zeus, mijn vader' (p. 729). Rheia is niet toegankelijk voor Dionyzos' vreugde, want zij treurt om haar minnaar Attis, die 'versmaadde de moeder der bergen, voor de vrouwen der aarde' en zich (p. 730) 'verminkte () in razernij', zodat zij nu wil 'razernij, razernij () om allen'.

Dionyzos voelt wederom medelijden: 'de allermenselijkste smart trof zelfs de eerwaardigste godheid'... en zegt haar (p. 731): 'Hij herleeft iedere lente, o Rheia'. Maar voor haar, die is als een rots, als de eeuwige winter, gaan die troostende woorden niet op. Plotseling barst zij uit in smart om Attis. Ariadne wordt er door aangestoken en roept om Thezeus, en dan roept Dionyzos om Ampelos. Rheia overwint dus ook hem, haar kleinzoon.

Tot 'de laatste dag' (p. 735) kan niets nu Dionyzos' zege op aarde meer verijdelen. 'Pest, hongersnood, alle ziekte en gebrek' vaagt zijn triomftocht weg. Hij baant de

weg voor Demeters vruchtbaarheid, en 'de eredienst des goddelijken overwinnaars bevestigde zich; () zijn mysteriën werden ingesteld. In marmer werd zijn heerlijke beeltenis gehouwen'... Maar: al het aardse is eindig.

'Is de grens bereikt?' vraagt Dionyzos in het zeventiende hoofdstuk, als ze ten slotte de Poorten van de Dageraad voor zich zien. Hij is, gezien zijn 'blonde kroesbaard', man geworden. Het antwoord op zijn vraag geeft hij zelf: 'de grens is bereikt'. En op p. 738 voegt hij toe: 'Dan kan ik stérven...' Nu volgt de terugreis naar Nyza, waarbij hij hoopt dat voor Ariadne en hem werkelijkheid zal worden wat hij de Danaïden toewenste: 'Daar misschien zullen wij zalig zijn in de herinnering aan de gesprenkelde vreugde'. Het zal niet zo mogen zijn. Op de terugweg, die is als een vlucht van overwonnenen, gaat hij walgen van zijn eigen feest, waarop hij drie kinderen bloedig ziet offeren.[33.]

Dat hij goddelijkheid aan de aarde der mensen heeft verspild, wordt zijn smart. En ook Ariadne herinnert zich, ijlend van koorts in het verkilde Nyza, niet de vreugde, maar haar smart om Thezeus. Wel voorspelt zij nog, voor zij sterft, dat het zaad van de dionysische vreugde eens zal herbloeien en door 'de mensheid, half goddelijk dan' zuiver worden genoten. Haar dood brengt Dionyzos tot de diepste vertwijfeling, tot hij, als in een 'hof van olijven', uitbarst in de kreet (p. 746): 'O, Zeus, mijn vader! () Schenkt gij mij vól mijn drinkschaal van smart!' Uit die diepte van wanhoop kan hij alleen nog door de 'genade' van zijn goddelijke vader worden verlost: zijn aardse taak, zegt deze, 'is volbracht', en hij vraagt hem te hopen, dat de mensen 'de loutering na eeuwen volbrengen'. Dionyzos heeft zijn aandeel geleverd; zijn taak, het brengen van de vreugde op aarde, moet hij verder maar aan de seizoenen overlaten. Door Hermes opgehaald in een 'hemelse zegekar, die vier gevleugelde paarden trokken', vaart hij met Ariadne, die uit de dood is opgewekt, 'ten Olympos'.

B4. Samenvatting en interpretatie van het gevondene

In termen van ruimte is het verhaal als volgt opgebouwd: de knaap Dionyzos verlaat het paradijselijke Nyza van zijn kindertijd in oostelijke richting voor een veroveringstocht, die hem 'horizontaal' naar de Oostelijke Poorten van de dageraad zal brengen, maar voordien ook 'verticaal' eerst omlaag naar de onderwereld, vervolgens omhoog naar de Olympos.

In termen van tijd groeit Dionyzos op van knaap (in hoofdstuk 1; op zijn vroeger leven vanaf zijn verwekking kijkt hoofdstuk 2 terug) via jongeling (in het derde hoofdstuk wordt hij beschreven als 'een jongeling, de knaapjaren ontwassen') tot man (in het veertiende hoofdstuk is het zover: 'ik ben een man; ik groeide van vreugdekind en vreugdeknaap tot een vreugdeman; als baardige man vaart hij ten slotte ten Olympos).

In termen van handeling: Dionyzos krijgt in de droom van zijn vader Zeus de opdracht - hij althans gaat er van uit dat de opdracht van Zeus afkomstig is - die hem ertoe zal brengen de aarde met geweld voor zijn 'vreugde' te veroveren. Bij het vervullen van deze 'taak' leert hij zelf de tegenpool van de vreugde, de smart, kennen, zelfs wanhoop blijft hem niet bespaard. Pas daarna zal hij door zijn goddelijke vader op de Olympos worden opgenomen.

In termen van karakter: de lézer kan vanaf het eerste hoofdstuk zien, dat Dionyzos meer in zich heeft, en dat voor hem meer mogelijk is, dan alleen vreugde. Het woord 'weemoed' is daarvoor het signaal. Dionyzos zal dat pas in de loop van zijn aardse carrière moeizaam ontdekken, zal zich er geleidelijk bewust van worden dat hij een schaduwzijde, een negatieve kant heeft, een deel van zijn ik dat de bron is van verschrikkelijke daden, daden waarmee hij de goddelijk-menselijke wet overtreedt. Dat besef van zijn dubbelnatuur ontwikkelt zich in een serie 'spiegel-ontmoetingen':

met de ongelukkige godenzoon Hermafroditos, met de desperate doden in de onderwereld, met het wanhopig mensenkind Ariadne, dat nooit heeft kunnen leren wat vreugde is, en ten slotte met de moeder der goden. Rheia-Kubele, die rouwt om haar menselijke minnaar Attis.

Deze confrontaties halen naar boven, wat Couperus in de sonnetten het 'eedier wezen' van Dionyzos had genoemd.

Het verhaal moet dus in mijn opvatting worden gelezen als een ontwikkelingsroman, waarbij de psychische evolutie van de hoofdpersoon (gestimuleerd door prikkels van buiten) via een bekeringsmoment (dat is: een moment van bewustwording van het tevoren, voor de lézer zichtbaar, al aanwezige) leidt tot het onderkennen en aanvaarden van de tegenpolen binnen de eigen persoonlijkheid, die in de buitenwereld overeenkomen met de tegenpolen in alle, menselijk, onder- en bovenmenselijk, leven. Daarmee volbrengt Couperus' Dionyzos exemplarisch de zelfverheffing of loutering, die de mensheid 'na eeuwen' bovenmenselijk (bijna-goddelijk) zal maken.

Een beschrijving van de Couperiaanse Dionyzos-figuur moet dus onderscheiden tussen diens eigenschappen en activiteiten vóór en ná de 'bekering'. Vóór de ontmoeting met Herma-

froditos is in hem slechts onbewust de *mogelijkheid tot* medelijden (via identificatie) gegeven. De mogelijkheid wordt door de auteur vanaf de eerste pagina's aangeduid met het woord *weemoed.* Bewust is Dionyzos zich daar nog slechts van de vreugde, en namens die vreugde wil hij de smart bestrijden. Een afkeer van zijn eigen onbewuste weemoed maakt hem in onbekeerde toestand gewelddadig, meedogenloos, wreed naar buiten.

Daarbij valt op te merken, dat Dionyzos zich door een droom en door een natuurwezen de weg laat wijzen. In beide veronderstélt hij een *hogere* macht, waaraan hij moet gehoorzamen. Toch staat het natuurwezen, Ampelos, uitdrukkelijk niet voor iets bovenmenselijks, iets goddelijks, maar voor de *onder*-menselijke natuur. Hij stijgt in het verhaal tot menselijk, en keert vervolgens op eigen verzoek naar het ondermenselijke, de vegetatieve natuur terug.

Wat Zeus betreft (die verantwoordelijk zou zijn voor Dionyzos' droom): deze god mag, hoe ‘boven-menselijk’ ook, niet normatief heten voor *juist* menselijk, en zelfs goddelijk, handelen. Dat wordt de lezer bepaald wel duidelijk, waar Couperus beschrijft hoe de ‘hemelse vader’ van Dionyzos doof blijft voor echtgenote Hera, als deze, *terecht*, partij kiest voor de rouwende dochters van Minyas en Dionyzos' optreden tegen hen een schending noemt van de menselijk-goddelijke wetten.

Niet het geweld, pas het mededogen rechtvaardigt Dionyzos: zie de lof die Hermes hem toezwaait voor het troosten van Hermafroditos.

De *weemoed* is de, aanvankelijk onbewuste, kiem van het proces dat Dionyzos moet doormaken. Die weemoed wil ik een centraal motief noemen. Zij vormt in Dionyzos de ‘bewegende’ kracht. In de loop van zijn ontwikkeling in de ontwikkelingsroman *Dionyzos* komt uit die kiem zijn hoger, edeler wezen te voorschijn (wordt de onbewuste weemoed bewust medelijden, bewuste smart, bewuste wanhoop).

Een andere kant van Dionyzos is zoals we zagen zijn tussengeslachtigheid. Ook hierin vindt echter een ontwikkeling plaats. De wat ‘vrouwelijke’ knaap verandert in de loop van het verhaal in een man, de man van de vrouw Ariadne. Nadat hij eerst een relatie heeft aangeknoopt met Ampelos, die ‘tussengeslachtige’ exponent van de óndermenselijke vruchtbaarheid, zal hij uiteindelijk, volwassen geworden, de voorkeur geven aan het vrouwelijk-ménselijke van Ariadne. En daarmee tevens aan een hechte band met het apollinische, zijn tegenpool! Niet voor niets noemt Silenos Ariadne op p. 714 ‘bijna een Muze () even ritmisch van maat in ziel en in zijn als zij’.

Ook hier twee fasen dus: een eerste, waarin Dionyzos het erfgoed van beide ouders uitleeft: enerzijds de zinnelijkheid, genotzucht, begerigheid, gulzigheid van moederszijde; anderzijds de onmenselijke gewelddadigheid van vaderszijde - zie

hoe hij, door blinde razernij aangegrepen, zijn vriend Ampelos bloedig de sporen geeft. De tweede fase, waarin hij optreedt als medelijdend bruidegom van Ariadne, is, binnen het door mij in deze roman geconstateerde waardesysteem, de hogere. Hier volgt hij de menselijk-goddelijke wet van het mededogen (naastenliefde).

In Dionyzos' ‘onbekeerde’ en dus onverloste toestand is *wellust* met *geweld* verweven; in het veld van dit woordenpaar bevinden zich in dit boek: verplettering, verkrachting, woestheid, razernij, machtswellust; rood bloed en rode wijn vallen er metaforisch samen; aan mannelijke wreedheid beantwoordt vrouwelijke lust-in-pijn (Zeus, resp. Dionyzos, tegenover Semele, resp. Ariadne).

C. Het verhaal en de receptie - een vergelijking

Mijn analyse van de tekst toont de juistheid aan van een aantal opmerkingen, die sinds 1904 door critici en beoefenaars van de literatuurwetenschap over *Dionyzos* zijn gemaakt. Met name dat de ‘held’ in karakter en gedrag een ontwikkeling doormaakt, is herhaaldelijk geconstateerd. Die evolutie wordt verschillend omschreven. Het zou er een zijn: van onmenselijk optreden naar smart om menselijk misbruik van de wijn; van niet-weten naar weten; van openstaan voor anderen naar afgaan op innerlijke stemmen; van (‘apollinische’) muzen-maat naar (‘dionysische’) mateloosheid; van het razend afdwingen van vreugde naar het snikkend troosten van schimmen; van *Wille zur Macht*, via inzicht in de dubbelheid van vreugde en smart, naar leed om de onwaardigheid der mensen en om Ariadnes tekort schieten in wederliefde, naar wanhoop ten slotte. Tot het systeem echter, dat Couperus in zijn tekst heeft aangebracht, een tekst die bij analyse ‘doorgeconstrueerd’ bleek, is

men in het onder 1A samengevatte deel van de receptie niet doorgedrongen. Geen van deze recipiënten van *Dionyzos* heeft opgemerkt, dat de *mogelijkheden* van de titelfiguur, de kiemen van zijn uiteindelijke ontplooiing, vanaf de eerste pagina in de tekst zijn neergelegd. De 'dialectiek', in de zin van ontwikkeling van dubbelheid naar eenheid van het centrale personage, is tot deze lezers niet doorgedrongen. Evenmin het wellicht exemplarische karakter van de hoofdfiguur, een door de schrijver beoogde functie naar de lezer toe. Het zicht daarop werd mijns inziens belemmerd door een op zichzelf gewettigde, maar in dit geval te allesoverheersende, aandacht voor het expressiekarakter van het boek (waardoor de mogelijkheid van 'appèl'[34.] aan het oog werd onttrokken). Oog had men vrijwel uitsluitend voor, en gezien werd daardoor bijna alleen: het verhaal als document van een plotselinge verandering in de biografische persoon van de auteur, wat gepaard ging met kortsluiting van Dionyzos op 'meneer Couperus'. Dit is, als gezegd, versterkt door de ontegenzeglijk autobiografische trekjes in de sonnetten.

Het scherpst blijkt de eenzijdige belangstelling en leeswijze van de schrijvende recipiënten, als na de Tweede Wereldoorlog *Dionyzos* gelezen gaat worden als een 'homoseksueel' boek, hoewel in de eerste plaats aantoonbaar niet homoseksualiteit, hoogstens androgynie (dubbel-, dan wel tussengeslachtigheid) wordt beschreven; terwijl in de tweede plaats de halfgod ten slotte uitdrukkelijk (zij het smartelijk) kiest tégen zijn verhouding met Ampelos en vóór die met Ariadne, dus vóór identificatie met de mannenrol in een heteroseksuele relatie.

Daarbij is het voor mij, evenals voor Popma (zie noot 13), aannemelijk, dat het Couperus in laatste instantie in het geheel niet om seksualiteit te doen was, maar dat hij zich in zijn eerste 'antieke' roman bewoog op mystiek-theosofisch-mythologisch terrein, waarbij de uiteindelijke bestemming van de mens wordt gezien als terugkeer naar zijn oorsprong, het sekselóze licht. Hierover onder 1D nader.

De aanwezigheid van geografische contrasten in het boek is onmiskenbaar; de manier waarop Van Tricht (zie noot 16) ze definieert blijkt echter onjuist. 'Strengheid, orde en plicht' vinden we evenmin in de wereld van Zeus als 'genotsvervulling, irrationaliteit en geheimzinnigheid' in die van Rheia Kubele. Dat *Dionyzos* al evenmin 'het carpe diem van de gedachteloze heidense genotzoeker' propageert, zoals Galle (zie noot 10) stelt, zal intussen duidelijk zijn.

Een tegenstelling tussen apollinisch en dionysisch, zowel binnen de hoofdfiguur als buiten hem, bleek wel degelijk, en voortdurend, aanwezig. Daarmee hoeft de invloed van dit be-grippenpaar in de omschrijving van Nietzsche nog niet *direct* te zijn. Ook hierover verder in 1D.

Van het grootste belang lijkt mij in verband hiermee aandacht voor mogelijke eigentijdse bronnen van Couperus' verhaal, waaronder geschriften van *en gesprekken met* L.S.A.M. von Römer. De vraag die ik in de volgende paragraaf wil trachten te beantwoorden luidt: komt het 'eigen karakter' van Couperus' roman uit dergelijke bron, of vormt het een originele bijdrage van de auteur?

D. Eigentijdse bronnen D1. L.S.A.M. von Römer

In de eerste paragraaf van dit hoofdstuk schreef ik al, dat de Amsterdamse arts Von Römer geestdriftig op het verschijnen van *Dionyzos* reageerde. Hij deed dit in de inleiding (zie noot 19) bij zijn vertaling van Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* (en, in overeenkomstige bewoordingen, in een artikel 'Over Vincent van Gogh'.[35.] Een andere publikatie van Von Römer kan tot de bronnen van Couperus' verhaal worden

gerekend. Het betreft de studie *Über die androgynische Idee des Lebens*, die in 1903 verscheen in Hirschfelds 'Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen (vijfde jaargang). Deze studie leidde tot schriftelijk en persoonlijk contact tussen Couperus en Von Römer.[36.]

Het valt op, dat in *Die androgynische Idee des Lebens* Nietzsche nergens wordt genoemd, terwijl Von Römer er in de inleiding bij zijn Nietzschevertaling toch blijk van geeft, veel van die filosoof te hebben gelezen. Omdat hij in laatstgenoemd geschrift aangeeft dat Dionyzos bij Nietzsche dé centrale figuur is, lijkt het me niet onwaarschijnlijk, dat Von Römer, nadat hij zich eerst in de Dionyzos-figuur heeft verdiept, en wel, zoals we zullen zien, op een voornamelijk theosofisch geïnspireerde wijze, zich vervolgens pas met Nietzsches werk is gaan bezighouden, waarin hij Dionyzos zou terugvinden.

Wat verder opvalt is, dat Von Römer in zijn Nietzsche-inleiding nog slechts éénmaal naar zijn studie over de androgynie verwijst - en niet om ook de Nietzsche-lezers duidelijk te maken dat de halfgod androgyn was, maar uitsluitend om de aandacht te vestigen op zijn, in het voetspoor van de theosofe madame Blavatsky verdedigde, gelijkstelling van Dionyzos en Jahve.

Nu was het doel van beide publikaties ook geenszins hetzelfde. De eerste stond in een 'Jahrbuch', dat opkwam voor gelijkberechtiging van uraniërs (zoals homoseksuelen in die tijd werden genoemd). Daarom wijdt Von Römer aan het slot van zijn studie over de androgyne Dionyzos positieve woorden aan met name de uranische kunstenaar, wiens manvrouwelijk wezen volgens hem aansloot bij de harmonie van het Al (p.920):

> Daß wirklich die androgynische Idee, die Voll-Harmonie, noch immer, sei es auch größtenteils nur unbewußt, im Seelenleben des Menschen herrscht, können wir am deutlichsten bei den Künstlern erkennen. Es ist doch nur so zu erklären, daß gerade unter Künstlern prozentualisch so viele Uranier vorkommen. Denn die Künstler sind gerade die Menschen, welche am stärksten von Harmonie erfüllt sind und die Harmonie wird für Menschen, da Menschen nun einmal immer anthropomorphisch denken, am schönsten dargestellt durch
> Jünglinge. Schöner als durch Mädchen gerade körperlich, denn der Jüngling zeigt den zarten, fast mädchenhaften Körper, das passive-nährende Kraft-Symbol, und die männlichen Genitalien, das active-erzeugende Kraft-Symbol; der Mädchen-körper ist auch zart, mädchenhaft, zeigt aber nicht so deutlich das passiv-nährende Kraft-Symbol, denn es fehlen die Brüste, was gerade das Knabenhafte beim jungen Mädchen zum Ausdruck bringt, und die Genitalien, welche mehr versteekt sind, geben auch noch kein Symbol von etwas activ-erzeugendem.

Couperus zal zichzelf hebben herkend als een van die 'uranische' kunstenaars die hun ideaal van harmonie het best gesymboliseerd zagen in meisjesachtige jongelingen, die in de dubbelheid van hun fysieke verschijning de tegengestelde krachten van het heelal, en tegelijk hun harmonische vereniging, visualiseren.

Als Von Römer twee jaar later zijn vertaling van *Also sprach Zarathustra* het licht doet zien, heeft zijn inleiding geen seksueel-emancipatoire intentie. Nu profeteert hij - op grond van een interpretatie van Beethoven, Nietzsche, Mahler, Richard Strauss en... Couperus - een aanstaande synthese tussen de leren van Dionyzos en Christus.

In hoeverre is *Dionyzos* nu onder invloed van Von Römers eerste studie 'theosofisch-antiek', en in hoeverre (onder invloed van *veronderstelde* gesprekken tussen Couperus en Von Römer) 'Nietzscheaans'.

De eclectische, Egyptisch-joods-Grieks-christelijke godsidee is door Von Römer ontleend aan de geschriften van de stichteres van de theosofische beweging, madame H.P. Blavatsky.[37.] Bij H.P.B. zowel als bij Von Römer vinden we de gedachte, dat er altijd slechts één god is geweest; dat deze echter per tijd en plaats steeds weer anders is benoemd: de godheid Isis-Jehovah-Dionyzos-Jezus. Met deze ene god heeft de mens een relatie, door Von Römer *religie* genoemd. De mensen onderling worden verbonden door *liefde*, en dat is een relatie die analoog is aan de mens-god-relatie. De mens streeft (*Die androgynische Idee*, p. 711) ‘nach völligem Einswerden, () nach der höchsten Harmonie mit Gott’.

Een dergelijk streven naar mystieke eenwording met die god als Dionyzos vinden we in Couperus' sonnetten I en II: ‘als de schemervisioenen vluchten’... ‘voelt de ziel zich, Dionysos, met u éen,/blaakt zij úw leven mee’. En staat in sonnet XII niet: ‘Ik wil geheel in u mij voelen trillen,/Mij voelen zo in u, of samen willen/We ons beider ziel aan énen dronk verspillen’...? Analoog dus aan de religie gaat volgens Von Römer de liefde te werk. De liefde streeft naar een inzicht en een handelen, analoog aan het religieuze, dat wil zeggen naar ‘das Erkennen einer Harmonie zwischen uns und einem anderen Menschen,

oder das Erkennen einer mehroder weniger großen Harmonie in dem Andern; das Erkennen der Gottheit im Andern und das Streben eins mit diesem zu werden'. Dit laatste verwijst naar de theosofische gedachte, dat de mens in diepste wezen goddelijk is.[38.] In zichzelf en in zijn medemens moet hij op zoek gaan naar die 'goddelijke vonk' (we vinden deze gedachte ook bij de, zowel door Couperus als door Blavatsky geciteerde, Amerikaanse filosoof R.W. Emerson, bijvoorbeeld in diens essay *The Oversoul*; daarin wordt bovendien verwezen naar Plotinus, dus naar de Neoplatoonse school van Alexandrië - evenals bij Couperus en H.P.B.

Het dubbelgeslachtige, dat we in Couperus' beschrijving van Dionyzos hebben aangetroffen, stamt, rechtstreeks of via Von Römers 'Androgynische Idee', eveneens uit de theosofische leer. In beide zijn vrijwel alle goden androgyn en dat is niet vreemd (Von Römer p. 714): de voorstelling die de mensen zich - anthropomorfisch, want zo denken ze zich een handelende idee het makkelijkst - van de godheid in zijn hoogste vorm maken, zal altijd inhouden een 'volkommene Harmonie von Allem, was ist () und im Vollbesitze jeder Eigenschaft der Natur'. En in die natuur onderscheiden we volgens hem twee grote groepen eigenschappen: 'die active, d.h. die Schöpfende, erzeugende, generative, die reizende, die handelnde' en 'die passive, die empfindende, vegetative'. De godheid uit zich door beide groepen, daarom moet de godheid 'die activen und passiven Kräfte umfassen () das heißt also nach Analogie die männlichen sowohl wie die weiblichen Kräfte'.

Omdat met andere woorden de mens man én vrouw is, wordt ook de godheid vanouds als manvrouwelijk voorgesteld, als een evenwicht, een harmonie van al wat is.

Het beste symbool voor de godheid is volgens Von Römer zoals we al zagen de meisjesachtige jongeling (tegelijk naar zijn zeggen het ideaal van de 'uraniër'). En zó heeft Couperus zijn Dionyzos *in diens eerste fase* uitgebeeld, als baardeloze jongeling. Maar: in de roman blíjft Dionyzos geen baardeloze jongeling: zoals we concludeerden, evolueert hij in de loop van het verhaal naar mannelijk-baardige bruidegom van Ariadne. Dat wil zeggen dat het evenwicht zich verplaatst van binnen naar buiten: het wordt tussenmenselijk in een liefdesrelatie. En zo'n relatie symboliseert volgens Von Römer de 'Harmonie des Alls', de hogere bestemming van de mens.[39.] 'Hoger' overigens vermoedelijk ook in de zin van 'het geslachtelijke overstijgend' in de richting van het sekselóze licht, de 'hemelse' toestand van na de apotheose.

Dat de lichamelijke vereniging, de seksualiteit, volgens Von Römer van secundaire betekenis is, dat het in zijn visie primair gaat om de zuiver psychische ervaring, blijkt uit het vervolg van het naar p. 711 geciteerde. Pas als de zuiver psychische eenheidservaring haar hoogste graad heeft bereikt, krijgt de emotie, de extase, haar weerslag op het lichaam; dan willen de geliefden, 'daß auch die Körper eins werden, und in der Umarmung, dem ersten Ausdruck dieses Strebens, geschieht der Akt, den wir gewöhnlich "sexuell" zu nennen pflegen'.

Dit primaat van de aseksuele eenheid is typerend voor de theosofische gedachtengang, voor die van Von Römer en, zoals ik al schreef, volgens mij ook voor die van Couperus.

Couperus in verband brengen met de theosofie, en in het algemeen met religie, is niet moeilijk. Ruim vóór de kennismaking met Von Römer en diens ideeën hield hij zich daarmee al bezig. Zo schreef hij in 1901 het theosofische verhaal 'Over lichtende drempels', in 1902 de religieuze verbeeldingen 'De zonen der zon' en 'Jahve'. Aan Isis zal hij in 1911 zijn roman *Antiek Toerisme* wijden, ineen van de *Antieke verhalen* zullen we Jezus ontmoeten, en wel een Dionyzosachtige Jezus.

Von Römer, zagen we, verbaast het niets dat men zich de godheid, als eenheid van vrouwelijke en mannelijke krachtn gedacht, materieel altijd heeft voorgesteld ‘als Mannweib, als Androgyne’. Hij ‘toont dit aan’ voor alle mogelijke figuren: de Lotus, Brahma, de maan, de Egyptische goden Pechet, Muth, Isis, Neith en de Nijl, de germaanse Freya, Jehovah, Jezus, Zeus, Athene, Agdistis, Dionyzos, Kybele, Attis, Adonis, Afrodite, Ganymedes, Apollo, Artemis, Mithras, Herakles, Castor en Pollux, Priapus en Eros.

De ‘bewijsvoering’ maakt frequent gebruik van citaten uit *De Geheime Leer* van madame Blavatsky, die hij op p. 760 zal noemen: ‘Diese moderne Mystica und von den Theosophen sehr hochgeschätzte Schriftstellerin’.

Bij de identificatie van de onder verschillende namen aangeroepen godheid speelt de eigenschap der androgynie een belangrijke rol. Er is heel wat theosofisch geïnspireerd bijbelonderzoek voor nodig (daaronder een verwijzing naar de Adam/Hevacitaten, waarnaar veel later Guépin zal verwijzen -) om te komen tot een androgyne Jahve. Deze mocht immers niet worden afgebeeld. Ten slotte stelt Von Römer (p. 751):

> Aus allen diesen Stellen ist absolut bewiesen, daß die jüdischen Gelehrten darüber eins waren, daß Adam geschaffen worden war als Mann-Weib... Aber wenn wir uns nach jüdischer Auffassung den ersten Menschen androgyn denken müssen, so können wir, wenn wir uns den Jehovah als Bild vorstellen wollen, nur zu einer androgynischen Darstellung kommen.

Jehovah wordt, aldus Von Römer (p. 753) door Tacitus, Johannes Lydus en Macrobius met Dionyzos gelijkgesteld. Macrobius, die Jehovah Jao noemt, stelt dat de godheid, de ‘Erzeuger des Lebens’ in verschillende seizoenen verschillende namen heeft: ‘im Winter Hades, im kommenden Lenz Zeus, im Sommer Helios, im Herbst aber der weibliche Jao’. En Von Römer interpreteert dit citaat als volgt: ‘Im Winter hat der Erzeuger keine Kraft, ist wie eine Unterweltsgott; im Lenz aber wird er wie Zeus’... ‘im Sommer erscheint der Erzeuger in voller Pracht und Kraft, dann ist er Helios, und im Herbst, Obst und Früchte wie ein Weib gebend, ist er Dionysos, der weibliche’... En hij voegt hieraan toe: ‘wir werden später sehen, daß Dionysos der androgynische Gott kat'exochèn ist’.

Ook de wijnstok is volgens Von Römer een trait-d'union tussen Dionyzos en Jehovah. Dit attribuut van Dioonyzos is, schrijft hij op p. 755, volgens Tacitus, C.P. Tiele (*Geschiedenis van de Oudheid tot op Alexander de Groote*, Amsterdam 1893-1902, Bandl, p. 282) en ook Blavatsky, tevens aan de joodse god gewijd.

Het etiket ‘man-vrouwelijk’ komt ook Jezus toe. Von Römer concludeert onder meer uit de geschriften van Jacob Böhme, dat de volgende uitspraak van madame Blavatsky juist is (*The secret Doctrine*, ed. London etc. 1893, Band II, p. 143): ‘Mystisch war Jesus ein Mann-Weib’.

Dat Zeus net als Dionyzos en, zoals we zagen, net als veel andere Griekse goden man-vrouwelijk is, citeert Von Römer eveneens uit het werk van Blavatsky. Hij gebruikt deze uitspraak om te kiezen tussen de vele antieke versies van de geboortemythe van Dionyzos. Hij wijst zowel Nonnos als Pausanias af en sluit zich aan bij Johannes Lydos (ed. Bonn 1837, boek IV, p. 95): ‘den ungeborenen Dionysos nahm der Vater und barg ihn in seiner Hüfte, aus der er später geboren ward’. Couperus wijkt hier nauwelijks van Von Römer af; alleen verwijst hij naar een eerdere geboorte uit Semele (V.W. IV, p. 574): ‘opdat Hera mij niet zou vinden, borg hij mij in zijn dij. Toen, o nimfen, daalde hij neer te Nyza... Hera verbood hij te komen deze bergen over en over deze zee, en hier, o nimfen, als ware hij een zorgzame moeder geweest, baarde hij mij uit zijn dij, wondervolle tweede-geboorte van zijn liefdekind en zijn vreugdekind’...

Invloed van *Die androgynische Idee* op *Dionyzos* lijkt me na dit alles op zijn minst aannemelijk. Hiervoor pleit onder meer: het androgyne van Couperus' titelfiguur en van diens vader; het feit dat Couperus zich achtereenvolgens in zijn werk bezighoudt met Jahve, Dionyzos, Jezus en Herakles, om enkele bij Von Römer en in de theosofische leer centrale godsvoorstellingen te noemen; Couperus' met die van Von Römer vrijwel overeenstemmende keuze van antieke bronnen voor zijn Dionyzosverhaal; de ontwikkeling naar een steeds hogere vorm van harmonie bij de hoofdfiguur: van bewustwording van zijn innerlijke dubbelheid via groter evenwicht in een heterofiele relatie in de richting van een bovenaardse vereniging met de geliefde. Voor deze beïnvloeding pleit bovendien, dat Couperus, toen hij de wel zeer theosofische studie van Von Römer las, zich al diepgaand met de theosofische ideeënwereld had beziggehouden.

Dat Van Römer in *Die androgynische Idee* aan de hand van bewijsplaatsen uit geschriften van astrologen als Ptolemaeus en Firmicus verklaart, dat men er in de oudheid kennelijk van uitging, dat homoseksuelen ‘schon durch ihre Geburt zu Uraniern bestimmt angesehen wurden’, kan een reden zijn geweest, waarom Couperus met de schrijver van die woorden

in persoonlijk contact trad. Maar minstens zo aannemelijk acht ik, dat Von Römers theosofische levensbeschouwing voor Couperus aanleiding is geweest om hem te schrijven en op te zoeken. Vooral als we ervan uitgaan, dat ook voor Couperus niet de seksualiteit centraal staat, maar wat deze symboliseert: de hogere, psychische harmonie en uiteindelijk de ‘Harmonie van het Heelal’.

Zoals ik al schreef hebben *Die androgynische Idee* en de Inleiding bij de Zarathustra-vertaling een verschillende intentie, die kan verklaren waarom in de tweede studie de lijn van de eerste nauwelijks wordt doorgetrokken. Het androgyne ontbreekt in de Inleiding (tenzij men het prijzen van Couperus' Dionyzos-beschrijving als zodanig zou willen opvatten). En de theosofie komt in de tweede studie nog slechts aan bod ter verdediging van de gelijkstelling van Dionyzos en Jahve.

Von Römers these in de Zarathustra-inleiding sluit echter wel aan bij het slot van *Dionyzos*: het ‘lijdensverhaal’ en de toekomstverwachting. Die these houdt in: de terugkeer, na eeuwen, van Dionyzos' vreugde op aarde en de synthese van die vreugde met een niet-Paulinisch christendom.

Deze synthese ziet Von Römer aangekondigd bij Beethoven, hij ziet haar voorts als de kern van Nietzsche's ideeën, en deze kern zou vervolgens zijn uitgedrukt in de muziek van Richard Strauss en Gustav Mahler. Omdat de auteur Couperus' roman *Dionyzos* plaatst binnen die muzikaal-filosofische traditie, zal ik zijn betoog kort in citaten samenvatten.

Op p. VII schrijft Von Römer: ‘Weer zal de tijd komen gaan, dat goddelijke vreugde de wereld beheerscht’... ‘Vreugde en blijdschap zullen doortintelen heel de menschheid, heel het leven: en zwijgen zal gaan het somber prevelen van zonde en ootmoed’... ‘Groot en majestueus heeft Beethoven reeds gevoeld, hoe of dat komen ging en komen moet. O, bedenkt, dat diepe waarheid ligt in zijn gedachte: “Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie”...’... ‘Wij weten, dat Beethoven gewild heeft in zijn helaas, onvoltooide Xe Symphonie te geven, de diepste en hoogste wereld-wijsheid, die menschen denken kunnen.’ Hierbij citeert Von Römer de volgende uitspraak van Lenau: ‘Die Symphonie zou als geheel nieuwe idee - zooals de Meester zeide - Aarde (IXe Symphonie) en Hemel (“Missa Solemnis”) naast elkaar geplaatst hebben, in den eersten satz een *feest van Bacchus*, in den tweeden van 't *Christendom* afgebeeld, en in de Finale een der diepste problemen der moderne kunst aangevoerd hebben: de verzoening dier beide wereldbeschouwingen als kuituur der toekomst’.

Na Beethoven Nietzsche (p. IX): ‘Die Idee van wederkomst der Dionysos-gedachte is het, die in de menschheid op komt stijgen, het al in bruischende en jubelende vreugde meesleurend in groote schoonheid. Die Idee van wederkomst der Dionysos-gedachte is het, die in Nietzsche's werken opvlamt met groote intense felheid: het is de roes der levens-vreugde, die 't uitraast, die 't uitdondert over levensmoeheid en verslapping, het is de volheid en overvolheid van levens-lust, die in nieuw geboren jeugdige kracht tiert en ranzelt op gebogen ruggen in boete-doening en rampzaligheid, om zonde-val en verdoemenis: het is de zweep, waarmee voort gedreven wordt, de mensch, te lang reeds slaaf: het is de jubelende en juichende feest-muziek, die ook de dofste en somberste op zal wekken tot rythmische dans en dartelende blijdschap!’

De hierop volgende zin trekt de lijn door naar Couperus en naar de muziek: ‘Leest en ziet hoe subliem in schoonheid *Couperus* die Dionysos-gedachte heeft herboren in ons land. De Dionysos-zegetocht, die heel de wereld weer verwinnen zal, wil weder aanvangen. O, menschen, weest bereid: de vreugde komt, de eeuwige blijheid! Wie () Zarathustra begrijpen wil in diepsten zin, die luistere () wanneer

Strauss' symphonisch gedicht: “Also sprach Zarathustra” gespeeld wordt'... ‘*Richard Strauss* is de beste commentator van Nietzsche's werk'... ‘En een ander componist', vervolgt Von Römer op p. XI, ‘heeft ons gegeven de ware synthese dier beiden grootsten wereldleeren: de synthese des Christendoms en der Dionysos-gedachte. *Gustav Mahler* heeft in zijn heerlijke derde symphonie in waarlijk goddelijke harmonie vereenigd het middernachtlied van Nietzsche en dat naïef-reine liedje uit Des Knaben Wunderhorn, waarin Petrus bitterlijk weent, dat hij de geboden overtreden heeft, en Christus hem, vergevend, weer in de hemelen op gaat nemen'.

In *Dionyzos* zijn zeker sporen van een poging, het leven en lijden van de Griekse halfgod enigszins op leven en lijden van Jezus te doen lijken. Ik wijs op de wanhopige situatie, die Dionyzos ten slotte de woorden ingeeft (V.W. dl. IV, p. 746): ‘O Zeus, o mijn vader! riep hij. Schenkt gij mij vól mijn drinkschaal van smart!' (vgl. Matth. 26:39: ‘Mijn Vader, indien het mogelijk is, laat deze beker Mij voorbijgaan').

Naast de overeenkomsten zijn de verschillen tussen Dionyzos en Jezus niet te verwaarlozen. Zo sterft bijvoorbeeld bij Couperus niet Dionyzos (al verklaart hij zich daartoe bereid op p. 738: ‘Is taak volbracht? Dan kan ik stèrven!'), maar zijn bruid Ariadne, de stervelinge die vervolgens in de onsterfelijkheid van haar halfgod zal delen. Geen figuur, vergelijkbaar met Jezus' *moeder* Maria, deelt dus in Dionyzos' hemelvaart, maar een *echtgenote.* En dit terwijl bepaalde versies van de antieke mythe wel degelijk gewaagden van een redding, door Dionyzos, van diens tijdens de verwekking van haar zoon gestorven *moeder* Semele uit de onderwereld. Zo belangrijk was blijkbaar voor Couperus de ‘eenheid van man en vrouw' als intermenselijk spiegelbeeld van de hoogste harmonie.

Enkele citaten uit de laatste bladzijden van Couperus' roman

bevinden zich in de nabijheid van Von Römers formuleringen in de Zarathustra-inleiding. Zo zegt Ariadne (p. 746): 'Eenmaal, o Dionysos, zal de Vreugde over de wereld herbloeien en de mensheid, half goddelijk dan, zal haar genieten met zuivere zin, blijde geest, lichaam en zielen van schoonheid'. En Zeus (p. 747: 'Laat hen de loutering na eeuwen volbrengen. Hoop, hoop, Dionysos en hoop op de mensheid'...

Zeus vervolgt: 'Laat uw taak thans aan de seizoenen over! Laat de stormwind na de oogst uw wingerd ontbloten van bladeren: laat de lente haar bloeien... laat de herfst haar zwellen van purperen en van blonde trossen doen!' Vergelijk hiermee de karakterisering door Von Römer van Dionyzos, als (p. XIII) 'de god van het nieuwe bruischende leven (), de god, die ondergaat, om dan in schitterende jubelende regeneratie op te staan en het Al met juichen te doorstralen'. Dit is (p. XIV) 'de heilige extatische vervoering () die in de heerlijke herboring der natuur juicht en jubelt'.

Daar zowel Couperus als Von Römer in deze citaten verwijzen naar de cyclische gang der natuur in verband met Dionyzos (we zagen dit ook al in *Die androgynische Idee*), hoeven we hiervoor geen andere bronnen te zoeken. Overigens komen beider ideeën in dezen overeen met die van Frazer.[40.]

Wat Nietzsche betreft, ook in diens werk is het volgens Von Römer de cyclische Dionyzos-gedachte, die 'door diens werk trilt en beeft van warm leven!'. Nietzsche zelf zou, zegt hij op p. XVI, de eenheid hebben gevoeld 'van zijn Dionysos met God, den Schepper van Hemel en Aarde': bewijsplaats volgens Von Römer: 'die heerlijke passus uit zijn "Geburt der Tragoedie", waarin hij Beethoven's negende beschrijft'. Waar Nietzsche zich tegen het christendom keert, heeft hij volgens Von Römer slechts de ethiek van Paulus op het oog, met zijn 'joods' schuld- en zonde-besef.

Dionysische, vreugdevolle levenslucht, niet langer Joods-Paulínische, schuldbewuste somberheid zal volgens Von Römer de, door Nietzsche én Couperus aangekondigde, wereld van de 'Übermensch' kenmerken (vergelijk met dit laatste begrip Ariadnes woorden: 'de mensheid, half goddelijk dan'.

In de volgende paragraaf wil ik, zoals aangekondigd, onderzoeken of er van *directe* invloed van Nietzsche op Couperus sprake is (in het geval van de door Von Römer genoemde componisten valt dit mijns inziens niet aan te tonen).

D2. Nietzsche en Couperus

De contrasterende begrippen apollinisch en dionysisch staan centraal in Nietzsches studie uit 1872 met de titel *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.*[41.] De auteur stelt hierin twee werelden tegenover elkaar: die van de beeldende kunst en die van de muziek; de eerste als de apollinische van de droom, de tweede als de dionysische van de roes. Synthese van beide werelden is volgens hem de tragedie.

De apollinische kunstenaar ziet in zijn droom bovenmenselijke wezens, maar blijft zich ervan bewust, dat deze schijn zijn. De kunstgevoelige mens verklaart vanuit deze schijnbeelden het leven, en oefent zich voor het werkelijke leven aan wat deze schijngestalten meemaken. Voor hem is de wereld van bovenmenselijke wezens enerzijds méér dan een wereld van schimmen - hij leeft en lijdt echt mee met de hem voorgetoverde taferelen - anderzijds echter blijft hij zich toch vaag bewust van hun schijnkarakter. De lichtgodheid Apollo beheerst de schone schijn van de innerlijke fantasie, die een hogere waarheid toont dan het alledaagse leven. Zoals slaap en droom helend zijn ten opzichte van het dagleven, zo maken ook de kunsten het

leven pas mogelijk en de moeite waard. Echter: willen deze droombeelden geen pathologische werking uitoefenen, dan mag 'maatvolle begrenzing' er niet aan ontbreken, dan moeten ze vrij blijven van alle wilde impulsen en vervuld zijn van een wijze rust. Onder verwijzing naar Arthur Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I, boek IV) noemt Nietzsche het apollinische de kunst van het principium individuationis, waarbij voor hem overigens vaststaat, dat het individu niet meer is dan een geruststellende schijn, geen diepere werkelijkheid.

Het verlies van dat individuele in de dionysische roes - teweeg gebracht onder meer door bedwelmende dranken en door de lente -, een roes waarin het subjectieve tot volkomen zelfvergetelheid verdwijnt, brengt tegelijk lust en afgrijzen mee. De roes heeft een dubbel gevolg: herstel van de band tussen mens en mens, en: feestelijke verzoening van de vervreemde natuur met haar verloren zoon, de mens. Om dit voor ons te zien, zouden we ons het slotkoor van Beethovens negende symfonie als schilderij moeten voorstellen: de mens als deel van een hogere gemeenschap. De mens loopt nu zelf zoals hij eerst in zijn droom de goden zag lopen; hij is geen kunstenaar meer, maar zelf kunstwerk geworden.

In de Griekse tragedie is volgens Nietzsche de mens tegelijk roes- en droomkunstenaar: in dionysische dronkenschap en mystieke zelfontlediging zinkt hij eenzaam, terzijde van de dwepende koren, neer en droomt zijn eigen toestand, zijn eenzijn met het innerlijkst fundament der wereld, in een gelijkenisachtig droombeeld.

Bij de Grieken werd de beestachtige wildheid van het barbaars dionysische (de heksendrank van lust en wreedheid, waarvoor satyr en bok symbolen zijn) voldoende in bedwang gehouden door het apollinische. De werking van de heksendrank blijkt bij hen nog slechts uit de kreet van ontzetting die vanuit de hoogste vreugde opklinkt, of uit de verlangende klacht over een onherroepelijk verlies. Ontzet door met name de dionysische muziek beseft de apollinische Griek, dat zijn apollinisch bewustzijn de dionysische werkelijkheid voor hem slechts met een sluier afschermt.

Apollo, de ethische godheid, eist van de zijnen maat en zelfkennis, maar de Grieken realiseerden zich hun innerlijke verwantschap met het barbaars, titaans dionysische: overmaat, niet maat was waarheid.

Vervolgens maakt Nietzsche een onderscheid tussen epische en lyrische kunst, dat Couperus lijkt te hebben beïnvloed. Bij lyrische kunst is subjectiviteit slechts schijn: in werkelijkheid klinkt het 'ik' van de lyrische kunstenaar op uit de afgrond van het zijn. Voor zover het subject kunstenaar is, is het van zijn individuele wil bevrijd en als het ware een medium geworden, waardoorheen het enige waarachtig bestaande subject zijn verlossing in de schijn viert. Als medium van deze 'oerkunstenaar van de wereld' kan de lyrische kunstenaar, als in het verontrustende sprookje, zijn eigen ogen draaien en zichzelf aanschouwen, is hij dus tegelijk subject en object, tegelijk dichter, toneelspeler en toeschouwer.

Nietzsche verwijst voor het 'onnatuurlijke' hiervan naar Schillers inleiding bij *Die Braut von Messina*, waarin wordt gepolemiseerd tegen de aan dramatische poëzie meestal gestelde eis van illusie. Volgens Schiller is met de invoering van het koor in de Griekse tragedie aan ieder 'naturalisme' de oorlog verklaard. Ook Nietzsche keert zich tegen 'onze huidige verering van het natuurlijke en werkelijke als tegenpool van alle idealisme'.

Volgens Nietzsche ging de Griekse tragedie uitsluitend over Dionyzos, die echter niet in zijn eigen gestalte, maar in de vorm van allerlei andere figuren verscheen. Zij allen zijn Dionyzos, de god die het lijden van de individuatie aan zichzelf ervaart.

Nietzsche besluit *Die Geburt der Tragödie* met de hoop, die er in zijn tijd is op een wedergeboorte van Dionyzos; deze wedergeboorte zou het eind van de individuatie betekenen.

Bij Couperus geldt, zoals we zagen bij de analyse van *Dionyzos*, als eindpunt van de ontwikkeling van de titelfiguur een synthese, een evenwicht, een harmonie tussen het apollinische en het dionysische. Nietzsche beschrijft de Griekse tragedie als kunstvorm, waarin deze synthese is gerealiseerd. Altijd is volgens hem Dionyzos, 'de god die het lijden van de individuatie aan zichzelf ervaart', de centrale figuur achter de maskers van de in die tragedie optredende personages.

Nu is van verschillende zijden gewezen op het 'dramatisch' karakter van aanzienlijke gedeelten van Couperus' verhaal.[42.] Dit dramatische zou de wetten, die voor proza gelden, met voeten treden. Hoofdwet voor proza zou zijn realisme: mogelijkheid buiten fictie van wat in fictie wordt verteld. Op fouten tegen dit realisme is Couperus 'betrapt'. Zo heeft het echtpaar Scharten-Antink opgemerkt, dat Couperus zijn Dionyzos handelingen laat beschrijven, *terwijl* hij ze verricht. Dit nu komt wonderwel overeen met wat er gebeurt in het door Nietzsche aangehaalde 'verontrustende sprookje': een held die, hande-

lend, zijn eigen handelen beschrijft geeft blijk, zijn eigen subject als object voor ogen te hebben. Couperus' Dionyzos is daarmee tegelijk dichter, toneelspeler en toeschouwer. Het lijkt niet onwaarschijnlijk dat Couperus - in het voetspoor van Schiller en Nietzsche - de ‘centrale tragediefiguur’ Dionyzos bewust op de omschreven niet-realistische wijze ‘ten tonele heeft gevoerd’.

Een bewijs van *directe* invloed is hiermee vanzelfsprekend niet geleverd. Wel zijn er nog andere frappante overeenkomsten tussen *Dionyzos* en *Die Geburt der Tragödie* aan te wijzen. Zo leidt ook in Couperus' verhaal het eenzijdig dionysische tot wat Nietzsche noemde ‘de heksendrank van lust en wreedheid’. En is ook bij Couperus het enige middel tegen die drank maat en zelfkennis. Voorts vinden we bij de Nederlandse auteur tweemaal de ‘klacht om het onherroepelijk verlies’ (eerst van Ampelos, later van Ariadne). Couperus schildert trouwens geheel ‘volgens Nietzsche’ de tragische neergang van zijn held, en geeft net als de Duitse filosoof hoop op een uiteindelijke overwinning op aarde van de dionysische vreugde. (De apotheose van Dionyzos en Ariadne moet uit andere bron afkomstig zijn. Zie b.v. Sonnet VI).

Ten slotte: ‘de god die het lijden van de individuatie aan zichzelf ervaart’ lijkt me ook voor de Dionyzos van Couperus geen slechte omschrijving.

E. Conclusie

Mijn voorstel, na analyse van de tekst, om *Dionyzos* te lezen als een exemplarische roman, blijkt, zacht gezegd, geenszins in strijd met de opvattingen van Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie*; men kan Couperus' verhaal zelfs lezen ‘in het verlengde van die studie’. Dan ligt het tevens voor de hand, *Dionyzos* te plaatsen buiten de realistische traditie, waartoe ander werk van Couperus, terecht of ten onrechte, wèl wordt gerekend.

Ook de ontvangst van het boek door Von Römer, vermoedelijk een van de inspiratoren van Couperus' roman, wijst op een ‘levensfilosofische’ intentie bij de Nederlandse schrijver. Ethische bedoelingen tenslotte waren noch Nietzsche noch madame Blavatsky vreemd.

Eindnoten:

1. Ik hanteer de term *motief* in de zin van *opvallend verhaalgegeven* (vaak letterlijk of gevarieerd terugkerend), dat de lezer attendeert op de centrale thematiek.
2. Deze identificatie kan zich bij een verhaalfiguur, waarin door de schrijver een ontwikkeling is ingebouwd, beperken tot een fase in die ontwikkeling. Ook kan morele identificatie voor de hand liggen met een figuur, die zelf niet tot de centrale personages kan worden gerekend, die echter binnen het verhaal functioneert als contrastfiguur van een van hen. Als bijvoorbeeld Ampelos van zijn ‘vriend’, de titelfiguur Dionyzos, wreed de sporen krijgt, acht ik het waarschijnlijk dat Couperus veronderstelde, dat zijn lezers op grond van de norm ‘menselijkheid’ geen partij zouden kiezen voor de beul maar voor diens slachtoffer. Natuurlijk blijft iedere lezer vrij, de teksten vanuit een ander normenstelsel (bijvoorbeeld het recht van de sterkste, voortreffelijkheid van een ‘Herrenmoral’ of schoonheid van fictief vergoten bloed) te benaderen - voor zover althans de tekst die lezer in staat stelt, zo doende tot een aantoonbaar adequate leeswijze te komen. De tekst beperkt de vrijheid van de lezer.

3. De ‘antieke’ bronnen van *Dionyzos* vragen om een afzonderlijk onderzoek. Hier is daarvan vooralsnog afgezien, a. om redenen van zelfbeperking; b. omdat het mij voorkomt dat in dit stadium van het Couperus-onderzoek de eigentijdse bronnen, waaraan nog zo goed als geen aandacht is geschonken, meer zullen opleveren.
4. H.W. van Tricht: *Louis Couperus; een verkenning*, Utrecht 1980[3], p. 132.
5. Ik treed hier niet in discussie met beoordelingen die ik niet serieus kan nemen, zoals die van wijlen G. Stuiveling (‘Op zoek naar Louis Couperus (1863-1963)’, *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 1962-1963*, p. 33), die van mening is, dat in het werk van Couperus elk samenhangend wereldbeeld en consistent gedachtenpatroon ontbreekt.
6. W. van der Mey: kritiek op *Dionyzos* in De Nederlandse Spectator, 24-12-1904.
7. H.J. Boeken: kritiek op *Dionyzos* in De Amsterdammer, 15-2-1905.
8. W.G. van Nouhuys: kritiek op *Dionyzos* in Het Vaderland, 11-2-1905.
9. F. Smit Kleine: kritiek op *Dionyzos* in De Tijdspiegel, 1906.
10. M. Galle: *Couperus - Schimmen van glans.* Verzameld en ingeleid door Mare Galle, Hasselt 1964, p. 8.
11. Dit is het geval bij Van Nouhuys (zie noot 8); bij Kuiper (*Couperus en de Oudheid, gevolgd door enkele brieven van Louis Couperus*, Asd. 1969[2]; oorspronkelijk in De Gids, 1917); bij Van Deyssel (*Huiderede* uit 1923, gepubliceerd door K. Reijnders in *Couperus bij van Deyssel*, Amsterdam 1968); bij Van Booven (*Leven en Werken van Louis Couperus*, Den Haag 1981[2]; 1e druk Velsen 1933, p. 188); bij Van Tricht (in noot 4 aangehaald werk, p. 132 e.v.);en bij Bogaerts (*Vreugde van Dionyzos*, Den Haag 1960, p. 9 en p. 13; *De antieke wereld van Louis Couperus*, Amsterdam 1969, p. 13, p. 26 en p. 30).
12. In noot 10 aangehaald werk, p.8.
13. K.J. Popma: *Beschouwingen over het werk van Louis Couperus (1863-1923)*, Amsterdam 1968, p. 62.
14. Zie de in noot 11 vermelde rede.
15. M.C. van den Toorn: ‘Enige stijlverschijnselen bij Louis Couperus’, N.Tg.51 (1959), p. 318.
16. H.W. van Tricht: ‘Vanwege Couperus (1863-1923)’, *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden*, 1962-1963, p.33.
17. In noot 10 aangehaald werk, p.8.
18. Zie noot 7 en noot 8.
19. F. Nietzsche: *Aldus sprak Zarathustra. Een boek voor allen en niemand*; door 't Nietzsche-Archiv geautoriseerde vertaling van L.S.A.M. von Römer, Amsterdam 1905. Inleiding, gedateerd 31 october 1905, p. VII-LII.
20. Zie noot 9.
21. J.P. Guépin: *De Oudheid van Louis Couperus*, Hollands Maandblad, no. 261, febr. 1969, herdrukt in *De tweede wet van Guépin*, Amsterdam 1974, p. 93; over Blavatsky idem p.88.
22. De spelling in de citaten is die van de (herspelde) editie in het Verzameld Werk (deel IV, p.541 e.v.).Dyonyzos wordt daar met een s, als Dyonysos, geschreven.
23. De sonnetten zijn in een gewrongen, duistere taal geschreven. Hier en in het volgende is gepoogd, tot een prozaïsche samenvatting te komen van wat de schrijver zijn lezers erin heeft meegedeeld.
24. De sonnetten ‘verbinden’ *De boeken der Kleine Zielen* en *Dionyzos* slechts heel onvolkomen. Ze bevinden zich, op zijn minst óók, op een ander niveau dan de romans: het biografische, niet-fictionele. Ze zeggen wel iets over de schrijver, diens gevoelens en wellicht bedoelingen in de tijd tussen het afsluiten van de romancyclus en de conceptie van het mythologische verhaal. Tussen de boeken in kwestie echter zijn naast de verschillen, die de lezer van de sonnetten krijgt voorgeschoteld, wel degelijk ook duidelijke overeenkomsten. Net als Dionyzos is ook de centrale figuur van *De Boeken der Kleine Zielen*, Constance van der Welcke, dubbel, en ook zij maakt een ontwikkeling door naar zelfkennis en harmonie. Aan de andere kant is Dionyzos, zoals we zullen zien, in de roman geenszins een ‘grote ziel’, zeker in de eerste fase niet. Zoals de hele roman trouwens geenszins slechts ‘onbekommerde vreugde’ bevat. Wie alleen dat laatste erin leest, is wel erg blind voor een opvallend ingrediënt: de onmenselijke, meedogenloze wreedheid van de ‘held’ in diens ‘onbekeerde’ fase.
25. Anemonen zijn traditioneel de bloemen van Adonis. Ze bloeien in de lente.
26. Men vergelijke de beschrijving van de knaap Bassianus, de latere Romeinse keizer Helegabalus, in *De Berg van Licht*, Couperus' ‘historische’ roman uit 1905/1906.
27. Zie de afbeeldingen in L.S.A.M. von Römer: *Über die androgynische Idee des Lebens, Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, V, 1903.
28. ‘Evenwicht’ is in heel het werk van Couperus, met name ook in *De Berg van Licht*, een positief begrip. Het is door hem vermoedelijk ontleend aan de Amerikaanse filosoof R.W. Emerson (zie bijvoorbeeld diens essay *Compensation*).
29. ‘IJdelheid’ is bij Couperus vanaf diens eerste roman, *Eline Vere*, tot en met *De Boeken der Kleine Zielen*, die aan *Dionyzos* onmiddellijk voorafgingen, een negatief begrip.
30. Eiken gelden als bomen van Zeus (bijvoorbeeld in Dodona).

31. Deze identificatie vinden we al bij Euripides. Wat de theosofische opvatting betreft, zie H.P. Blavatsky: *De Geheime Leer*, Nederlandse vertaling naar de eerste Engelse editie van 1888, zonder plaats en jaartal, deel II, p. 5: ‘Sterrekundig is Apollo natuurlijk de zon.’ En voor die van Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, ed. Schlechta dl.I, p. 23: ‘Apollo () der “scheinende”, die Lichtgottheit’. Ten slotte Couperus zelf V.W. VII, p. 692: ‘en de zon is niet meer een verwoede Apollo gelijk’.
32. Dit beschrijven door de ikfiguur van hetgeen hij doet in dezelfde tijd waarin hij het doet (zelfs als het drinken is!) heeft in de secundaire literatuur veel aandacht gekregen. Zie hiervoor D2: Nietzsche en Couperus.
33. Vergelijk de bloedige babymoorden in *De Berg van Licht.* In *Dionyzos* is het het volk (niet de ‘held’), dat ze op zijn geweten laadt.
34. Expressie (van de spreker/schrijver) en ‘Appell’ (op de toehoorder/lezer) zijn twee functies van taalgebruik in de opvatting van K. Bühler (*Sprachtheorie*, Jena 1934).
35. L.S.A.M. von Römer: *Over Vincent van Gogh*, Maandschrift Ontwaking, Antwerpen 1905.
36. H.W. van Tricht in het bij noot 4 aangehaalde werk, p. 140.
37. H.P. Blavatsky: *De sleutel tot de theosofie* (1889), Nederlandse vertaling, Den Haag z.j., p. 1 en p. 2.
38. In noot 37 aangehaald werk, p. 139.
39. In tegenstelling tot de relatie met Ariadne is die met Ampelos niet ‘menselijk’. Ampelos, tussengeslachtig vertegenwoordiger van de ondermenselijke natuur, bemint Dionyzos en stijgt daardoor bijna tot het menselijke. De verhouding echter van zijn vereerde vriend tot hem blijft narcistisch en is bij wijlen zelfs wreed. Tot ‘medemenselijkheid’ (altruïsme) is Dionyzos pas in staat na zijn ontmoeting met de mensenvrouw Ariadne. Daartoe moet hij eerst zichzelf kennen en als eenheid van tegendelen accepteren, wat in de Ampelos/episode nog niet het geval is.
40. J.G. Frazer: *The Golden Bough*: a study in comparitive religion, 1890, dl. I. p. 320 e.v.
41. F. Nietzsche: *Werke* editie Schlechta, deel. I.
42. Door C. en M. Scharten-Antink (*Dionyzos.* De Gids, 1906, I, p.402); door H. Robbers (*De Berg van Licht, Dionyzos, Van Oude Menschen*, Elsevier's geïllustreerd maandschrift, augustus 1906, p. 139-140); en door K. Reijnders (‘*Averechtse pantomime*; het ik-verhaal als procédé in *Dionyzos* van Louis Couperus’, N. Tg. 45 (1952), p. 108-109.

Rocco Mooij en Hans Steenbergen
‘Een dichter die geen gedichten schrijft’
Interview met A.F.Th. van der Heijden

A.F.Th. van der Heijden houdt kennelijk van verrassingen. Zette hij in 1978 een aantal critici op het verkeerde been door zich als Italiaanse Nederlander te afficheren, twee jaar geleden zorgde het eerste deel van wat een 1500 à 2000 bladzijden tellende trilogie zou moeten worden opnieuw voor de nodige beroering.

Inmiddels is het tweede deel in september verschenen. *De Gevarendriehoek* begint waar *Vallende Ouders* eindigt. De titel verwijst naar het buurtje waar de hoofdpersoon - Albert Egberts - zijn eerste levensjaren doorbrengt. Albert, schepper van zijn eigen verleden, laat daar de mythe beginnen. Het is tegelijkertijd het verhaal van de onmacht en van de toeneiging tot de poëzie die zich meer en meer in Albert manifesteert.

Het gesprek vindt plaats in ‘schrijvers werkkamer, waarvan de inrichting zich nog het best laat omschrijven met de term ‘kantoortuin’. Aan maar liefst zes stalen bureaus wordt hier doorgaans aan meerdere romans gewerkt. Een toonbeeld van orde en netheid. Van de op handen zijnde verhuizing - veroorzaakt door een verstoorde verhouding met medebewoners en huisbaas - is hier in ieder geval niets te merken. Geluk bij een ongeluk: het geharrewar rond de woning heeft genoeg stof opgeleverd vooreen korte roman die *Een jaar Kloveniersburgwal* zal gaan heten (een idylle) en die misschien komend voorjaar zal verschijnen.

Over tot het eigenlijke onderwerp: *De gevarendriehoek* Van der Heijden: ‘Vlak voordat ik het manuscript moest inleveren, heb ik nog heel hard aan het boek gewerkt. Ik kon het moeilijk uit handen geven. Toen ik het inleverde zag ik het visioen over de roman in mijn hoofd oplichten; datgene wat ik me ooit voorgenomen had te schrijven. Je vergelijkt het met het geschrevene en ik kreeg een enorme terugslag. Ik wilde alleen de slechte kanten zien. Aan de mooie dingen die er in zitten wilde ik absoluut niet denken.’

Een visioen?

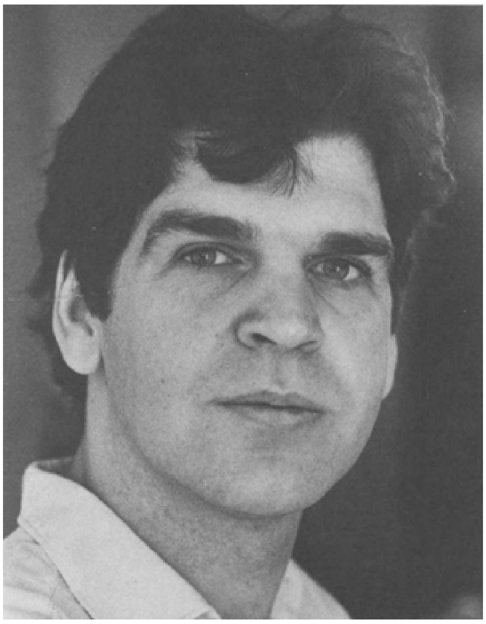
Er is ooit een beeld in je opgelicht, dat aanleiding geeft tot het schrijven van een kort verhaal. Later kan dat éne beeld zelfs uitgroeien tot een visioen over een hele roman. Op zo'n moment ligt die hele wereld van de roman, die je nog moet gaan schrijven, uitgewaaierd aan je voeten. Hoewel veel nog nevelig en vaag is, kan je het in één oogopslag overzien en weet je: dit boek valt er van te maken.

Het is je taak als schrijver dat visioen te veroveren. Al schrijvende merk je dat je er steeds verder van verwijderd raakt. Dat heeft te maken met de weerbarstigheid van de materie; die pen gaat niet altijd de goeie kant op. Alleen bij helder zicht en gelukkige wind kun je er dicht bij komen, maar je schrijft het nooit bij elkaar. Daar is het te schitterend voor.

Zolang je het boek niet af hebt kun je de illusie koesteren dat je het visioen nog kan benaderen. Op een gegeven moment moet je het woordje einde er onder zetten en dan blijkt daar in de verte het visioen te liggen en hier de daadwerkelijk gerealiseerde roman. De lezer heeft, gelukkige bijkomstigheid, geen last van dat visioen. De schrijver kan er nooit aan wennen dat datgene wat voor hem slechts een voorbijglijden, een tijdelijk stollen van zijn gedachten is, erzo definitief staat.

Je geeft je tekst moeilijk uit handen?

Ik heb altijd de bijgedachte: het wordt nog een groter, een hechter, een beter werk. Daarom durf ik het af te staan. De gedachte - goed dan zal ik het straks beter doen-is een noodzakelijk onderdeel van het schrijverschap. Je moet iets nog eens een keer kunnen overdoen. Dus niet alleen in proef wat veranderen, of in het bestaande zetsel een zinnetje omgooien, maar volledig herschrijven.



A.F.Th. van der Heijden. Foto: Chris van Houts

Dat ben je werkelijk van plan?
Ja, de trilogie zal in zijn geheel worden herschreven. Hele lappen tekst zullen wel hetzelfde blijven, maar het wordt nog een keer tot een hechter geheel omgesmeed. Hechter en tegelijkertijd omvangrijker, niet slechts een bundeling van romans.

Dat is wel een heel bijzondere manier van werken. Zegt dat tevens iets over de romans, zijn ze af of niet af.
Ze zijn zowel af als niet af. *De tandeloze tijd* is een tamelijk open verhaal. Er zitten veel open einden in, zoals in *A la recherche du temps perdu* van Proust. Daar hadden ook nog delen aan toegevoegd kunnen worden, zijsporen zouden verder uitgesponnen kunnen worden. Het is niet het soort boek waarvan je zegt: hier staat geen woord te veel in. Zo is precies alles verteld wat verteld had moeten worden. Het oude voorbeeld van Hermans, er mag geen mus dood van het dak vallen zonder dat het betekenis heeft, geldt voor mij niet zo. Ik hou ervan, en daar is Gogol mijn leermeester in geweest, om mensen, al is het alleen maar met hun neus, om het hoekje van het verhaal te laten kijken. Heel even iemand die, desnoods in een bijzin, ten voeten uit getekend wordt en dan weer verdwijnt. Zo iemand is

voor mij een vertegenwoordiger van de rest van de wereldbevolking. Een boek hoort eigenlijk over heel de wereld te gaan. De wereld die zijn vertegenwoordigers in gekke afgezanten zendt.

Door het open karakter van het boek en het feit dat de afzonderlijke delen in elkaar grijpen heeft de lezer het maar moeilijk. Welke figuren of passages zijn wel van betekenis, welke niet.

Inderdaad. Daarom zou ik het ook heel fatsoenlijk vinden van recensenten als ze enige slag om de arm hielden bij het beoordelen van zo'n boek. Niet meteen een grote bek opentrekken over dit is maar bijzaak en dit is hoofdzaak.

Je kunt pas zeggen of een detail onevenredig veel aandacht krijgt als je de hele trilogie hebt uitgelezen. Omdat het de bedoeling was de afzonderlijke delen een half à anderhalf jaar na elkaar te laten verschijnen, heb ik geprobeerd ze zoveel mogelijk als eenheid te componeren. Maar omdat ze zo in elkaar grijpen moet je af en toe een draadje laten vallen. Totdat het weer opgenomen wordt in het geheel.

In hoeverre is de trilogie een verslag van jouw ontwikkeling als schrijver?

Puur uiterlijk is die trilogie een verslag van mijn ontwikkeling als schrijver. Zoals van mijn geworstel met de vertelinstantie. In *De gevarendriehoek* observeert Albert het kind, volgt het. Daarom is het logisch en natuurlijk om hem - in de hij-vorm - te laten vertellen over de Albert als kind. Het derde deel wordt waarschijnlijk weer heel anders. Verschillende instanties in de derde persoon. Flix en Thjum die volwassen zijn geworden en als volwaardige personen ten tonele worden gevoerd. Bovendien zag ik de beperking in van die ‘ik’ die 1500 à 2000 pagina's volgehouden zou moeten worden.

Albert lijkt ook een ontwikkeling door te maken

De trilogie gaat tegelijkertijd over een jongen bij wie zich een soort innerlijk schrijverschap manifesteert. Het vreemde is dat Albert Egberts op sommige plaatsen wordt afgeschilderd als iemand die voor een dichter wordt aangezien, zonder dat hij gedichten schrijft. Het is iemand met een poëtische manier van kijken, een poëtische manier van zijn ervaringen verwerken.

Als je Alberts ontwikkeling volgt dan zie je een verfijning optreden wat betreft dat ongeschreven schrijverschap. Hij ligt als jongetje klaarwakker in bed, terwijl hij in de kamer ernaast zijn vader op obscene wijze hoort foeteren. Daar komen er - als ruw materiaal - beelden bij hem op. Hij heeft lucide dromen. Later, - en dan spreken we over de Albert Egeberts van 20, 21 jaar, krijg je dezelfde visioenen; half verteld, half gezien. Deze hebben al meer lijn dan de visioenen die hij als kind had en die onder druk van de angst ontstonden. Er is dus een ontwikkeling van een innerlijk schrijverschap. Iets wat niet met de pen beleden wordt maar met de geest. Ik vond dat een charmantere manier om iets te zeggen over de langzame ontwikkeling van mijn schrijverschap, dan wanneer ik die jongen ook echt tot een schrijver zou hebben gemaakt. Dat gebeurt al te vaak vind ik.

Bij dat ongeschreven schrijverschap van Albert heb ik een figuur uit de wereldliteratuur in gedachten gehad: Gösta Berling van Selma Lagerlöf. Een Zweedse dominee die ook door iedereen voor dichter werd aangezien, maar geen gedichten schreef. Dat heeft me altijd gefascineerd: een dichter die geen gedichten schrijft.

In Vallende ouders *laat je Albert tegen Thjum zeggen: ‘als ik een gedicht wil schrijven komt er proza te staan.’ En andersom. Geldt dat ook voor jou?*

Min of meer. Het is zeker waar dat ik mijn poëzie beter kwijt kan in proza. Ik voel dan minder drempelvrees. Ik ben van plan om eens een keer heel rustig de tijd te nemen om te proberen een aantal gedichten te schrijven. Soms voel ik daar behoefte toe.

Ik voel me zo'n beetje een componist die altijd symfonieën componeert, maar die toch stiekem de ambitie heeft een strijkkwartet te schrijven. Maar eigenlijk weet hij alleen om te gaan met een groot orkest.

Misschien dat ik er ooit nog eens voor ga zitten om een strijkkwartet te componeren.

In de verantwoording van de Proloog schrijf je dat met name De Gevarendriehoek *het mystificeren en mythologiseren tot onderwerp heeft.*

In het begin van het boek daalt Albert van grote hoogte op die stafkaart neer om de driehoek van zijn jeugd te reconstrueren. Dat is al een beeld voor een kunstmatige wereld. Albert is voortdurend bezig zijn eigen verleden te mythologiseren. Hij wringt zich in allerlei bochten om zijn vriendin Milli Händel te tonen dat ze familie van elkaar zijn, om de ander te overtuigen van zijn eigen onschuld. Albert is de God die alles in handen heeft.

De christelijke symboliek speelt een opvallend grote rol in De Gevarendriehoek; *de duif, de ring, het Mariakindje... Bovendien viel het ons op dat het getal drie in allerlei gedaanten terugkeert.*

Volgens Willem Kuipers van de Volkskrant moet ik op een of andere manier heel diep geïnspireerd zijn door het sprookje, dat ook vaak een driedeling heeft. De derde keer gebeurt er dan iets onverwachts. Je zou ook kunnen denken, op een wat banaler niveau, aan een mop, die altijd uit drie delen bestaat. Er zitten verhalen in *De Gevarendriehoek* die rechtstreeks aan moppen doen denken. Zoals wat Albert vertelt over de legendevorming rond Jimmi Händel. Dat is ook zo'n hinkstapsprong, zo'n driedeling. Wat hij met die officieren beleeft, die geschiedenis rond die Hamburgse hoer in dat achterzaaltje en het verhaal dat zich in New York afspeelt.

Je zou daar tegen kunnen aanvoeren dat ik wel bewust een trilogie heb gecomponeerd. Maar ook dat was niet zo bewust. Ik wilde één boek schrijven dat op een gegeven moment in twee delen uiteenviel. Ik werkte verder en het bleek in drieën uiteen te vallen.

Maar om nog even terug te keren tot die christelijke symboliek; ik ontdekte later pas - toen het min of meer op papier stond - dat het hele verhaal over Jimmi Händel een soort variant was op de bevruchting van Maria door de Heilige Geest, die altijd de gedaante van een duif heeft. Ik zou niet kunnen reconstrueren hoe ik aan die ring ben gekomen. Dat is oorspronkelijk wel degelijk een broche met een open speld geweest. Toen is dat krankzinnige verhaal bij me opgekomen van die marinier die zichzelf op wacht door het hoofd schiet, na eerst zijn ring per duif naar huis gestuurd te hebben. Op dat moment wist ik ook dat het oneigenlijke dochtertje van hem - Milli - die ring zou inslikken. Om het verhaal van de broche niet helemaal weg te gooien, heb ik de student medicijnen het laten overdrijven, verergeren. Een omkering van feiten.

Wij vonden de passage waarin je Alberts vader met het levensgrote Jozefbeeld laat slepen intrigerend. Jozef als hoorndrager.

Dat frappeert mij. Jozef is steeds de ontbrekende schakel geweest in die Maria-symboliek. Ik weet dat er een anekdote instaat met een Jozefbeeld, maar dat verhaal is aan de werkelijkheid ontleend. In zulke episoden schrijft het boek kennelijk zichzelf.

Je hoeft zelf maar heel gewetensvol een aantal aanzetten tot een roman goed uit te werken. Die symboliek, die extra gelaagdheid krijg je er vanzelf bij. Dat is voor mij de aardigheid van het schrijven. Dat ik ook nog ontdek.

Zo zag mijn redacteur bij Querido in die gevarendriehoek - het gebied van zijn jeugd - onmiddellijk een vaginaal symbool. Hoewel ik dat er niet bewust heb ingelegd, besef ik nu dat het er wel degelijk inzit. De driehoek waarin zich dat doodlopende straatje bevindt. In het diepst daarvan woont Gonneke, het slechte meisje. De agent met wie ze vreemd gaat schoot zijn stralenbundel daar naar binnen.

Ga je werkelijk zo intuïtief te werk? De gelaagdheid wordt er niet bewust ingelegd.

Dan zou je een gedrocht krijgen. Een boek dat alle vlees en bloed verliest en een bedacht werkje wordt.

Ik ben ooit ergens met duistere bedoelingen begonnen aan dit verhaal dat langzamerhand *De Tandeloze Tijd* aan het worden is. Ik had er aanvankelijk niet zo veel pretenties mee, maar toen ik daar een tijd mee bezig was rolde daar voor mij één idee uit. Een kerngedachte, die ook voor de lezer duidelijk zou moeten zijn. In één woord gevangen heet dat kernidee: onmacht. De onmacht om in de wereld te zijn. Toen dacht ik, hé dat is inte-

ressant. Ik kan schrijven wat ik wil, als ik maar steeds terugkeer naar dat kernidee. Ervoor zorg dat ieder hoofdstuk daarvan doordrongen is. Daar heb ik het dan al zwaar genoeg mee.

Je spreekt over een visioen, het boek dat deels zichzelf schrijft. Het klinkt symbolistisch, om niet te zeggen mystiek. De schrijver als medium.

Het klinkt misschien wat arrogant, maar wat de symbolische kant van het boek betreft, geloof ik echt dat het bij mij zo werkt. Al voortschrijvend ontdek ik hoe het symbool zich steeds weer opdringt. Als je eenmaal ontdekt hebt wat voor symboliek er in zit moet je voorzichtig worden. Oppassen dat je het niet gaat benadrukken. Dan moet je doen alsof je neus bloedt, van zo is het goed en er verder niet naar omkijken. Vaak blijken symbolen achteraf insluipers te zijn geweest, maar die wel op de juiste plaats hebben postgevat. Zoals de duif in *De Gevarendriehoek*. Als dat beest steeds komt aangevlogen, dan denk ik, ja, het zal wel zo moeten. Daar rust Gods zegen op.

Vraag je je nog af waar dat beest vandaan komt?

Daar denk ik niet te veel over na. Dat behoort tot de magie van het schrijven. Het valt te vergelijken met die reclames die je op trams ziet. Mensen met hun handen voor de ogen en als tekst: ‘ik denk er nog niet aan.’ Dat blijkt dan reclame te zijn voor een begrafenisonderneming. Zoiets heb ik ook met de magische kant van het schrijven.

Ondanks de gelaagdheid leest De Gevarendriehoek *vrij gemakkelijk. Niet in de laatste plaats omdat het een tamelijk chronologisch verteld verhaal is.*

Wat ik met die trilogie wilde was een trechtervormig verhaal. Terug in de tijd naar een bepaald dieptepunt, voorbij de geboorte van Albert Egberts en vandaar weer terug naar de toekomst. Dat beeld wordt in de proloog al aangegeven door de schaar.

Hoewel *De Gevarendriehoek* leest als een chronologisch verhaal kent het toch belangrijke verzakkingen in de tijd. Zoals het verhaal dat Albert over Jimmi aan Milli Händel vertelt. Dat verhaal brengt je terug naar de tijd dat Albert een kleine jongen was. Ook het begin natuurlijk. De Albert die door een aantal magische handelingen terugduikt in de gevarendriehoek van zijn jeugd.

Maar sowieso hebben, voor mij althans, verschillende episoden toch ook net even een andere toon. Zoals het hoofdstuk *De Gevarendriehoek* waarin het gaat over het uitrekken en weer inkrimpen van die driehoek. De eenheid die daar aan gegeven is, is die van de driehoek en het spelletje dat daarmee gespeeld wordt.

Het hoofdstuk dat daarop volgt - het gaat dan over Philips en het Panphilipsisme lijkt veel realistischer en tegelijkertijd satirisch.

Alberts seksuele impotentie is, zoals je zegt, een metafoor voor zijn onmacht tout court. Tegelijkertijd is zijn passiviteit een voedingsbodem voor een poëtische kijk op het leven. Als hij uiteindelijk in het sombere souterrain ‘man’ wordt, lijkt zijn poëzie vernietigd.

Dat wordt gesuggereerd. Dat is de vanzelfsprekende poëtische houding die daar wordt opgeheven. Iets dat hij in overvloed had zolang zijn engelachtige staat duurde. De Albert Egberts van jaren later probeert er op een geforceerde manier ‘een leven in de breedte’ op na te houden. Met veel geweld verschaft hij zich een toegang tot een poëtische manier van leven en denken.

Dat wat Albert verstaat onder het leven in de breedte en een poëtische manier van de wereld benaderen ligt voor mij heel dicht bij elkaar. Er gingen bij Querido al stemmen op over de totale mislukking, dat als thema uit het boek naar voren komt. Alles is er van doortrokken. Ik vond het juist een heel stralend boek, vanwege Alberts toeneiging tot de poëzie. Hij ligt wel als impotente minnaar in bed naast zijn vriendin Milli Händel, maar uit dat dal waarin hij zich bevindt, verrijst voor hem de poëtische fenix.

Zijn impotentie wordt alleen op een technisch plan opgeheven.
Als je na het lezen van *De Gevarendriehoek* weer teruggrijpt naar de beginhoofdstukken van *Vallende Ouders*, weet je dat hij eigenlijk helemaal niet is genezen van zijn impotentie. Dan begint het pas goed, want in die episode wordt hij geconfronteerd met de mislukkingen van zijn verleden. Dan moet hij die zien te overwinnen en gaat hij juist het tegenovergestelde gedrag van een impotente aannemen. Dan wordt zijn impotentie echt zichtbaar. Het Don Juan-idee dat in *Vallende Ouders* wordt opgevoerd.

Dat het opheffen van de impotentie overigens moest plaatsvinden in de nacht dat die boom wordt omgehakt, was aanvankelijk een heel intuïtieve samenloop. Toen begreep ik dat het te maken had met de dreigementen van zijn vader, die altijd met dat mes in de weer was zonder ooit toe te steken. Nu dreigt er iemand met een bijl een boom om te hakken en voert dat dreigement ook daadwerkelijk uit. En Albert leeft nog! Uitgerekend die nacht is Marike de Swart bij hem en voilà, daar gaatie.

Het leven in de breedte is alleen in schijn verenigbaar met het leven van de daad.
Dat is de paradox waarvan de hele trilogie doortrokken is. Als ik een antwoord op die vraag had, zou ik misschien die roman niet geschreven hebben. Goede romans zijn altijd opgetrokken rond een vraag. Een vraag naar de wereld, naar het leven. Het antwoord op die vraag kan hooguit bij de lezer ontstaan.

Ik heb mijn hoofdpersoon in die paradox vastgezet. Hij heeft twee toeneigingen. Aan de ene kant het ‘leven in de breedte’, het innerlijke leven. Iemand die alleen maar naar de wereld kijkt, en dat poëtisch verwerkt. Aan de andere kant heeft de hoofdpersoon de stevige overtuiging dat het leven moet wervelen. Misschien dat er in de verte iets echoot van de tegenstelling tussen het Appolinische en het Dionysische: de vorm en de roes. Maar die paradox wordt aan het slot niet opgelost. Daar is het een paradox voor.

Blijkbaar weet Thjum heel goed wat hij aan zijn vriend Albert Egberts heeft. Hij wijst hem op het paradoxale in zijn leven. Thjum gebruikt ook ergens dat beeld van het overgooien. Het kleinste jongetje van de klas werd altijd overgegooid door de grote knapen die zich in twee rijen opstelden. Zo ziet Thjum Albert; heen en weer geworpen door knapen en paradoxen.

Heb je het leven in de breedte tot vormgevingsprincipe gemaakt? Zou je kunnen spreken van ‘schrijven in de breedte’.
Ja, dat is zeker waar. Aan het slot van de epiloog in het derde deel tref je Albert Egberts aan op een terras in Amsterdam. Dan kan je als lezer het gevoel krijgen dat hij even over zijn leven heeft nagedacht. Die ene flits heb ik als schrijver onder de loep gelegd en helemaal uitgetekend. Dat heeft drie romandelen opgeleverd.

Welke betekenis heeft Albert voor jou?
Albert heeft twee vaders. De een is een dronken monster met een mes in zijn hand. De ander is zachtaardiger en lijkt op de ideale vader. De ideale vader blijkt op een politiek plan een rotzak te zijn geweest. Hij heeft een SS-verleden. Het dronken monster heeft tijdens de Tweede Wereldoorlog officieel de juiste weg bewandeld. Hij heeft later zelfs in Indië gediend.

Ik heb Albert Egberts in dat kruiswoordraadsel geplaatst om zich extra verneukt te voelen. Hij is door allebei verworpen en in de steek gelaten. Hij is een homunculusje van mij dat ik op de pijnbank leg. Hij moet de verkeerde keuzes maken, hij moet alle vernederingen ondergaan en alle teleurstellingen ervaren. Dan wil ik wel eens zien wat er van hem overblijft. Tegen het eind van de trilogie is hij gemangeld. De vraag is dan wat voor ideeën hem nog resten, of er nog hoop in hem zit, of hij nog geloof in het leven heeft.

Dat weet je nog niet?

Jawel. Ik kan dat wel vertellen. Het gaat er tenslotte om hoé het beschreven wordt. Net als je als lezer denkt dat Albert uit zijn verslaving ontwaakt door een politieke daad te plegen - hij schiet de fascist Baartscheer neer - dan blijkt Albert daar heel andere gedachten bij te hebben. Hij wil als een vrij vogeltje in een kooi vliegen, vastgezet worden door de politie om in de gevangenis gedwongen van zijn verslaving af te komen. Maar waarom kiest hij nou juist een fascist uit? Om voor de buitenwereld de schijn op te houden dat hij een politieke daad

pleegt. Dat hij als martelaar in de gevangenis terecht komt. En daardoor wordt zijn lafheid in het kwadraat verheven.

In een eerder interview heb je gezegd dat je hoopte na deze trilogie alleen nog blanco vel over te houden. Dat je het autobiografische van je afgeschreven zal hebben en het vervolgens puur aan de verbeelding over te laten. Maar nu sprak je al weer over Een jaar Kloveniersburgwal.

Ach, het materiaal dat je eigen leven oplevert blijf je natuurlijk altijd gebruiken. Het is je voornaamste bron. Van Vestdijk kun je je ook voorstellen dat hij zijn autobiografisch materiaal reserveerde voor de Anton Wachter cyclus. Maar de andere romans van hem zijn natuurlijk ook niet puur uit de verbeelding geschreven. Het gaat daar ook om zaken die hij gezien heeft, uit eigen ervaring kent. Hoe het gestructureerd wordt, het verband waarin het geplaatst wordt; dat is de verbeelding. In die zin is deze trilogie voor mij dan ook pure verbeelding.

Canaponi was de meester van de verbeelding. Zo te horen ben je hem nog niet vergeten. Je hebt eigenlijk nooit een bevredigend antwoord gegeven op de vraag waarom je hem in het leven hebt geroepen?

De ware reden voor het in het leven roepen van die Canaponi-figuur was een ironische reden. In Nederland mag je namelijk per definitie niet barok, zwierig schrijven. Wanneer een schrijver dat wel doet wordt hij door de literaire kritiek de grond in gehakt met termen als, hij weet niet economisch te schrijven, hij weet geen maat te houden.

Blijkbaar schamen Nederlanders zich voor hun eigen taal, of hebben daar een hekel aan. Je mag het Nederlands niet laten dansen, laten springen, zwaaien en zwieren. Doordat er gesuggereerd werd dat de auteur met één been in Italië stond en met het andere in Nederland mocht er ineens wel op die manier geschreven worden. Met zo'n pseudoniem mocht je ineens schrijven met zuidelijk licht in je pen.

De mystificatie was een grap die gewerkt heeft. Hoewel geen pure grap. Ik kon door de Italiaanse naam mijn barokke kant beter botvieren dan wanneer Van der Heijden als schrijver was opgevoerd.

Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Ik heb overigens gemerkt bij het schrijven van *De Gevarendriehoek* dat ik weer meer durfde toe te geven aan die kant in mij, bijvoorbeeld de scène waarin Albert in bed ligt met Milli en hij haar het verhaal vertelt over de duif en de ring. Daar heb ik alle registers van de taal opengetrokken. Ik heb het gevoel, bij *Vallende Ouders*

al maar bij dit boek nog meer, dat ik steeds meer spoor in de groef van wat misschien echt mijn eigen stijl is. Niet door nog een extra schepje boven op de Canaponimanier te doen, maar ook zeker niet door geforceerd economisch en sober te schrijven.

Is Canaponi vervangen door Albert Egberts? Iemand die opnieuw tussen de schrijver en het boek staat?

Dat lijkt me een hele interessante zienswijze. Ik heb het niet bewust zo opgezet. Als je als lezer die gevolgtrekking maakt, dan buig ik het hoofd.

Zie je jezelf nog steeds als Revisor-schrijver?

Ik weet eerlijk gezegd nog steeds niet wat het is; Revisorschrijver te zijn. Ik weet alleen dat die mensen die rondom dat tijdschrift geformeerd zijn, elkaar vinden in een hekel aan slordigheid. Elkaar vinden in een neiging om een verhaal goed te construeren, goed in elkaar te doen zitten. Geen ‘spontane’ schrijvers. Geen schrijvers die vinden dat een boek er in één keer uitgegooid moet worden, omdat dan pas de persoonlijkheid van de schrijver goed weergegeven wordt. Maar ik zie, godzijdank voor de Nederlandse letterkunde meer verschillen dan overeenkomsten.

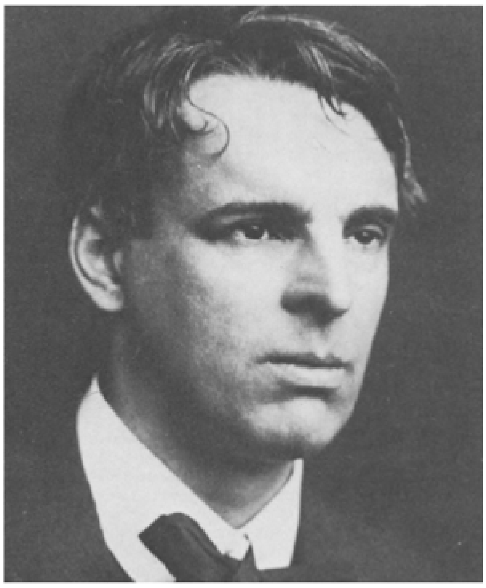
Wens je de Nederlandse letterkunde nog iets toe?

Ik zou graag meer grote romans zien uitkomen. Niet dat kruimelwerk. Wat ik mis - ik weet niet of dat erg uit de hoogte klinkt - is een echte grote literaire rivaal van mijn leeftijd. Iemand door wie je opgejaagd wordt tot een literaire nek aan nek race. Een schrijver die zo goed is dat, als je aan het werk bent, hij nooit uit je gedachten is.

Jan van der Vegt

Yeats, de maker
Een inleidend overzicht

Het landschap rondom het Westierse stadje Sligo wordt door twee heuvels beheerst. In het noorden ligt Ben Bulben uitgestrekt als een zware tong van steen en naar het westen toe ziet men Knocknarea met er bovenop de enorme steenhoop die de grafheuvel van Maeve heet te zijn, een legendarische koningin uit oude heldenverhalen en volkssprookjes. Dit is 'The Yeats Country', waar busreizen door Ierland een cultureel tintje aan ontlenen en waar jaarlijks de honderden bezoekers van de Yeats Summer School in Sligo excursies houden die bedevaarten zijn naar plaatsen die men uit Yeats' gedichten kent: Innisfree ('I will arise and go now, and go to Innisfree'), The Rosses, Lissadell, de beide heuvels.



William Butler Yeats

Landschap Ben Bulben

Dit is het landschap dat op Yeats een diepe indruk maakte toen hij er als kind logeerde en waar hij in 1948 werd begraven volgens aanwijzingen die hij zelf in een van zijn laatste gedichten gegeven had:

> Under bare Ben Bulben's head
> In Drumcliff churchyard Yeats is laid.
> An ancestor was rector there -

Op de steen staat het grafschrift waarmee dit gedicht, 'Under Ben Bulben', besluiten dat met koele afstandelijkheid de dichter na zijn dood buiten elke emotie plaatst:

> Cast a cold eye
> On life, on death.
> Horseman, pass by!

Dit poëtische testament voltooide Yeats op 4 september 1938, enkele maanden voor zijn dood. Hij stierf op 28 januari 1939 toen hij, zoals hij al jaren gewoon was, overwinterde aan de Franse Rivièra, bij Cap Martin. Hij was73 jaar. 'He disappeared in the dead of winter' schreef Auden in zijn prachtige elegie 'In Memory of W.B. Yeats'; en verderop in dat gedicht staat:

> Earth, receive an honoured guest:
> William Yeats is laid to rest.

Die aarde kon Ierland toen nog niet zijn, want:

> In the nightmare of the dark
> All the dogs of Europe bark -

De Tweede Wereldoorlog zou spoedig uitbreken en Yeats werd daarom voorlopig begraven te Roquebrune. Negen jaar later haalde een Iers marineschip zijn kist naar Galway, waar hij met ceremoniële doedelzakmuziek aan land werd gebracht. Het lijk van Ierlands grootste dichter werd opgewacht door Sean MacBride, minister van buitenlandse zaken, maar vooral de zoon van Maud Gonne, de vrouw van wie Yeats tientallen jaren lang vruchteloos getracht had het ja-woord te krijgen. Het was mooier geweest als dat korvet nog de haven van Sligo had kunnen binnenlopen, waar Yeats als kleine jongen de schepen had zien gaan en komen van zijn grootvader William Pollexfen, de man die hij met kinderlijk ontzag voor God hield. Maar in 1948 was die haven al lang dichtgeslibd.

Voor de Nederlandse lezers is Yeats waarschijnlijk zo'n beroemdheid die weinig gelezen wordt. Men kent zijn naam bij ons vooral door de grote betekenis die A. Roland Holst aan hem toekende. In *Eigen achtergronden* schreef Holst dat Yeats altijd van diepe invloed op hem was gebleven sinds hij in zijn jonge jaren in Oxford diens werk had leren kennen. Hij publiceerde ook de bundel *William Butler Yeats in de vertaling van A. Roland Holst* (1958). Van Yeats' oeuvre dat uit gedichten, toneelstukken, essays, verhalen en autobiografisch proza bestaat, is tot nu toe weinig in het Nederlands vertaald. In de verzamelde gedichten van P.N. van Eyck en Jan Engelman, in de bundel *Nochtans een christen* van A. Marja en hier en daar in tijdschriften is een enkel vertaald gedicht aan te treffen. J. Eijkelboom bundelde zijn vertalingen, samen met enkele oudere van Roland Holst, in *Geef nooit het hele hart* (1982), dat behalve het genoemde boekje van Holst de enige bundel poëzie van Yeats in het Nederlands is. Wel verscheen in 1981 het door Yeats samengestelde boek *Ierse elfenverhalen en*

andere volksvertellingen uit Ierland en bovendien is een vertaling van de *Autobiographies* aangekondigd.

Af en toe is iets van het introverte, poëtische toneelwerk van Yeats in Nederland opgevoerd. Het meest recent is de meer merkwaardige dan adekwate voorstelling van *Deirdre* door Groep Gertrud-D, in september 1985 in Amsterdam. De Haagse Comedie speelde in het seizoen 1983/'84 *Volle maan*, een curieuze collage van verschillende korte spelen van Yeats. Uit beide voorstellingen sprak een huivering om Yeats te spelen in een eenheid van stijl zoals de dichter die bedoeld had, al kwam de Haagse uitvoering daar nog het dichtste bij. Maar al veel eerder werd Yeats in Nederland gespeeld. Hildo Krop maakte in 1922 maskers voor *The Only Jealousy of Emer*, een van de korte spelen die op het Japanse Nôh-theater zijn geïnspireerd, en dat dans-drama werd in 1926 in Amsterdam opgevoerd. Natuurlijk werd ook *De gravin Catelene* in Holsts vertaling enkele keren gespeeld, zelfs als hoorspel.

Toch is belangstelling voor het werk van Yeats in Nederland schaars gebleven. Maar als ze er is, heeft ze een onverbiddelijk karakter, en niet alleen bij A. Roland Holst. Eijkelboom noemde Yeats 'mijn Vergilius', hem daarmee als leidsman erkennend. In de jaargang 1945/'46 van Criterium schreef de dichter Max de Jong over hem: 'Deze dichter, die ik alleen maar bij tijden niet lees omdat hij mij te veel aangrijpt, is zo zeer de *poet laureate* niet van een generatie, maar van een ganse cultuur, onze Westeuropese, dat een behandeling van zijn hoofd-thema direct de kern raakt van ons hele culturele zijn.' Een lofspraak die in Nederland wat in de lucht is blijven hangen.

De literatuur over Yeats is onafzienbaar en groeit nog gestaag, want overal in de Engelstalige wereld zijn er de specialisten die zijn werk becommentariëren. In Ierland is hij de grote nationale dichter, die natuurlijk ook niet door iedereen gelezen wordt, maar die wel - om de woorden van Max de Jong enigszins te relativeren - de *poet laureate* is gebleven van het Ierse culturele zelfbewustzijn. In de literatuurgeschiedenis betekent dit dat er dichters vóór en na Yeats zijn. Maurice Harmon noemde zijn bloemlezing uit het werk van zeven vooraanstaande Ierse dichters dan ook *Irish Poetry After Yeats* (1979). In zijn inleiding verklaart hij de dominerende positie van Yeats onder meer vanuit het literaire vacuüm dat er vóór hem was, nadat in de 18e eeuw de sterke traditie van de Keltisch-Ierse dichtkunst ten onder was gegaan.

Een nationaal dichter is Yeats voor velen misschien vooral geworden door de befaamde woorden 'A terrible beauty is born' uit het gedicht 'Easter 1916', waarmee hij de Paasopstand, die bijna mislukte eerste stap naar Ierlands onafhankelijkheid, uit zijn wat povere omstandigheden naar een heroïsch, welhaast metafysisch niveau tilde. Zelden werd een opstand door het woord van een dichter zo tot glorie verheven. Toen hij die regel schreef, had Yeats al een groot prestige verworven en de oorzaak daarvan was zijn centrale plaats in de activiteiten van de Ierse Literaire Renaissance, een beweging die met poëzie en theater Ierland haar culturele zelfrespect trachtte terug te geven. Ook tot na zijn dood wilde Yeats dat prestige laten gelden. Het poëtische testament 'Under Ben Bulben' bevat behalve aanwijzingen voor zijn graf ook een opdracht aan de latere dichters:

> Irish poets, learn your trade,
> Sing whatever is well made,
> Scorn the sort now growing up
> All out of shape from toe to top,
> Their unremembering hearts and heads

Base-born products of base beds.
Sing the peasantry and then
Hard-riding country gentlemen,
The holiness of monks, and after
Porter-drinkers' randy laughter;
Sing the lords and ladies gay
That were beaten into the clay
Through seven heroic centuries;
Cast your mind on other days
That we in coming days may be
Still the indomitable Irishry.

Dit Ierland van roekeloze ruiters, heiligen en boerse vrolijkheid is voor Yeats een ideaal dat het tegenovergestelde is van De Valera's republiek die zich na dat moment van verschrikkelijke schoonheid in 1916 tot Yeats' afgrijzen geleidelijk ontwikkeld had tot een burgerlijke democratie, beheerst door een strenge en preutse kerk. De nieuwe dichtersgeneratie moet van Yeats, met een vakmanschap dat in de oude Keltische traditie wortelt, het Ierland terugroepen dat omstreeks het midden van de 19e eeuw verdween, toen de Grote Hongersnood door sterfte en emigratie de bevolking decimeerde, toen de geweldloze strijder voor onafhankelijkheid Daniel O'Connell dood was en toen de vreugdeloze moraal van een starre katholieke kerk de Ierse publieke opinie ging beheersen.

De poëzie na Yeats laat zien dat dit testament in zekere zin is uitgevoerd, al waren er reacties die tegen Yeats in gingen. Maar modernistische experimenten bleven uit, veel van de stof in Ierse poëzie benadert althans wat Yeats wilde en de verwijzingen naar de grote voorganger zijn in vorm en inhoud talrijk. ‘Casualty’ van Seamus Heaney dat parallel loopt met ‘The Fisherman’ van Yeats is een van de markantste voorbeelden daarvan.[1]

William Butler Yeats werd op 13 juni 1865 in Dublin geboren. Zijn vader John Butler Yeats (1839-1922), die getrouwd was met Susan Pollexfen uit Sligo en die een kleinzoon was van een Yeats die vroeg in de eeuw te Drumcliff predikant van de protestantse Church of Ireland was geweest, besloot twee jaar na de geboorte van zijn zoon af te zien van een juridische carrière en kunstschilder te worden. Daartoe trok hij met vrouw en kind naar Londen. Er werden nog twee dochters geboren en de zoon Jack Butler Yeats, die een van de beste moderne Ierse schilders is geworden. Vakanties brachten de kinderen in Sligo door en Willie was daar gefascineerd door al het mysterieuze dat er op hem afkwam: oom George Pollexfen was bij de geheimzinnige vrijmetselarij, de bedienden vertelden over de ‘fairies’, de elfen en hun toverwereld die daar de ‘Sidhe’ (shee) werden genoemd. Een van de Sidhe was Koningin Maeve, die sliep in de grote cairn op Knocknarea en soms met haar volgelingen door het land of door de lucht zwierf. Van zijn moeder hoorde Willie ook wel van die verhalen.

De Pollexfens waren echte Anglo-Ieren die vanuit een liberale achttiende-eeuwse traditie evenveel afkeer hadden van de macht die de priesters in die jaren over de Ierse bevolking uitoefenden als van het Engelse gezag. Dit was een milieu dat de jonge Yeats inspireerde tot het gevoel voor een Iers-Keltisch zelfbewustzijn dat hij uitdrukte in ‘Under Ben Bulben’. Met zijn poëtische testament keerde hij terug naar de geestelijke bronnen van zijn jeugd. Vanzelfsprekend hoorde Yeats later ook bij de sympathisanten van Charles Stewart Parnell (1846-1891), de man die Ierland al in de 19e eeuw naar onafhankelijkheid had kunnen leiden als hij niet door rabiate katholieke geestelijken ten val was gebracht toen hij in een liefdesgeschiedenis met een getrouwde vrouw verwikkeld raakte. Men kent de discussie daarover misschien uit *A portrait of the Artist as a Young Man* van James Joyce.

De jaren '80 en '90 van de vorige eeuw zijn voor Yeats' vorming bepalend geweest en ze waren een smeltkroes van de meest uiteenlopende invloeden. Sterk was die van zijn vader, die in 1880 met zijn gezin naar Dublin terugkwam. Ook John Butler Yeats was door een liberaal-protestantse Anglo-Ierse traditie gevormd, wat bij hem in agnosticisme was uitgelopen. Hij wilde een kunst die emotie en persoonlijkheid uitdrukte en in een latere brief (van 1916) aan zijn zoon omschrijft hij persoonlijkheid als: ‘a man brought into unity by a mood, not a static unity (that is character) but alive and glowing like a star.’ Met zulke uitspraken heeft hij zijn zoon blijvend geïnspireerd, maar Willie moest eerst nog een richting zoeken die hem ver van zijn vaders agnosticisme vandaan voerde. Vader Yeats vond de kunstacademie de beste scholing voor zijn zoon en daarom stuurde hij Willie na enkele jaren middelbaar onderwijs naar de Metropolitan Art School van Dublin. Daar raakte Yeats bevriend met de excentrieke George Russell, die zich als dichter ‘Aeon’ noemde, afgekort tot AE, om zijn eenheid met de eeuwige tijdruimte uit te drukken. Het gonsde toen in Dublin - en elders - van de mystiek. Madame Blavatsky en haar theosofie waren nieuw en populair en de vrienden stichtten de Dublin Hermetic Society die kort daarna

een theosofische loge werd. Daar leerde men over een eeuwige grondslag van het bestaan, waar stof en geest twee aspecten van waren; over de evolutie van de individuele ziel naar een hoger plan van eenheid met de wereldgeest, door een keten van reïncarnaties heen. Om deze volmaaktheid te bereiken moesten de discipelen van Madame Blavatsky zich aan haar eisen van kuisheid en discipline onderwerpen. Dit was de jonge Yeats te star, maar uit de mystieke sfeer van dit denken heeft hij zich nooit losgemaakt. In 1892 schreef hij in een brief aan John O'Leary: ‘The mystical life is the centre of all that I do and all that I think and all that I write.’ Dat is altijd voor hem geldig gebleven.

Deze O'Leary was een van de leiders van de ‘Fenians’, de in 1856 gestichte geheime Irish Republican Brotherhood, de voorloper van de latere I.R.A. In 1867 had de I.R.B. een mislukte poging tot gewapende opstand gedaan. Dit nationalisme had sterke banden met de Young Ireland beweging die tot een herleving van de Ierse cultuur wilde komen. In 1886 zei O'Leary, toen weer vrij uit gevangenschap, dat Ierland tot haar ongeluk geen grote dichter had voortgebracht. Hij had gelijk, want zijn tijdgenoten Thomas Moore, Samuel Ferguson en James Clarence Mangan waren wel de schrijvers van enkele treffende verzen, populair om hun sentiment of nationalistische retoriek, maar ze bleven middelmatige talenten. ‘Let us trust that God has in store for us that great gift’ voegde O'Leary aan zijn uitspraak toe en dat Godsvertrouwen werd niet beschaamd. In datzelfde jaar trad Yeats tot de I.R.B. toe. Hij had toen nog maar net, in maart 1885, met twee gedichten gedebuteerd in The Dublin University Review. En hij werkte aan een uitgave van de gedichten van William Blake (1757-1827), door wiens mystieke symboliek hij zich sterk voelde aangetrokken.

In 1890 - de familie woonde toen al weer enkele jaren in Londen - liet Yeats zich inwijden in een merkwaardig genootschap: de ‘Order of the Golden Dawn’. Centrale figuur hierin was een zekere MacGregor Mathers, die zich als magiër beschouwde en zich in de kabbalistiek had verdiept, een joodse geheime mystieke leer uit de middeleeuwen. Ook de kleurrijke tovenaar Aleister Crowley, door sommigen aangezien voor het ‘Grote Beest’ zelve, bevond zich een tijd in dit gezelschap. De Gouden Dageraad was een hutspot van kabbalistiek, astrologie, theosofie, Rozenkruisersgeloof, vrijmetselarij en wat er verder maar aan mystieke en vooral ‘geheime’ leerstellingen te vinden was. Yeats kon er de verhalen over de Sidhe die hij in zijn kinderjaren in Sligo had gehoord, gemakkelijk mee verbinden. Dat de ‘faireis’ bestonden, was voor hem boven twijfel verheven. Had hij niet zelf een licht met bovenmenselijke snelheid naar de top van Knocknarea zien opstijgen? Jarenlang is hij aan de onderzoekingen van deze orde mee blijven doen, maar niet zonder scepsis tegenover de realiteit van allerlei paranormale verschijnselen. Wat hem er vooral in fascineerde, was dat hij, alle warhoofderij ten spijt, hier de symbolen vond die uitdrukten wat hem toen wezenlijk bezighield: een wedergeboorte van oude Ierse mythologische wezens als Maeve, en het zoeken naar een eenheid die de tegenstellingen overbrugde. Want hij was zich er zeer van bewust dat er in al die ideeën die hij in zijn leerjaren gretig in zich opnam, zich grote contrasten aftekenden, en dat die tegenstellingen in hemzelf aanwezig bleven. De mystieke leer bood hem een visioen van eenheid en van ontsnapping aan de beperkingen van het bestaan. In het aan AE opgedragen boek *Rosa Alchemica* uit 1897 omschrijft hij de droom van de alchemist als ‘the transmutation of the weary heart into a weariless spirit’. En hij kon dit mystieke verlangen integreren in de Ierse folklore. Het gedicht ‘The Hosting of the Sidhe’ uit zijn bundel *The Wind among the Reeds* (1897) is er een mooi voorbeeld van:

The host is riding from Knocknarea
And over the grave of Clooth-na-Bare;
Caoilte tossing his burning hair,
And Niamh calling *Away, come away:*
Empty your heart of its mortal dream.
The winds a waken, the leaves whirl round,
Our cheeks are pale, our hair is unbound,
Our breasts are heaving, our eyes are agleam,
Our arms are waving, our Ups are apart;
And if any gaze on our rushing band,
We come between him and the deed of his hand,
We come between him and the hope of his heart.
The host is rushing 'twixt night and day,
And where is there hope or deed as fair?
Caoilte tossing his burning hair,
And Niamh calling *Away, come away.*

Deze verlokkende geesten zijn ver van het realisme van de oude Ierse mythologie vandaan gezworven. Ze horen met hun bleke gelaat en hun pathetiek bij het pre-Raphaëlitisme, de esthetische kunststroming van het eind van de vorige eeuw, waarvan Yeats Senior een diepe afkeer had. Ze symboliseren ook de verleiding van een tijdloos paradijs, waar de dichter in de armen van de mythische Niamh zijn ‘weary heart’ vergeten kan.

Dat hart was zwaar van onbevredigd seksueel verlangen. In januari 1889 klopte aan de deur van de familie Yeats inde Londense bohèmewijk Bedford Park een jonge vrouw die een boodschap kwam brengen. Dit was Maud Gonne en William Yeats werd door haar schoonheid diep geraakt. Zij was een sterke, onafhankelijke, mooie vrouw, een vurige Ierse nationaliste die er niet voor terugschrok volksmenigten tot opstand aan te zetten, zo nodig bomaanslagen te beramen of tegen Koningin Victoria te betogen, een vrouw die niet zoals Yeats aarzelde tussen droom en daad, maar die een samengaan van beide eiste. Maud Gonne was volkomen anders dan hij zelf, ze hoorde niet bij de onwerkelijkheid van het hierboven geciteerde gedicht (al identificeerde Yeats haar graag met Koningin Maeve), niet bij de schemerige decadentie van het artistieke leven van de jaren '90. Yeats werd reddeloos verliefd op haar en hoewel ze goede vrienden werden en in veel ondernemingen nauw hebben samengewerkt, heeft Maud Gonne hem niet als minnaar geaccepteerd. Yeats idealiseerde haar en had er in zijn onschuld geen vermoeden van dat ze in Parijs met een journalist leefde. Later schreef hij voor haar het gedicht ‘No Second Troy’ (in *The Green Helmet*, 1910), dat door Roland Holst werd vertaald:

Hoe zou ik haar verwijten, dat ze ellende
bracht in mijn dagen, of dat zij voor kort
de onnoozlen opgezweept zou hebben en de
straten en stegen had dooreengestort,
als in hen durf verlangen evenaard had?
Waar kon zij vrede vinden met een geest
die adel simpel als een vuur bewaard had,
met schoonheid als een boog die spant, van 't ras
dat niet meer thuis hoort in een tijd als dezen,
hoog zijnde en eenzaam en niet aan te randen?
wat moest zij met een wezen als haar wezen?
vond zij een ander Troje om te verbranden?

Niet voor niets is dit een van Holsts beste Yeats-vertalingen. Hieruit blijkt de verwantschap tussen beide dichters: zij willen de persoonlijke emotie inbedden in een geheel dat van mythische allure is en het persoonlijke te boven gaat, zoals Roland Holst dat in *Een winter aan zee* heeft gedaan. Het is de werkwijze van de

dichters die men van het eigenlijke 19e-eeuwse Symbolisme onderscheidt door hen Post-Symbolisten te noemen.

Gekweld door onvervulbaar verlangen naar die 'beauty like a tightened bow' begon Yeats in 1896 een liefdesverhouding met Olivia Shakespear, een ongelukkig getrouwde jonge vrouw, een romanschrijfster van het tweede plan, die verliefd op hem was geworden. Haar noemde hij in zijn pas in 1972 als *Memoirs* uitgegeven openhartige autobiografie 'Diana Vernon', naar een personage uit een roman van Walter Scott. Hij wilde haar reputatie sparen en haar identiteit is nog lang na zijn dood verborgen gebleven. Voor haar schreef hij de melancholieke liefdesgedichten uit *The Wind among the Reeds*, met titels als: 'The Lover Mourns for the Loss of His Love', en: 'He Mourns for the Change that Has Come upon Him and His Beloved, and Longs for the End of the World.' In een ander gedicht staat:

> When my arms wrap you round I press
> My heart upon the loveliness
> That has long faded from the world;

Maud Gonne

Georgiana Hyde-Lees

Dat was een schoonheid uit een ver, heidens verleden, die hij 'comelier than candies at Mother Mary's feet' noemde en die hij kon identificeren met Maud Gonne, maar niet met de Engelse Olivia Shakespear, hoe mooi ze ook was. Zo bleef Maud Gonne tussen hem en 'Diana Vernon' staan en toen ze weer eens uit Parijs naar Londen kwam en niets vermoedend een afspraak met Yeats maakte, kwam aan de verhouding een eind. Maud Gonne trouwde in Parijs met de Ierse majoor John MacBride, meer om het politieke gebaar dan uit liefde. MacBride had in Transvaal tijdens de Boerenoorlog een anti-Engelse actie gevoerd. Dat huwelijk hield niet lang stand. Yeats bleef Maud Gonne na haar scheiding in Frankrijk bezoeken en het schijnt dat hij omstreeks 1907 toch één enkele keer tot haar bed is toegelaten. MacBride werd in 1916 samen met andere leiders van de Paasopstand door de Engelsen ge-executeerd. Over hem schreef Yeats in het gedicht 'Easter 1916':

This other man I had dreamed
A drunken, vainglorious lout.
...
He, too, has been changed in his turn,
Transformed utterly:
A terrible beauty is born.

In 1917 vroeg Yeats Maud Gonne opnieuw om haar hand en toen ze weer weigerde, probeerde hij het bij haar 21-jarige dochter Iseult, die even mooi als haar moeder was. Weer werd hij afgewezen, maar vlak daarna trouwde hij, tot opluchting van vrienden en vriendinnen, met de 27-jarige Georgina Hyde-Lees, een Engelse met wie Olivia Shakespear hem in contact had gebracht.

Een van die bezorgde vriendinnen was Lady Augusta Gregory, toen 65 jaar oud en vanuit haar landhuis Coole Park, niet ver van Galway, het bezielend maar zeer bescheiden middelpunt van de Ierse Literaire Renaissance. In 1894 had zij Yeats in Londen ontmoet. In 1897 kwam hij voor het eerst logeren op Coole Park, waar

een kamer voor hem vrij werd gehouden en waar bij de vele volgende keren dat hij er verbleef het huishouden werd aangepast om de dichter niet in zijn concentratie te storen. Lady Gregory, die toneelstukken schreef en volksverhalen verzamelde, smeedde met Yeats plannen voor een Iers literair theater. In 1899 was het zover: *The Countess Cathleen* werd opgevoerd, tot woede van een deel van het publiek. De verontwaardiging gold niet de nogal amateuristische uitvoering, maar de inhoud. Yeats' stuk vertelt over een gravin die in de tijd van Grote Hongersnood haar ziel aan de duivel verkoopt om het volk te helpen en niettemin in de hemel wordt toegelaten. Orthodoxe katholieken zagen heiligschennis in dit verhaal.

Uit het Irish Literary Theatre kwam in 1902 de National Theatre Company voort (later de bespeler van het Abbey Theatre), waarin vakmensen werkten. Yeats en Lady Gregory wilden een volwaardig Iers drama dat zijn stof aan volksleven, historie, mythologie of sagen-literatuur ontleende en afrekende met de ‘stage-Irishman’, het cliché van de altijd dronken en lachwekkende ‘Paddy’. De twee korte spelen waarmee het nieuwe gezelschap zijn bestaan begon, waren *Deirdre* van AE (George Russell) en *Cathleen Ni Houlihan* van Yeats, en met dat spel verwierf Yeats voor het eerst in brede kring een naam als nationaal schrijver. Het speelt zich in 1798 af, als de Fransen bij Killala landen om Ierland van de Engelse overheersing af te helpen.

In een boerenwoning komt een oude vrouw binnen, die als zij een jonge man tot de keus heeft gebracht voor Ierland te gaan strijden, verandert in de jonge, mooie Cathleen, dochter van Houlihan (de naam komt uit een populair gedicht van Mangan). Zo blijkt zij de ‘Arme Oude Vrouw’ zelf te zijn, die in de oude volksballaden het onderdrukte Ierland belichaamt. Als ze weggaat, zingt ze een lied dat de roem voorspelt van degenen die voor Ierland willen sterven en dat achteraf gezien op 1916 lijkt vooruit te lopen:

> They shall be remembered for ever,
> They shall be alive for ever,
> They shall be speaking for ever,
> The people shall hear them for ever.

Maud Gonne speelde de titelrol en voor Yeats waren Maud en Cathleen identiek: Ierland in haar vitale schoonheid. Het spel werd door het publiek als een politiek drama toegejuicht en jaren later stelt Yeats in ‘The Man and the Echo’, een van zijn laatste gedichten, zich de vraag:

> Did that play of mine send out
> Certain men the English shot?

Maar ‘that play of us’ zou passender zijn geweest, want in het schrijven van dit spel had Lady Gregory een wezenlijk aandeel, zoals ook in veel ander dramatisch werk van Yeats. Zij hielp hem met de dialogen in spreektaal, maar ze was te bescheiden om haar rol als co-auteur onder ieders aandacht te brengen, en ze bewonderde Willie Yeats daarvoor te veel.

Met *Cathleen Ni Houlihan* was Yeats als dichter een man van de daad geworden. Maar tegenstellingen als tussen droom en daad laten zich niet voorgoed overbruggen en dat wilde Yeats ook niet. Hij wilde steeds these en antithese tegenover elkaar plaatsen. Hoe warhoofdig de ideeënwereld uit de Gouden Dageraad en aanverwante mystieke bewegingen ook was, hij leerde eruit dat het bestaan steeds aan beweging en kringloop onderhevig is. Door dat inzicht kon zijn poëzie zich ontwikkelen tot het indrukwekkende niveau van zijn latere werk. In *Rosa Alchemica* had hij twee personages geïntroduceerd die ook in latere gedichten een belangrijke symbolische rol spelen: Michael Robartes, die droom en daad in zich verenigt, en Owen Aherne, die meer vanuit de droom leeft. Robartes is de man zoals Maud Gonne die wilde, Aherne vertegenwoordigt de Yeats die Maud Gonne van onbesuisde acties wilde

afhouden. Maar als hij eenmaal bij het Ierse nationale theater betrokken is, gaat zijn Robartes-kant overheersen.

In 1907 komt het tot een confrontatie met ‘the sort now growing up’. Yeats en Lady Gregory hebben het talent van John Synge ontdekt. In 1903 had diens korte spel *The Shadow of The Glen*, de bewerking van een volksverhaal waarin een oude man door zijn jongere vrouw wordt verlaten, in Dublin al tot woedende reacties geleid. Zo'n verhaal kon niet uit de Ierse volksziel voortkomen, meende zelfs Maud Gonne die toen tot het katholicisme begon te neigen. Maar de voorstellingen van *The Playboy of the Western World* van Synge veroorzaakten in 1907 een groot schandaal. Oproerig publiek verhinderde de spelers zich verstaanbaar te maken. Een jonge man die denkt zijn vader doodgeslagen te hebben, wordt in dit spel de held van het westen. Weer was de oorzaak van de rel verontwaardiging over de aantasting van het nationale zelfsrespect, terwijl voor Yeats en zijn medestanders, niet gehinderd door puriteins katholicisme, er een ouder, vrolijker Ierland met zijn ‘randy laughter’ in zichtbaar werd. Synge wilde aan de discussies met het publiek in het Abbey Theatre niet meedoen, maar Yeats ging ze niet uit de weg en hij kreeg daad werkelijke steun van zijn vader. In het latere gedicht ‘Beautiful Lofty Things’ roept hij de herinnering daaraan op:

> My father upon the Abbey stage, before him a raging crowd:
> ‘This Land of Saints,’ and then as the applause died out,
> ‘Of piaster Saints’; his beautiful mischievous head thrown back.

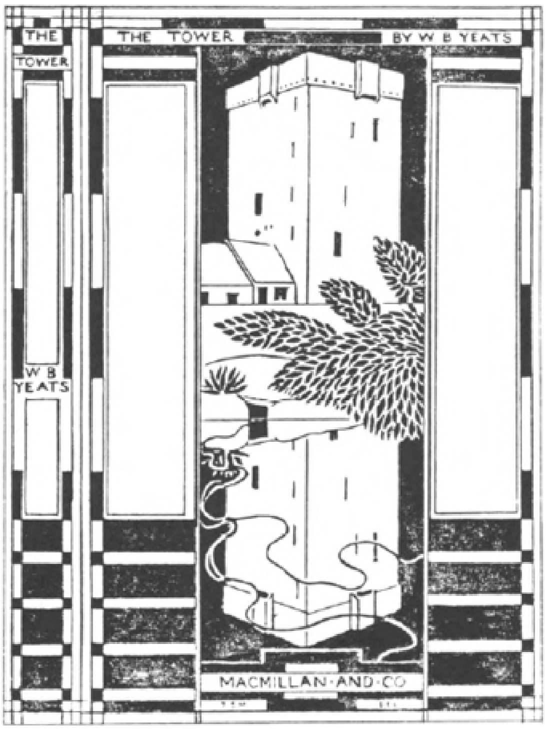
Zoals hij zich hier verzette tegen de moralistische censuur van het publiek, zo zou hij jaren later als senator van de Ierse Vrijstaat proberen de censuurwetten tegen te houden die decennia lang een fnuikende invloed op het Ierse literaire leven hebben gehad.

In de tijd van de beroeringen over Synge's *Playboy* uitte Yeats zijn ergernis over de tegenstanders nog in een korten venijnig hekelvers:

Once, when midnight smote the air,
Eunuchs ran through Heil and met
On every crowded Street to stare
Upon great Juan riding by:
Even like these to rail and sweat
Staring upon his sinewy thigh.

Niet lang na deze voorvallen maakte Yeats kennis met de twintig jaar jongere Ezra Pound, die enige tijd als zijn secretaris ging werken. Pound bewonderde Yeats en was in zijn vroege werk door hem beïnvloed, maar omgekeerd kwam Yeats door toedoen van Pound in aanraking met een moderne poëziestijl, minder romantisch en met een geconcentreerde innerlijke kracht. In 1912 schreef Yeats het gedicht ‘ACoat’ dat een wending in zijn stijl aankondigt:

I made my song a coat
Covered with embroideries
Out of old mythologies
From heel to throat;
But the fools caught it,
Wore it in the world's eyes
As though they'd wrought it.
Song, let them take it,
For there's more enterprise
In walking naked.



Thoor Ballylee, op het omslag van de bundel ‘The Tower’, ontworpen door T. Sturge Moore

Met de ‘fools’ in de vijfde regel viel hij uit tegen de epigonen die zijn stijl navolgden en daarom mogen we zijn opdracht aan de latere dichters in ‘Linder Ben Bulben’ ook niet opvatten als een aanmoediging voor dergelijke navolgers. Hij hoopte wel dat de Ierse poëzie door zou gaan in de geest die hij had nagestreefd, in vakmanschap en stof. In ‘A Coat’ neemt hij ook geen afscheid van de mythologie die hem inspireerde, maar van de vorm die hij haar gaf, van een stijl waarvoor de titel *The Celtic Twilight* karakteristiek is (zo noemde Yeats in 1893 zijn boek met verhalen uit de Ierse folklore, waarin de ‘fairies’ een grote rol spelen; het werd later opgenomen in de verzamelbundel *Mythologies*). ‘A Coat’ is een stap van een romantisch naar een modern dichterschap.

Via Pound kwam Yeats ook in aanraking met de Japanse danser-acteur Ito en de kennismaking met het rituele Nôh-theater gaf een nieuwe impuls aan zijn dramatisch werk. In *At the Hawk's Well* (1916), *The Only Jealousy of Emer* (1919) en andere spelen voor dansers verenigde hij stof uit het Ierse mythische verleden met de stijl van het klassieke Japanse drama en daarbij leerde hij de functie van het masker uit te buiten. In 1917 werd Yeats de eigenaar van een tastbaar symbool. Hij kocht in het graafschap Galway een oude Normandische kasteeltoren, Thoor Ballylee, die niet ver van het plaatsje Gort en van Lady Gregory's Coole Park vandaan stond. Die liet hij inrichten als zomerverblijf voor hem en zijn vrouw George; in de muur werd een steen gemetseld met deze tekst:

I, the poet William Yeats,
With old mill boards and sea-green slates,
And smithy work from the Gort forge,
Restored this tower for my wife George;
And may these characters remain
When all is ruin once again.

Winding stairs in Thoor Ballylee

Na zijn dood raakten inderdaad de toren en de bijbehorende huisjes in verval, maar de steen bleef in de muur zitten en nu is alles opnieuw gerestaureerd en als Yeats-museum ingericht. De toren die stamde uit een verleden toen Ierland, naar

Yeats' kijk op de historie, nog karakter had, werd voor de dichter een belangrijk symbool in zijn poëzie. Hij noemde zijn bundel uit

1928 *The Tower* en aan de wenteltrap in Thoor Ballylee ontleende hij de titel voor de bundel die in 1933 voltooid werd: *The Winding Stair*.

In 1915 publiceerde Yeats zijn *Reveries over Childhood and Youth*, het eerste van een reeks autobiografische prozawerken, die in 1936 werd afgesloten met de publicatie van *Dramatis Personae 1896-1902, Estrangement* en *The Bounty of Sweden*, het laatste geschreven met de Nobelprijs die hem in 1923 werd toegekend als aanleiding; die prijs maakte hem pas tot een wereldberoemd dichter. Deze geschriften werden in 1961 gezamenlijk uitgegeven als *Autobiographies*, wel te onderscheiden van de autobiografie die Yeats niet voor publikatie bestemde en die in het boek *Memoirs* te vinden is. Yeats' officiële *Autobiographies* zijn een poging vorm aan eigen bestaan te geven, een poging tot mythevorming rondom de eigen persoonlijkheid zo men wil. Yeats wilde ‘a man brought into unity’ worden, zoals zijn vader het formuleerde, maar hij zocht naar een eenheid waarin de tegenstellingen voortdurend in een dramatisch verband op elkaar bleven inwerken. Niet voor niets was hij zowel dichter als toneelschrijver. Om niet in de chaos van zijn ervaringen en ideeën ten onder te gaan, zocht hij naar een systeem waarin hij alles kon verenigen: zijn gedachten over mensen en historie, de ervaringen die hij opgedaan had bij experimenten in de Golden Dawn, astrologie, theosofie en occultisme, Ierse mythologie, kortom alles wat vanaf zijn jeugd zijn voorstellingswereld had beïnvloed. Dat kreeg vorm in het boek *A Vision*, dat in 1925 werd gepubliceerd. Een herziene editie verscheen in 1937.

In de bundel *The Wild Swans at Coole* (1917) staan twee beschouwelijke gedichten die op dit boek vooruitlopen, in dialoog-vorm geschreven. ‘Ego Dominus Tuus’ (een aan Dante ontleende titel) is een tweegesprek tussen Hic en Ille, waarin het ‘self’ zijn ‘anti-self’ oproept, want ‘Deze’ pleit voor het objectieve en ‘Gene’ voor het subjectieve, omgekeerd aan wat men wellicht zou verwachten. In Yeats' visie op de menselijke persoonlijkheid streeft ieder naar vervulling van zichzelf, naar wat hij ‘Unity of Being’ noemde, door zijn antithese tot ideaal te stellen. In dit gedicht is ook weer sprake van Michael Robartes en Owen Aherne, de twee personages uit *Rosa Alchemica*. Zij voeren het gesprek in het andere gedicht, ‘The Phases of the Moon’, dat evenals het vorige, de nachtelijke omgeving van Thoor Ballylee oproept. ‘Sing me the changes of the moon once more’ vraagt Owen Aherne aan zijn metgezel, die weigert bij de toren aan te kloppen omdat hij niet meer degene wil zijn over wie Yeats vroeger schreef ‘in that extravagant style’. Robartes voldoet aan het verzoek van Aherne:

> Twenty-and-eight the phases of the moon,
> The full and the moon's dark and all the crescents,
> Twenty-and-eight, and yet but six-and-twenty
> The cradles that a man must needs be rocked in:
> For there's no human life at the full or the dark.

En in de volgende regels zet Robartes uiteen hoe de zesentwintig maangestalten tussen de nieuwe maan en de volle maan en daarna omgekeerd, te verbinden zijn met ontwikkelingsfasen in de menselijke persoonlijkheid.

Deze voorstelling is een van de twee voornaamste beelden waarop *A Vision* is gebaseerd. ‘Owen Aherne’ schreef het voorwoord voor de eerste editie, zo stelt Yeats het voor. Hij zou een belangrijk deel van deze ‘geheime’ kennis hebben opgedaan door mededelingen in automatisch schrift die door zijn echtgenote werden genoteerd. Dit is een curieuze geschiedenis. Yeats was in de eerste weken van zijn huwelijk nog zeer gedeprimeerd over alles wat Maud en Iseult Gonne en zijn

afgewezen aanzoeken betrof. Om hem af te leiden begon zijn vrouw met automatisch schrift te experimenteren en aanvankelijk wendde ze voor dat er boodschappen doorkwamen. Maar daarbij moet ze toch - laten we voorzichtigheidshalve maar zeggen: intuïtief - contact hebben gekregen met voorstellingen die haar echtgenoot bezighielden. Dit tot grote vreugde van Yeats en langs paranormale weg werd zo de basis voor een gelukkig huwelijk gelegd.

Men kan de achtentwintig maangestalten uitzetten op een cirkel. De fasen één en vijftien zijn dan respectievelijk nieuwe en volle maan. Nieuwe maan wil zeggen volledige zelfverloochening, volle maan zelfvervulling, 'Unity of Being'. Door de tussenliggende fasen heen kan de ziel individueel of in een keten van reïncarnaties, - 'cradles' - streven naar de beide vormen van volmaaktheid, die in het leven van een mens slechts benaderd kunnen worden. Dit streven wordt door een viertal krachten beheerst, die werken langs kruisgewijs geplaatste middellijnen van de cirkel: dit zijn, vanuit de individuele ziel zelf, de Wil en zijn antithese het Masker; verder de 'Creative Mind', volgens Yeats een inzicht dat uit vorige levens werd overgeleverd, en de 'Body of Fate', het geheel van omstandigheden waardoor een individueel bestaan wordt gevormd. De Wil tracht zich te assimileren aan zijn Masker, de Creatieve Geest tracht zijn Lot te doorgronden en deze beide processen bepalen de voortgang langs de maangestalten.

Dit alles achtte Yeats ook van toepassing op de geschiedenis, want al het bestaande is een emanatie van dezelfde wereldgeest (Spiritus Mundi). De geschiedenis beweegt zich in periodes van ongeveer 2000 jaar ook langs deze fasen en ons christelijk tijdvak kwam het dichtst bij zijn vijftiende maangestalte, zijn 'Unity of Being', in de cultuur van Byzantium, toen het onzienlijke werd uitgedrukt in een volmaakte vorm. Ook de vroege Renaissance benaderde volgens Yeats deze fase.

Vooral als het om de geschiedenis gaat, krijgt de tweede belangrijke voorstelling uit *A Vision* haar rol toebedeeld. Dit zijn de 'gyres': twee spiraalbewegingen die zich tot elkaar verhouden als twee kegels. De top van de ene kegel raakt het middelpunt van het grondvlak van de andere. De spiraalbeweging begint bij de top, komt uit bij het grondvlak, haar wijdste cirkel, en trekt zich dan weer samen in één punt om opnieuw te beginnen. Al cirkelend gaat zij langs de schijngestalten van de maan. Bij de geboorte van Christus begon de spiraal van ons tijdperk en in de loop van onze eeuw zal het de omloop hebben bereikt waarbij de middelpuntzoekende kracht het dreigt te begeven. Dan is het tijd voor een 'Tweede Komst':

> Turning and turning in the widening gyre
> The falcon cannot hear the falconer;
> Things fall apart; the centre cannot hold;
> Mere anarchy is loosed upon the world,
> The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
> The ceremony of innocence is drowned;
> The best lack all conviction, while the worst
> are full of passionate intensity.
>
> Surely some revelation is at hand;
> Surely the Second Coming is at hand.
> The Second Coming! Hardly are those words out
> When a vast image out of *Spiritus Mundi*
> Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
> A shape with lion body and the head of a man,
> A gaze blank and pitiless as the sun,
> Is moving its slow thighs, while ail about it
> Reel shadows of the indignant desert birds.
> The darkness drops again; but now I know
> That twenty centuries of stony sleep

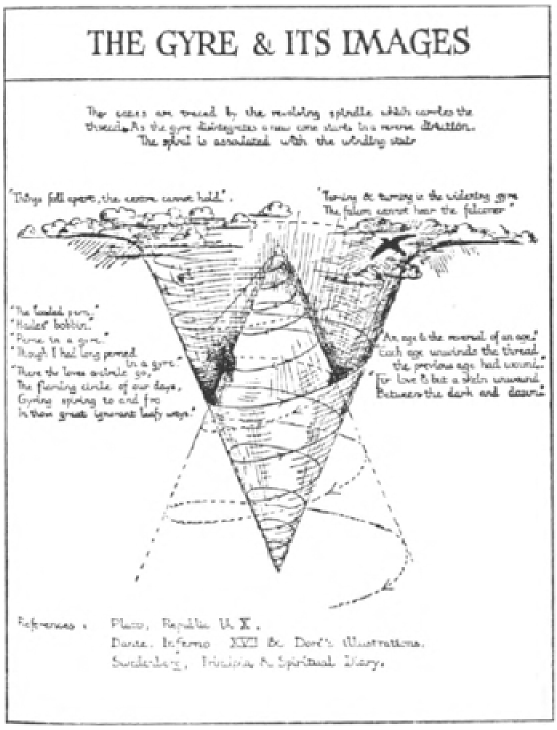
Were vexed into nightmare by a rocking cradle,
And what rough beast, its hour come round at last,
Slouches towards Bethlehem to be born?

Ook dit gedicht werd door Roland Holst vertaald: ‘The Second Coming’ werd ‘De tweede komst’:

Omgaand en omgaand in de steeds wijder kringloop
hoort nu de valk niet meer de valkenier;
't valt àl uiteen; het midden houdt geen stand;
barre anarchie, het bloedverduisterend tij,
wordt op de wereld losgejaagd; alom
gaat onschulds plechtigheid in de golven onder;
de besten zijn onovertuigd; de slechtsten
zijn vol hartstochtelijke hevigheid.

Een openbaring moet ophanden zijn;
de Tweede Komst moet wel ophanden zijn.
De Tweede Komst! Aanstonds met deze woorden
verstoort een machtig beeld uit Spiritus Mundi
mijn blik; ergens in het woestijnzand gaat
'n gedaante, een leeuwenlijf met mensenhoofd,

zijn trage dijen roeren, wijl rondom
tuimlen schaduwen van de gebelgde vooglen
der woestijn; weer valt het donker; maar nu weet ik,
dat twintig eeuwen stenen slaap tot spookdroom
werden gekweld door een schommelende wieg;
en welk rauw beest, nu zijn uur ten laatste sloeg,
sleept zich naar Bethlehem om te worden geboren?



Voorstelling van de spiraalbewegingen en 'The Second Coming'
uit: T.R. Henn, 'The Loneiy Tower', studies in the poetry of W.B. Yeats

Dit gedicht stamt uit 1919. De Eerste Wereldoorlog was voorbij, Ierland had haar 'terrible beauty' gezien, maar was daarna in de chaos van een guerrillastrijd beland. Vervolgens brak een burgeroorlog los tussen voor- en tegenstanders van een verdrag met Engeland, en wat er daarnaast in Europa gebeurde, - de Russische revolutie, de opkomst van het communisme - bevestigde in volgende jaren alleen maar Yeats' vermoeden over een uiteenvallende cultuur. Bovendien hadden Nietzsche's ideeën over de kringloop der historie hem niet onberoerd gelaten.

De valk symboliseert wat onze cultuur doet desintegreren. De door Roland Holst merkwaardig genoeg weggelaten zevende regel van de tweede strofe bevat het sleutelbegrip 'pitiless'. Genadeloosheid is de antithese van de christelijke beschaving. Als deze uiteenvalt, zal een nieuwe geboorte, waarvan de genadeloze roofvogel de voorbode is, het heidendom doen herleven in de gestalte van de sfinx. Maar in Yeats' visie is dit geen voorbode van verschrikking, want het is de christelijke beschaving zelf die zijn antithese, zijn Masker, heeft gezocht in zijn ommegang langs de maangestalten. De voorstelling van de spiralende kringloop is niet aan ethiek gebonden.

Deze filosofie is de verklaring van Yeats' afstandelijke houding waar het politieke gebeurtenissen of ideeën betreft. Naar die houding is hij toegegroeid in de jaren waarin hij zich geleidelijk van Maud Gonne losmaakte en zich zeker van haar politieke activiteiten distantieerde. (Toen hij in 1917 zowel moeder als dochter ten huwelijk

vroeg, liet hij dan ook tegenstrijdigheden in zichzelf in actie komen.) Zijn gedicht 'Easter 1916' maakt zich van de werkelijkheid van de Paasopstand los om deze naar een metafysisch plan te verheffen. Hij ziet de gebeurtenis als een moment van historische intensiteit, als een bevestiging van ideeën die zich steeds duidelijker in hem gaan vormen en die zullen uitmonden in *A Vision*. Dit bepaalt ook zijn kijk op het Italiaanse fascisme, waarvoor hij sympathie voelt omdat hij onder meer de architectonische orde ervan bewondert. Dit leidt nog tot een kortstondige flirt met de 'Blauwhemden', de Ierse fascistische beweging, waarvoor Yeats enkele marsliederen heeft geschreven. Ook hiervan distantieerde hij zich, maar desondanks is zijn politieke naïviteit een van de bedenkelijke aspecten van zijn ideeënwereld.

Roland Holst heeft ongetwijfeld die gedichten van Yeats voor vertaling uitgekozen waarmee hij affiniteit had, en dat 'The Second Coming' daar bij hoorde, is niet zo vreemd. Holst was door Spengler's *Untergang des Abendlandes* bekoord en zag in het gedicht van Yeats een poëtische verbeelding van dit cultuurpessimisme. Maar terwijl Yeats nauwelijks een notie had van wat het Nazi-Duitsland van Hitler inhield, kende Holst de laagheid daarvan van te dichtbij om er ook maar een moment door aangetrokken te worden. Wel geeft zijn gedicht 'Zwaar weer op til' uit de bundel *Tegen de wereld*, geschreven in augustus 1939, een verre echo van 'The Second Coming'. Het is echter bij Holst geen sfinx, geen waardenvrij beeld voor een antithese van het Christendom, die voor een nieuwe geboorte naar Bethlehem sluipt:

> De ophanden storm zal hol uitruisen
> als straks het ondergraven Kruis
> omver zakt, en de hakenkruisen
> zijn stukgerateld, en het Huis
> Europa puin is. - Heerst, fanatisch
> aanbeden, in een stalen kou
> de maansikkel dan aziatisch
> boven Moscou? -

In het voorgaande is het systeem van *A Vision* slechts uiterst summier samengevat. Het is in werkelijkheid zeer gecompliceerd en kan misschien boeiend studiemateriaal bieden aan wie geïnteresseerd is in theosofie, astrologie en daarmee verwante esoterische filosofieën, en wil zien hoe deze daarin verwerkt zijn. In de grondige uitwerking ervan weerspiegelt zich Yeats' behoefte aan een stelsel dat op wetenschap leek, waarmee hij iets kon compenseren van de gebrekkige scholing die hij in zijn jeugd had gehad. Maar wat betekent *A Vision* voor de lezers van zijn poëzie?

Yeats heeft gezegd, dat de geesten die hem inspireerden, hem meedeelden: 'We have come to give you metaphors for poetry.' Eerder dan een verklaring vanuit de Spiritus Mundi is dit de formulering van een juist inzicht dat Yeats in de waarde van zijn filosofieën had. Hij was voor alles een dichter. Hij had een bron nodig voor beelden en hij wilde dat die gevoed werd vanuit al die uiteenlopende stromingen op literair, folkloristisch, wijsgerig of mystiek gebied die hij had leren kennen. Hij zocht naar een eenheid waarin het persoonlijke en het historische konden samenhangen en waarin de tegenstellingen of tegenstrijdigheden niet verdoezeld werden, maar konden functioneren, wat hij uitdrukte in zijn theorie van het Masker.

Lezers van zijn werk kunnen straffeloos *A Vision* en de daarmee samenhangende geschriften als humbug beschouwen en ongelezen laten. Zijn sterkste gedichten hebben door hun vorm, hun muzikaal en beeldend vermogen, een innerlijke kracht die ze boven alle pseudo-wetenschap uittilt. Yeats is niet een groot dichter geworden dankzij *A Vision*, maar ondanks dat systeem, ook al moet erkend worden dat het de voedingsbodem is van zijn latere poëzie. Maar men hoeft de grondsoort niet te kennen om een bloem te bewonderen, al zou kennis ervan inzicht in de bloeiwijze kunnen geven.

‘The Second Coming’ is een voorbeeld hiervan. Yeats heeft de desintegrerende tendenzen in de twintigste-eeuwse Europese cultuur onderkend en uitgedrukt in overtuigende beelden die door zijn systeem bevestigd worden, maar niet gerechtvaardigd. In het gedicht functioneren de metaforen zonder een nadere verklaring. Kennis van het systeem kan echter het inzicht verdiepen.

Dat is ook het geval met een ander zeer bekend geworden gedicht, ‘Sailing to Byzantium’ uit *The Tower*. Het is zowel door P.N. van Eyck als door Jan Eijkelboom in het Nederlands

vertaald. Beide vertalingen hebben sterke kanten, maar schieten ook op essentiële plaatsen tekort en daarom blijven ze hier ongeciteerd. Byzantium symboliseerde voor Yeats de 'Unity of Being' van onze cultuur, de 'volle maan':

> That is no country for old men. The young
> In one another's arms, birds in the trees
> - Those dying generations - at their song,
> The salmon-falls, the mackerel-crowded seas;
> Fish, flesh or fowl, commend all summer long
> Whatever is begotten, born and dies.
> Caught in that sensual music all neglect
> Monuments of unageing intellect.

Vooral de vierde regel van deze beginstrofe maakt duidelijk, dat Yeats hier Ierland bedoelt. De zalmtrappen, de zee blinkend van de scholen markreel, dat alles kende hij uit zijn jeugd in West-Ierland. De Iers-mythologische voorstelling van Tirna-n-Og, het Land van de Jeugdigen waarheen Niamh de zanger Oisin meevoerde in een van Yeats' vroege gedichten, beheerst deze regels. Dit Ierland, dat van de voorouders, waarvan zijn Thoor Ballylee het symbool was, contrasteert met eigen ouderdom:

> An aged man is but a paltry thing,
> A tattered coat upon a stick, unless
> Soul clap its hands and sing, and louder sing
> For every tatter in its mortal dress,
> Nor is there singing school but studying
> Monuments of its own magnificence;
> And therefore I have sailed the seas and come
> To the holy city of Byzantium.

In deze strofe schuift Byzantium over Ierland, het Land van de Jeugdigen, heen als een verwerkelijking van de vreugde om het eigen bestaan die de 'Unity of Being' is, niet als een statische geestelijke toestand, maar als een zingen begeleid door handgeklap, dat alle tekortkomingen goedmaakt. In de derde strofe roept Yeats de wijzen aan, 'standing in God's holy fire/As in the gold mosaic of a wall' (een beeld dat op de mozaïeken van Ravenna teruggaat) om uit hun heilige vuur te komen: 'perne in a gyre/And be the singing-masters of my soul.' De oproep rond te tollen in de extase van de volmaaktheid correspondeert met verschillende andere plaatsen in Yeats' poëzie, bijvoorbeeld met de beginregels van 'The Cat and the Moon':

> The cat went here and there
> And the moon spun round like a top,
> And the nearest kin of the moon,
> The creeping cat, looked up.

Omdat de volmaaktheid van Byzantium niet in het sterfelijk lichaam ervaren kan worden, wil de dichter die rondedans van de wijzen ondergaan om zijn ziel te bevrijden, zodat zij opgenomen kan worden 'Into the artifice of eternity' en voor dat kunstwerk geeft Yeats een metafoor die aan de Byzantijnse cultuur is ontleend:

> - such a form as Grecian goldsmiths make
> Of hammered gold and gold enamelling
> To keep a drowsy Emperor awake;

De ‘Unity of Being’ krijgt hier de concrete gestalte van een kunstwerk waarin schoonheid en vernuft samengaan, want Yeats doelde op de befaamde boom van goud en zilver, waarin men door middel van een blaasbalg vogeltjes kon laten zingen.

Wie de abstracties van *A Vision* buiten beschouwing laat, krijgt hier en op veel andere plaatsen in Yeats' *Collected Poems* sprekende beelden voor wat de dichter met zijn ideaal bedoelde. Een ander voorbeeld daarvan geeft het gedicht ‘The Fisherman’ uit *The Wild Swans at Coole*, over een ‘wise and simple man’ die voor Yeats het ideaal van Ierland belichaamt,

> The freckled man who goes
> To a grey place on a hill
> In grey Connemara clothes
> At dawn to cast his flies -

Het is een man die niet kan bestaan, die slechts de personificatie is van een droom, maar Yeats besluit zijn gedicht met de regels:

> ‘Before I am old
> I shall have written him one
> Poem maybe as cold
> And passionate as the dawn.’

Het is een wens die zichzelf vervult, want dit gedicht is met zijn sterke, maar ingehouden emotie het koude èn hartstochtelijke loflied op de mens die dicht bij de natuur droom en daad in zich kan verenigen.

Als Michael Robartes verklaart dat de vijftiende maangestalte een volmaaktheid buiten het menselijke leven symboliseert, ligt het voor de hand dat Yeats dit toepast op de verhalen uit de Ierse folklore die hij van jongsaf leerde kennen. Voor hem was het boeiendste motief daaruit de verlokking van de Sidhe. Daarover ging al zijn spel *The Land of Heart's Desire* uit 1894, het eerste dat van hem - in Londen - werd opgevoerd. Een kind van de elfen komt daar een jonge vrouw weglokken, en zelfs geen priester kan daar iets tegen uitrichten: ‘The lonely of heart is withered away’ is de slotregel van het lied dat de elfen aan het eind van het spel zingen. Dit drama heeft nog de romantisch-wazige contouren van Yeats' vroegste werk. In het latere spel *The Only Jealousy of Emer* is het thema van de metafysische verlokking strakker gehanteerd. De stof komt uit de sagen waarin de held Cuchulain zijn rol speelt. Emer, zijn vrouw, die bereid is een jongere minnares naast zich te dulden, weigert toe te geven als een vrouw van de Sidhe komt om Cuchulain weg te lokken; de held zegt met een plastisch beeld:

> She has hurried from the Country-under-Wave
> And dreamed herself into that shape that he
> May glitter in her basket; for the Sidhe
> Are dexterous fishers and they fish for men
> With dreams upon the hook.

Cuchulain's innerlijke strijd wordt zichtbaar door de twee gestalten die hem gemaskerd spelen. Dat uit deze confrontatie van het ‘self’ en zijn ‘anti-self’ een sterk poëtisch drama loskomt, lijkt te bevestigen wat Yeats schreef in *Per Arnica Silentia Lunae* (opgenomen in de *Mythologies*): ‘We make out of the quarrel with others, rhetoric, but of the quarrel with ourselves, poetry.’

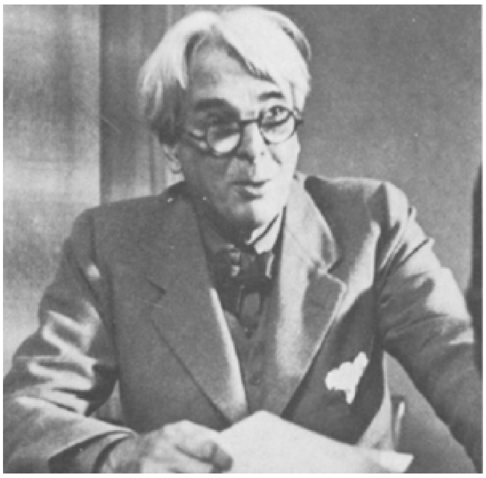
In gedichten en drama's van Yeats is de held Cuchulain een sleutelfiguur. Ook hij is een personage in wie wezen en streven kunnen samenvallen, die de ‘Unity of Being’ belichaamt. In Cuchulain kon Yeats zijn houding tegenover het moderne Ierland vorm geven. Pearse, de leider van de Paasopstand die voor het

Hoofdpostkantoor van Dublin de republiek afkondigde in 1916, wordt daarvoor door Yeats als getuige opgeroepen in de laatste strofe van 'The Statues', een gedicht uit 1938:

> When Pearse summoned Cuchulain to his side,
> What stalked through de Post Office? What intellect,
> What calculation, number, measurement, replied?
> We Irish, born into that ancient sect
> But thrown upon this filthy modern tide
> And by its formless spawning fury wrecked,
> Climb to our proper dark, that we may trace
> The lineaments of a plummet-measured face.

Waar Yeats in de derde regel op doelt, is de filosofie van Pythagoras, en een antieke kunstvorm waarin schoonheid en intellect konden samengaan. Hetzelfde ideaal beheerste zijn 'Byzantium'. Door toedoen van de mythische held Cuchulain, een man die vitaliteit en droom belichaamt, wil hij de Ierse en de antieke beschavingen integreren. De moderne wereld is 'vormloos', de kunst moet daarop in de vaardigheid van de vormgeving een antwoord bieden. Deze gedachte komt in de

latere gedichten van Yeats meer dan eens naar voren en het staat ook in zijn boodschap aan de dichters van later, in 'Under Ben Bulben'.



Yeats

In de vijf geciteerde regels uit *The Only Jealousy of Emer* komt twee keer het begrip 'droom' voor. Dit is een activiteit van de ziel die voor Yeats correspondeert met de dans als uitdrukkingsmiddel van het lichaam. Droom en dans kunnen een beweging naar het volmaakte toe zijn, naar volle of naar nieuwe maan in de terminologie van *A Vision*. Het latere drama van Yeats wordt door beide beheerst. Alleen al een titel als *A Full Moon in March* (van een spel uit 1935) is in dit opzicht veelzeggend. Het zijn rituele drama's die van elk realisme zijn gespeend.

Yeats gebruikte in enkele van deze dans- en droomspelen het motief van de voortzetting van schuld in een droom van de ziel die verlossing zoekt. Met een nationalistische tendens deed hij dat in *The Dreaming of the Bones* uit 1919, waarin een jonge revolutionair, vluchtend voor de Engelsen, op een nacht in het eenzame landschap van West-Ierland, de schimmen van Diarmuid en Dervorgilla ontmoet, die om hun liefde veilig te stellen in de Middeleeuwen de Engelsen naar Ierland hebben gehaald. Zij zullen pas rust vinden als iemand hun vergiffenis schenkt en voor de jonge soldaat is dat een sterke verleiding, waaraan hij niet toegeeft. *Purgatory*, een van Yeats' laatste spelen, herhaalt dit Danteske thema van de ziel die door schuld gebonden blijft. 'In dreams begins responsibility' zette Yeats als motto voorin zijn bundel *Responsibilities* (1914). In de beide spelen dramatiseerde hij die gedachte.

Uit de latere poëzie van Yeats spreekt een hang naar vitaliteit die ouderdom en dood lijkt uit te dagen. Over seksualiteit schrijft hij openlijker dan ooit, soms in bijna baldadige verzen. Hij wijdt een reeks gedichten aan de fictieve, ketterse monnik Ribh die de abstracte leer van de Heilige Drieëenheid loochent en in de 'Supernatural Songs' predikt:

> Recall that masculine Trinity. Man, woman, child
> (adaughter or a son),
> That's how all natural or supernatural stories run.

Deze visies zijn niet verrassend, als men zich realiseert dat het systeem van *A Vision* vrij is van de overgeleverde ethisch-religieuze waarden.

Een neiging tot filosoferen, tot abstractie, is overigens een van de zwakkere kanten aan Yeats' latere poëzie. De sterkste gedichten in de afdeling 'Last Poems' in de

Collected Poems zijn die waarin de dichter zijn waarden opnieuw naar voren brengt als waarden die ook in zijn ouderdom hun geldigheid hebben behouden. ‘Under Ben Bulben’ is daarvan een voorbeeld. Daarnaast ook de gedichten waarin hij de personages uit zijn jongere jaren nog een keer om zich heen rangschikt. Opvallend is dat hij dan zonder relativering het revolutionaire elan van 1916 en daarvoor laat herleven: ‘Come gather round me, players all:/Come praise Nineteen-Sixteen -’, zegt hij in ‘Three Songs to the One Burden’. En hij maakt duidelijk dat de waarden die hij verdedigt in ‘Under Ben Bulben’ dezelfde zijn als die vroeger door hem en zijn vrienden werden verdedigd. Een strofe uit ‘The Municipal Gallery Revisited’ zegt:

> John Synge, I and Augusta Gregory, thought
> All that we did, all that we said or sang
> Must come from contact with the soil, from that
> Contact everything Antaeus-like grew strong.
> We three alone in modern times had brought
> Everything down to that sole test again,
> Dream of the noble and the beggar-man.

In regels als deze die *A Vision* overbodig maken, sluit Yeats de kring van zijn leven. Dit directe contact met het Ierse volksleven fascineerde hem in zijn jeugd en het is dat altijd blijven doen. Hij noemt het hier de krachtbron van zijn dichterschap. Daarom verdedigde hij Synge's *Playboy* en daarom formuleerde hij zijn opdracht aan de Ierse dichters zoals hij dat in ‘Under Ben Bulben’ deed.

‘Grant me an old man's frenzy/Myself must I remake’ zegt Yeats in ‘An Acre of Grass’. Hij heeft tot het einde toe zijn leven in de hand willen houden. ‘He had made himself a great poet’ zijn de woorden waarmee Jeffares zijn studie over leven en werk van de dichter besluit. Yeats was inderdaad zo'n dichter die (met een woord uit het Schotse Engels) een Maker mag heten. Een van zijn laatste gedichten, ‘In Tara's Halls’, vertelt over de man die bij zijn honderdste jaar het waagt te zeggen ‘That the adventure of old age begins’ en die een jaar later trots en zelfbewust

> Summoned the generations of his house,
> Lay in the coffin, stopped his breath and died.

Het is Yeats' verbeelding van een leven dat tot in de laatste fase beheerst wordt door de wil. Voor Yeats zelf betekende dat tot voorbij de dood. Want de ruiter die hij in zijn drieregelig grafschrift toespreekt, wellicht een van de trotse mythische ruiters die in een ander gedicht van berg naar berg rijden, van Ben Bulben naar Knocknarea, voegt hij toe: ‘Horseman, pass by’. De woorden lijken dubbelzinnig, uitnodigend en afwijzend tegelijk. Maar met hun wat mysterieuze nadruk richt Yeats zich zo tot de ‘dying generations’, de voorouders uit een vitale Ierse cultuur, die hij wilde bestendigen.

Zo rondde hij zijn leven en zijn dichterschap af. Hij maakte zich tot een dichter met een even sterk muzikaal als beeldend vermogen, die in staat was uit te stijgen boven de beperkingen die hij in zijn pseudo-filosofisch stelsel zich oplegde. Als hij een ‘poet laureate’ moet heten, dan is hij dat van de overlevering van waarden uit de Europese cultuur. Zijn werk legt een brug van de traditie naar de moderne literatuur.

Literatuur:

W.B. Yeats: *The Collected Poems*, London 1958
W.B. Yeats: *The Collected Plays*, London 1960
W.B. Yeats: *Mythologies*, London 1962

W.B. Yeats: *Autobiographies*, London 1961
W.B. Yeats: *Essays and Introductions*, London 1961
W.B. Yeats: *A Vision*, London 1962
W.B. Yeats: *Explorations*, London 1962
W.B. Yeats: *Memoirs*, London 1972

Richard Ellmann: *Yeats, the Man and the Mask*, London 1949
A. Norman Jeffares: *W.B. Yeats, Man and Poet*, London 1949
A. Norman Jeffares: *A Commentary on the Collected Poems of W.B. Yeats*, London 1968
T.R. Henn: *The Lonely Tower*, London 1950
Denis Donoghue: *Yeats*, London 1971
Frank Tuohy: *Yeats*, London 1976 (deze titels zijn een zeer beperkte keus uit de overvloedige literatuur over Yeats)

Eindnoten:

1 zie BZZLLETIN 112, p.56

Pete Townshend
Paardehals
Drie verhalen

Dertien

Wat heb ik voor hem gedaan?
Ik heb hem het leven geschonken
Ik heb het gevaar voorzien
Ik heb hem voorbereid
Ik heb hem gehard
Ik heb zijn vrouwelijke aard gekoesterd
Ik heb zijn mannelijkheid geprezen
Ik heb hem expres laten vallen
Ik heb zijn teamgenoten veracht
Ik heb zijn kameraden beoordeeld
Ik was zijn geweten
Ik was zijn inquisiteur
Heb hem zijn vrijheid gegeven
Zijn grillen aangemoedigd
Zijn tekortkomingen bespot
Ik ben hem aan een ander kwijtgeraakt
Maar ik heb hem gemaakt
Ik heb hem gedragen
Ik heb hem 't eerst de borst gegeven
Ik heb 't eerst met hem gehuild
Ik heb hem 't eerst bewonderd
Ik heb hem 't eerst afgewezen
Wat heb ik voor hem gedaan?
Alleen maar wat elke moeder zou hebben gedaan.

Ik herinner me het geruis van de wind die zich door het grove gras bewoog, de onschendbaarheid van ons beschermde plekje nooit ook maar bedreigd door de zee vóór ons, blauwgrijs en groen. Ik herinner me de lucht, pluizig van wolken als adem over rijp. Ik weet dat ik onmogelijk alleen kon zijn geweest; en toch staat me, terugkijkend door de sluiers van de kinderjaren, alleen een gevoel van zelfstandigheid bij, maar zonder de gewaarwording van isolement. Ik was veilig. Ik zou vaak ‘alleen’ zijn, en herinner me het wachten, maar ik wist altijd zeker dat ze me ten slotte zouden halen.

De duinen waren rijk en uitgestrekt, golvend en kalm als bestoven lakens. De lucht voelde tegelijkertijd koel en warm aan; een briesje verbloemde de verwarring, en de grijze nevel accentueerde lichtjes de juistheid van het Noordengelse zomerweer.

Het strand bij Filey was een Northumberiaans wonder; zanderige kuilen legden de door de wind uitgeholde baarmoeders voor de af en toe woeste zee bloot. Op bepaalde momenten kon je geloven, dat niemand ooit een vinger door de gouden stof had laten gaan, of dat er nooit een sigaret in was uitgedrukt. De onderzoekende hand van een nieuwsgierig kind zou die fantasie logenstraffen. Zelfs aan de waterkant dreef het afval van de beschaving keurig huiswaarts. Tussen de golven dobberden dan de hoofdjes van zeehonden, terwijl hun besnorde neuzen de kust inspecteerden. Dichterbij dreigde een meer totale invasie: vakantiekampen en spoorwegen, ijssalons en gokhallen bij Whitley Bay. Toch kon een kind in de holte van een zandheuvel net zo goed op een verlaten eiland zijn.

Het lijkt of er altijd duizend overgebleven, pijnlijke herinneringen zijn, zelfs vanuit de omzwachtelde emoties van het kind dat pas uit de baarmoeder is. Proust schreef over de kwetsbaarheid van een jongen die afhankelijk is van de heerlijke kus van zijn moeder. Joyce overpeinsde de kracht van een omhelzing van een moeder: schoolkameraadjes vroegen de jonge held of zijn moeder hem een nachtzoen gaf. Het antwoord, of dat nu ja of nee was, veroorzaakte altijd gelach in de kring, en een eigenaardige schaamte in zijn hart.

Ik wachtte ook op een kus, maar ik was te jong om precies te kunnen weten wat ik verwachtte of verlangde. Mijn herinnering betreft een dromerige middag, loom en traag, zonder bijzonderheden of onderbrekingen. Toen trok plotseling, aan de andere kant van de glinsterende strook strand waarop de branding brak, het geluid van paarden die op het zand aan de waterkant spetterden en stampten mijn aandacht. Twee vossen schoten vanuit het schuim op me toe en hun jonge berijders deden, in een wolk vn zand en zweet, wie 't eerst bij me was.

Het kastanjebruine haar van de vrouw werd in een knotje bijeengehouden, haar ogen glinsterden en haar lachende gezicht glom toen zij, de winnares, me vanuit de hoogte aanstaarde. Ik voelde me bloot maar wist zeker dat mijn naaktheid spoedig zou worden bedekt. Toen kwam de man naderbij en manoeuvreerde met zijn paard, zijn haar achterover gewaaid, zijn gezicht knap en gebruind. Hij had een geblokt overhemd aan met opgerolde mouwen, en prachtige met de hand gemaakte bruine rijlaarzen die nauw om zijn huid sloten. Hij trok zacht aan de teugels en bracht zijn schuimbekkende paard tot stilstand. Mijn moeder en vader hadden mijn wereld voor mij voltooid.

Alsof ze, door van de zee af naar de duinen waar ik speelde te rijden, de betovering van mijn eenzaamheid verbraken. Nu wist ik waarop ik wachtte, wat ik miste, maar ze bleven maar een ogenblik en waren verdwenen, weer weggalopperend terwijl ze lachten en zwaaiden. Dat is mijn vroegste herinnering. Op 'n keer, toen ik het hierover in het latere leven met mijn moeder had, en probeerde de diepte van mijn gevoelens als kind te verwoorden, antwoordde ze dat ik me moest hebben vergist. De enige keer dat we allemaal in de duinen bij Filey waren samengeweest, was toen ik nog maar één jaar en een maand was. Maar ik herinner me het toch, en tot op de dag van vandaag heb ik nooit de behoefte gevoeld paard te rijden.

Paarden

Ik herinner me, dat ik op 'n keer besefte hoe prachtig het idee van een pantomime-paard was. Hoe het voorste deel bij het achterste deel hoorde. Hoe het achterste deel het voorste deel verdomd goed in duisternis en vernedering volgde. Eén ogenblik wilde ik die man zijn, opgesloten in het bemantelde paard. Op 'n keer droomde ik dat ik over een verwoeste kerk vloog die aan de voet van een heuvel stond. Niets stond meer overeind, op de fundamenten van de crypte en de kelder na. Een paard was van de heuvelhelling naar de stenen vloer van het verwoeste fundament afgegleden en kon niet meer wegkomen. Het doodsbange dier rende in een doelloos kringetje rond. Daarboven was de blauwe hemel. Eén overgebleven muur met een gebrandschilderd raam stond hoog overeind. De vloer van de crypte lag bezaaid met stenen en zat onder de modder. De vetlokken van het paard bloedden, zijn lichaam raakte langzaam uitgehongerd. Ik vloog door, niet bij machte te helpen. Het was een vreselijke droom en hij leek veelbetekenend.

Het rondgaande paard was een indirecte waarschuwing dat ik altijd in dezelfde fout zou blijven vervallen. Zou de wet van het gemiddelde er ruimte voor laten? Kan iets voortduren zonder

te veranderen? Niets anders in de natuur gedraagt zich zo gelijkmatig en star als een mens die de hel najaagt.

In mijn droom wilde ik mijn ogen sluiten, om net te doen of ik sliep, een cocaïne-gekte of een cognac-roes voorwendend. De zon scheen op een kalme, heimelijke manier. Ik kon me bijna een nevel voor mijn ogen voorstellen, en toch was er geen nevel, enkel een gevoel dat er iets een beetje verkeerd ging, en van opwinding en verwachting.

Men zegt dat mannen op het slagveld vlak voor een aanval dezelfde stemming ervaren. Plotseling lijkt het leven 't waard te zijn geleefd te worden, de vogels zingen alsof 't voor de eerste keer is, en zelfs de subtiliteiten van de natuur, zoals het ritselen van bladeren, worden belangrijk en opvallend. Geliefden hebben het er ook over. Stel je een jongen voor die de hand vaneen meisje vasthoudt, de vonk van het contact gloeit bij elke stap van hen in het park meer op. De pik staat stijf, hard en aanhoudend onder de ongewassen spijkerbroek, het zweet parelt op het voorhoofd en toch is er geen kans op dat die geliefden zich verenigen.

Dat was het gevoel. In mijn droom liep ik alleen het dorp in. Het was klaarblijkelijk bewoond en normaal. Eén huisje trok me meteen aan. Het deed me eerst aan de huizen in *Het land der blinden* denken. Het had iets uitnodigends en vriendelijks, iets warms en natuurlijks. De vogels zongen en de bladeren ritselden.

De deur van het huisje stond open, en was omgeven door bloeiende bosranken. De muren van het huisje bestonden uit grijze stenen. Stel je een Cotswold-dorp voor, waar iedere deurstijl, ieder raamkozijn, iedere tuinmuur in een gebied van meer dan honderdvijftig vierkante kilometer uit dezelfde steengroeve en laag is gehouwen, uit hetzelfde moment uit de geschiedenis is gelicht. Daar zal je de kleur van dit bouwsel aantreffen. Die paste. Die was er, en die was er geweest. Die was in samenhang, en die leek in orde.

Geconfronteerd met de uitnodigende ingang en toch ontmoedigd door dat vreemde gevoel van verwachting, wilde ik weer in vergetelheid wegzakken.

Toen ik door de deur van het huisje liep, duwde en merkte dat hij open was, stond ik oog in oog met een lege zitkamer. Het huis was verstoken van meubilair, leeg en verlaten, behalve dan dat het kleine kamerjte weer door een paard in beslag werd genomen. Zijn hoofd raakte net niet het lage plafond, maar er was hoe dan ook geen mogelijkheid voor het beest zijn hoofd op te heffen zonder tegen het gipsen lijstwerk te stoten. Het dier was spierwit als een dodenmasker. De juiste omschrijving voor een wit paard is ‘schimmel’, welke de bedoeling heeft aan te duiden dat geen enkel paard spierwit is, zelfs een albino niet. Maar dit beest leek smetteloos wit; een symbool van zuiverheid.

Ik moet even pauzeren om weer een glas Calvados te nemen, weer een trekje van een stinkende sigaret voordat ik verder ga. Op zulke momenten voel ik me net als een nachtuil. Ik houd er over een uur mee op en stort dan op bed neer, trek de lakens van mijn vrouw af en laat haar naakt en koud liggen. Ik word dan om het half uur wakker en doe de lamp aan en krabbel aantekeningen op de achterkant van enveloppen, of op het schutblad van een actuele roman. 's Morgens vraag ik me dan af waar ik in gedachten mee bezig ben geweest; ik weet zeker dat je dat gevoel kent.

Oog in oog met het witte paard stak ik mijn hand uit en streek stevig over zijn flank alsof ik de afdruk van een buikriem wilde wegwrijven. Terwijl ik dat deed, viel de huid eraf en werden de droge witte botten van de ribbenkast zichtbaar. Achter de ribben, in het lichaam van het paard levend, bewoog zich een reusachtige slang. Zijn huid glansde groen en blauw. Hij was opgezwollen en overvoerd; vol van het

hart, de lever en de ingewanden van mijn volmaakte paard, mijn symbool van zuiverheid. Hij draaide binnen het lichaam van het paard in een cirkel rond.

Ik wou dat het echt een droom was. Het dorp bestaat, het paard bestaat. Ik denk dat ik 't uiteindelijk red. Hoe kan ik falen? Met een oneindig aantal droommogelijkheden kan ik overal in geloven. Dit is een geschenk van God, een demonstratie van zijn gratie. Als het aankomt met een gescheurde verpakking, kan ik er niets tegenin brengen. Ik ben bereid te worden vernederd, te lijden, wat dan ook door te maken wat ik moet doormaken. Ik zal God en zijn wereld niet verraden.

Nog een sigaret, dan naar bed, om weer te dromen alstublieft God, weer verfrist te worden. Het bloed dat door je eigen lichaam stroomt gaat boven alles. Zo ook met de dromen die uit je eigen geest spatten. Niets is nodig behalve een droom. Een droom kan de werkelijkheid opblazen; de rookwolk stijgt verticaal op, volmaakt rond en in evenwicht, en wordt dan onvast en zakt in.

Niets heeft iets met jou of mij te maken.

Het Verbond

Ik trof hem buiten zijn huis aan, starend naar de rivier. Hij had een brief gelezen. Zonder iets te zeggen keek hij op en lachte, toen overhandigde hij me terloops de envelop. Ik las het vrouwelijke handschrift:

Aan mijn geheime geliefde,

Je hebt me gevraagd waarom ik zo losbandig ben geweest, en waarom ik zo harteloos tegenover jou heb geleken. Ik zal 't proberen uit te leggen.

Omdat ik mooi ben word ik geacht dom te zijn; ik zou een lelijke, intellectuele minnaar moeten nemen of iemand die oud en rijk is. Met mijn lange haar en gelijkmatige gelaatstrekken raak ik onherroepelijk verzeild in relaties met tientallen mannen. Stuk voor stuk proberen ze te bepalen wat ik echt van het leven nodig heb. Als ik die minnaars onderbreek tijdens hun losgebarsten filosofische woordenstroom, zijn ze diep geschokt. Het is zo erg, dat, als ik me verontschuldig en hen vraag verder te gaan, ze dat niet kunnen.

Wanneer ik wakker word en in de spiegel kijk, erken ik dat het eerste gevoel dat bij me opkomt vreugdevolle opluchting is. Het maakt niet uit waar ik ben. Ik had in het bed van een volslagen vreemdeling kunnen ontwaken, of in mijn bedje thuis bij mijn vader en zijn broers, of in mijn eigen sjofele zitslaapkamer, maar mijn weerspiegelde gezicht is als een beloning. Ik voel me alsof ik herboren ben - rijk.

Ik ben niet arrogant in mijn zelfvertrouwen; ik keur mijn vlezige neus af; betreur mijn soms te gezette figuur, maar ik heb er plezier in te weten dat ik uitzonderlijk ben, en dat ik nooit een seconde heb hoeven te werken om dat te bereiken.

Ik zoek naar schoonheid in anderen, ik voel dat mijn aura het nodig heeft aangevuld te worden, niet in evenwicht gebracht. En daarom word ik niet graag vergeleken met een grijzende, kalende oude man aan mijn zijde. (Hij wordt als een wellustige dwaas gezien. Maar ik dan? Zelfs als ik toevallig van die oude man zou houden, dan nog word ik belachelijk gemaakt, veracht als een hoer. Mijn schoonheid is vaak een last.)

Ik weet dat je van me droomt. Bovendien idealiseer je me in je mijmeringen. Mijn enkels, een beetje dik, worden zacht en glad; mijn haar, een beetje recht, wordt gewillig en licht. Soms schrijf je bezitterig naar me: *Ik zou je gelukkig kunnen maken*, of *Ik kan niet zonder je leven*. Bij andere gelegenheden schrijf je voor de vuist weg: *Zag je onlangs op straat, je zag er goed uit, met mij gaat 't goed. Wat ben je van plan?* Soms val je me aan: *Jij denkt dat je zo bijzonder bent dat je mij kunt negeren.* Dat soort dingen.

Ik ben bijzonder. Mooi zijn is geluk hebben; geluk hebben is het hebben ontvangen van een gunst; een gunst ontvangen betekent dat je uitverkoren bent. Te laat nu om opnieuw te beginnen. Ik ben mooi en moet de consequenties aanvaarden. Ik ben er nooit zeker van wat een man van me wil. Daarom heb ik altijd de voorkeur aan paarden gegeven. Ik kan een man die me zegt dat hij mijn uiterlijk waardeert niet helemaal vertrouwen, omdat er zoveel anderen met een mooi uiterlijk zijn.

Het kan een merkwaardig claustrofobische ervaring zijn om

als je moeders pop opgevoed te zijn: vertroeteld, opgedoft en geborsteld. Vader weigerde altijd zulke vrouwelijke en kinderlijke spelletjes te spelen. Hij zei dat het oppervlakkige bezigheden waren. Hij negeerde me.

Toen, terwijl ik opgroeide, merkte ik dat vader trots was op mijn invloed op mannen; nu voelt hij zich, via mij, machtig tegenover diegenen die jonger en vitaler zijn dan hijzelf. Van die nieuwe waarde doordrongen word ik weer interessant voor hem.

Maar die belangstelling irriteert mijn moeder, die vermoeid en slonzig wordt. Ze is jaloers en vermoedt 't ergste van het seksuele verlangen in mijn vader of zijn broers. Ik ben 't die lijdt. Soms ben ik bang mezelf tot mijn volle lengte op te richten. Ik wil niet met mijn uiterlijke kenmerken pronken of arrogant lijken. Als mijn boezem vooruit steekt, mijn hoofd vol haar vrij wappert, dan voel ik me verschrikkelijk. Dat past niet altijd bij mijn stemming. Als ik om een of andere reden bescheiden of pretetieloos voor de dag wil komen, dan is dat moeilijk. Mijn enige privéleven bestaat uit een volledig isolement.

Maar er zijn zoveel beloningen. De prachtigste is de keuzevrijheid waarvoor schoonheid garant staat. Ik hoef niet de eerste de beste minnaar in mijn leven te pakken en vast te houden. Ik kan honderden minnaars nemen. Ik denk dat ik zo een paar acceptabele minnaars heb versleten, maar er zijn zoveel eenzame mensen op zoek naar een beloning als ik.

Dan zijn er nog meer nadelen. Het kan echt afgrijselijk zijn als mijn natuurlijke voordelen geen effect op een man hebben. Ik ben er zo aan gewend het middelpunt der belangstelling te zijn, gevleid en gefêteerd te worden, dat wanneer ik word genegeerd of afgewezen ik amper weet heb van dergelijke ervaringen om erop terug te kunnen vallen.

Ik wil alleen één ware liefde. Ik ben in dat opzicht net als ieder ander mens. Maar het door God gegeven talent moet niet worden verspild. Daarom flirt ik graag en ben grillig. Op die manier heb ik de zaak volkomen in handen, net als wanneer ik een enorme hengst berijd.

Ik denk dat ik mijn uiterlijk zou kunnen aanwenden om de beminde partner van iemand anders af te pikken. Waarom zou ik moeten experimenteren? Laat iemand anders de tekortschietende en egoïstische minnaars maar uitroeien. Als ik iemand ontmoet die zijn sporen in de liefde al 'n keer heeft verdiend, dan is dat goed genoeg voor mij. Waarom zou ik iets riskeren?

Mijn eisen zijn derhalve eenvoudig: ik wil een jonge partner, maar wel iemand die al heeft bewezen zichzelf helemaal te kunnen geven in een relatie. Mijn schoonheid moet hem van elke verbintenis wegtrekken.

Ik wil dat mijn partner even gelukkig is als ik zodat we gelijkelijk kunnen lijden als ons geluk langzaam minder wordt tot het sterft.

Maar bovenal wil ik dat mijn partner mooi is, niet zo volmaakt om mij zo te kunnen overtreffen, maar wel heel mooi - zodat mijn zoon ook mooi zal zijn.

Ik gaf hem de brief terug.

‘Wie heeft dat geschreven?’

‘Het is van mijn moeder.’

‘Waar heb je 't vandaan?’ vroeg ik.

‘Ik heb haar vanmorgen opgezocht. Ze schijnt een beetje overstuur te zijn. Ik denk dat die brief voor mij is geschreven.’

‘Maar ze schrijft als een jong meisje aan een afgewezen minnaar - zichzelf verdedigend.’

‘Interessant hè?’ zei hij terwijl hij zich weer naar de rivier wendde.

Uit: *Paardehals*, verschijnt voorjaar 1986 bij Uitgeverij BZZTôH.

(vertaling: Graa Boomsma)

Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Anneke Reitsma
Gedichten

Zondag

Een zondag als altijd en elders:
wij zijn weer doven voor elkaar -
Een ruimte die in hoge bogen
het licht voor invallen bewaakt.

Want binnen klimt tegen de muren
een echo die mijn mond verlaat -
de nasmaak van het ongezuurde
brood dat niemand meer verdraagt.

Geluiden zijn, na veertig dagen,
herinnering en soortelijk gewicht -

De leegte van die jaren huivert
in luchtlagen van licht.

Wintertijd

Laat is de zomer en ook uren
- in hun overspel met tijd -
laten dingen anders duren:
adem, wijn en ijdelheid.

Salomo en Prediker
schuiven dagen voor mij uit -
Tenach en in gebreke
de spreuken om mijn huid.

Lieftallig nog de oren,
de haarkrans in de nek -

Waan ik mij geboren
en zet de tijden recht.

Max Niematz
Gedichten

Buro

Dit buro is de kunstzinnigste
berg, ooit afhankelijk van regen.
Hier bereken ik de som van
zeewater en Tintamarre herhaalt
zich. Ik, de meest ontwikkelde haai,
dring haar territorium binnen.

De wonderlijke beesten, die ik
daar zag, opgeruimd liggen zij
als eilanden in de geest, versteende
schalen, onwrikbare luchtpost-
brieven, lucifers beneden de wind
afgestreken, en zeilkaarten,

Waarop onmiskenbaar Tintamarre,
als een krab, door de hitte bevangen,
door de zee leeggegeten.
Dit buro is een globetrotter, die
zijn volgende wereldreis plant,
gelijkmatig in alle richtingen.

Deja-vu

Weer is het, alsof ik niet zie
de smetteloze zee, maar mij haar
smetteloos herinner. Alles houdt
ze in zich gedompeld, als in
een diep, herbergzaam verleden.

Vanonder bladschaduw bezie ik
haar spanningsloze verte, tot
mijn blik zich ledigt. Twee
palmen zenden mij hun rillingen.
De hangmat schommelt licht.

Men leest weer ontsnappings-
verhalen, men speelt met honden.
Altijd dezelfde negroïde
schones schenken mij van verre
hun glimlach als een zeildoek.

Tot de knieën, de kruinen
terugdenken aan het water, dat
vóór ons ligt. Dooie, diepgroene
golven slaan door ons heen
hun trage herinneringen.

Liomen

In een bonaire-sloep zeil ik
naar een eiland in het lagoon.
Zo deed Bolivár. Is dat
een reden hem het graf in te
prijzen? Ondereen kalende
manzioniel ruk ik me af
en neem mij voor van nu af
een denkbeeldig bestaan te leiden.

Alleen zo gaan mij de dingen
aan. In één ruk door zeil ik
naar de steiger, waar Liomen
wacht. Hij zegt, hij heeft me
door zijn telelens gezien:
onder een kalende manzioniel
rukte je je af, als Bolivár,
om dan naar mij toe te zeilen.

Calle 57

Tussen twee internaatsgebouwen
dit rijtje tamarindes,
als de roep van de boomkikker,
zo schril en zuiver, zo ideeloos,
dat ik blijf staan op de plaveien.

De luiken gesloten, de weeskinderen
getrouwd, en nu ook dit
zeldzaam vertrouwde plotseling
gevlogen. Obsceen scharrel ik rond
om te zien wat hier verdween

Tussen stammen en vochtig oker.
Bijzonderheden laat ik weg.
Beelden verstrooi ik, als vreemd
aan bomen. Elk idee kapsel ik in
als iets van mijzelf.

Maar of ik nu tracht leeg te zijn,
of verzadigd, of aan woord,
aan lot te ontkomen, ik moet
mijzelf terugroepen naar verten,
nog heiiger, nog roekelozer.

Cedrus tintamariana[1]

I

Wind van de noordkaap tussen
de wervels, lig ik in het
zwartste zwembroekje des doods
beenwit te zijn onder een ceder.

Mensen zijn nog niet uitgevonden.
Zelf ben ik een schoonheids-
foutje in een wereld, die bevolkt
wordt door eilanden en wolken.

Maar alles heeft al zijn
mondigheid. Alles spijst zich
aan eigen honger. De zee vooral,
niets is zozeer zichzelf voldoende.

II

Als een kluizenaarskrab lig ik
te overleven terug in de tijd.
Maar er bestaat geen geheugen.
Wolken laten geen sporen na.

1 Tintamare, eiland in de buurt van St. Maarten

Hoe mijn hals ook reikt naar
het oude, alles is onverzadigbaar
nieuw. Elke salamander
heeft zijn volk, zijn paden.

Als een vleermuis keer ik terug
naar mijn heiligdommen.
Een ceder beweegt. Een willoos
jacht passeert met killende zeilen.

Maarten Steenmeijer

Spaanse literatuur

Camillo José Cela: een halve eeuw Spaanse literatuur

Camilo José Cela (1916), enkele jaren geleden voorgedragen als kandidaat voor de Nobelprijs voor Literatuur, is een monumentaal tegenvoorbeeld van de opvatting dat er onder een repressief systeem slechts twee soorten schrijvers zijn: goede en foute. Vertaald naar de Spaanse situatie tijdens en na de burgeroorlog (1936-'39): republikeinse en nationalistische schrijvers. Als deze vlieger altijd opging, dan zou Cela thuishoren in de categorie 'fout'. Tijdens de burgeroorlog vocht hij aan nationalistische zijde, na de oorlog is hij korte tijd werkzaam geweest als censor. Ook heeft hij in 1940, toen hij niet meer dan enkele gedichten had gepubliceerd en nog zo goed als onbekend was, een bijdrage geleverd aan de bundel *Laureados de España* (Gelauwerden van Spanje), waarin de 'heldendaden' van nationalistische militairen worden bezongen. Cela schrijft in zijn stuk onder meer: '...ons arme, grote, gehate Spanje viel zo diep in de afgrond dat zij, om er bovenop te komen eerst een hele eeuw nodig had, en vervolgens (...) de zegen van God voor Francisco Franco, onze Caudillo en Vader.'

Dat is duidelijke taal, die recentelijk voor sommigen aanleiding is geweest om Cela te ontmaskeren als 'bard van het franquisme'. Maar evenals in het geval van Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Gonzalo Torrente Ballester, Pedro Laín Entralgo en andere schrijvers die tijdens de burgeroorlog aan de kant van de nationalisten stonden, is er veel meer aan de hand.

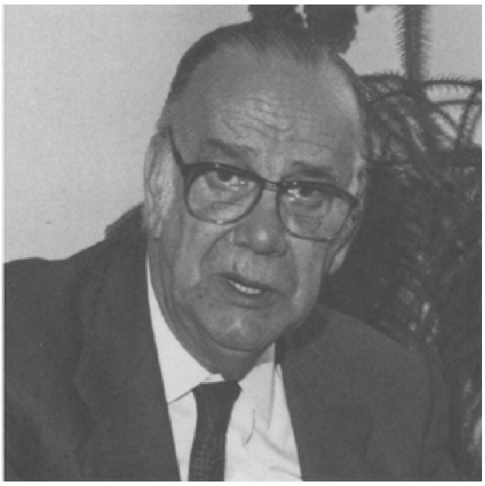
Hoe delicaat dit onderwerp nog steeds is voor Cela, moge blijken uit zijn nogal kribbige verklaring dat hij om den brode voor de censuur heeft gewerkt, en dat hij bovendien categorisch geweigerd heeft om kranten te censureren. Hij beperkte zich tot drie nogal onbenullige periodieken: een apothekersblaadje, een bulletin van een wezenschool en een godsdienstig tijdschrift. Een veel interessanter gegeven is echter dat Cela in die tijd zelf moeilijkheden met de censuur had, en dat zou zo blijven tot de dood van Franco, in 1975. Eerst moest hij eindeloos leuren voordat uitgeverij Aldecoa in Burgos eind 1942 ten slotte *De familie van Pascual Duarte*, Cela's romandebuut, publiceerde. Cela had Pío Baroja, een van de belangrijkste Spaanse proza-auteurs van voorde burgeroorlog, gevraagd een voorwoord te schrijven voor zijn eersteling, maar deze weigerde. Hij zei tegen Cela: 'Luister eens, als U graag de gevangenis in wilt, ga dan Uw gang. Maar dan wel zonder mij.' Misschien hebben Cela's activiteiten als censor de publicatie van *De familie van Pascual Duarte* wel vergemakkelijkt, zoals gesuggereerd is. Hoe dan ook, het boek kreeg een buitengewoon geestdriftige ontvangst. Maar ondanks dit alles kon niet verhinderd worden dat door toedoen van de clerus de tweede druk in 1943 werd verboden.

Het zou hier niet bij blijven. Zo werd ook *De bijenkorf* (*La colmena*) verboden en moest deze roman in 1951 uitgegeven worden in Argentinië, waar de peronistische censuur het boek overigens evenmin met rust liet. Inmiddels had Cela zijn baan als censor al lang opgezegd, dat zal duidelijk zijn.

Cela is de verpersoonlijking geworden van een even boeiend als merkwaardig fenomeen in de cultuurgeschiedenis van het franquistische Spanje. Hij behoort tot de groep schrijvers die min of meer toevallig in het nationalistische kamp terecht waren gekomen, zich echter al heel snel realiseerden dat het franquisme de meest elementaire normen van fatsoen met voeten trad en de literatuur bepaald geen warm hart toedroeg, en toen niet aarzelden om naar eigen goeddunken te handelen:

schrijven wat ze wilden schrijven, in het openbaar protest aantekenen tegen de censuur en andere misstanden, enz.

Dat Cela in twee opzichten zo nauw betrokken is geweest bij de censuur maakt nieuwsgierig naar wat hij te zeggen heeft over bijna veertig jaar censuur in Spanje*: ‘Censuur mag nooit als excuus aangevoerd worden voor het ontbreken van grote werken. Ik wantrouw schrijvers die beweren dat de censuur hen belette om de boeken te schrijven die ze wilden schrijven. Want je kon tijdens het franquisme schrijven wat je wilde, de enige moeilijkheid was publiceren. Maar wat bleek nadat de censuur opgeheven was? De planken en de bureauladen van deze schrijvers waen leeg, er lagen geen meesterwerken te wachten om eindelijk uitgegeven te worden.’



Cela. Foto: Marjanne Bosman

Toch onderschat Cela de gevolgen van censuur geenszins: ‘Het ergste gevolg van censuur is zelfcensuur. Natuurlijk kun je nooit precies nagaan hoe groot die zelfcensuur is geweest, maar dat zij de cultuur in aanzienlijke mate schade heeft berokkend staat vast. Ik heb me er zoveel mogelijk aan proberen te onttrekken. Toen ik *De bijenkorf* schreef, wist ik heel goed dat ik problemen zou krijgen met de censuur, maar ik trok me er niet veel van aan. Maar het kan ook anders. De arme fotograaf die een boek van mij had verluchtigd met zijn werk kreeg het zo op zijn heupen toen een van de vrouwen die hij gefotografeerd had een aanklacht had ingediend, dat hij al zijn apparatuur verkocht en zich aan de schaakkunst wijdde. Terwijl de rechter met veel minder genoegen zou hebben genomen, die zou hooguit het boek in beslag hebben laten nemen!’

Pascual Duarte

Het publicatieverbod op *De familie van Pascual Duarte* zou slechts enkele jaren duren en kon niet verhinderen dat Cela snel bekend werd, zowel binnen als buiten Spanje. De roman is nu zelfs na *Don Quichot* het meest vertaalde werk van de Spaanse literatuur en behoort met *De bijenkorf* tot Cela's meesterwerken. Het tragische, wrange levensverhaal van een ter dood veroordeelde boer uit het achterlijke Extremadura (de arme, droge streek in het zuidwesten van Spanje) maakte niet alleen grote indruk in literaire kringen, het betekende tevens het begin van een moeizaam herstel van de Spaanse literatuur. Toch zou het nog vele jaren duren voordat er romans werden geschreven die in de buurt kwamen van het niveau dat Cela in *De familie van Pascual Duarte* had weten te bereiken.

De roman bestaat uit de fictieve memoires van Pascual

* De uitspraken van Cela zijn afkomstige uit een interview dat hij aan ondergetekende afstond tijdens zijn bezoek aan de Universiteit van Groningen begin oktober 1985.

Duarte. Hij wacht in de gevangenis op de voltrekking van het doodvonnis dat over hem is geveld. Om de tijd te doden en om met zichzelf in het reine te komen schrijft hij deze memoires, die het karakter van bekentenissen hebben. Ondanks zijn criminele verleden hoopt hij zijn lezers ervan te overtuigen dat hij geen slecht mens is.

Het manuscript stuurt hij naar een vriend van zijn laatste slachtoffer. Dit manuscript wordt gevonden door de schrijver, die het voorziet van een inleiding, een nawoord en twee brieven: van de priester en de *guardia* die aanwezig waren bij Pascuals executie. Een gecompliceerde inbedding van Pascuals levensverhaal, waarmee Cela op ingenieuze wijze de censuur in een moeilijk parket bracht, want met deze truc kon hij strikt genomen niet verantwoordelijk worden gesteld voor de inhoud van het boek.

Het wrange, hier en daar morbide verhaal over een arme drommel die zich zo goed en kwaad als hij kan door een leven vol tegenslagen probeert heen te slaan doet denken aan de schelmenroman, zij het dat het deze keer slecht afloopt. Lukt het een schelm altijd om zich met een list uit een hachelijke situatie te redden, met Pascual gaat het voortdurend mis. Op de eerste pagina van zijn memoires schrijft hij: ‘Er zijn mensen die de opdracht krijgen langs het pad met de bloemen te gaan en anderen die het pad met de distels en de doornen moeten inslaan.’ Zijn lot is het om in armoede op het achterlijke platteland te worden geboren als zoon van een criminele, driftige, primitieve vader en een harteloze, sarrende, drankzuchtige moeder. Al op zeer jonge leeftijd beseft Pascual dat het huwelijk van zijn ouders bijzonder slecht is. Luttele momenten na de geboorte van zijn zuster Rosario scheldt zijn vader zijn vrouw uit voor lui wijf en slet, om haar vervolgens af te ranselen met een riem. Als enige jaren later het achterlijke broertje Mario wordt geboren, sterft zijn vader aan hondsdolheid, na dagenlang opgesloten te hebben gezeten in een kast. Ook de arme Mario is geen gelukkig leven gegund: zijn oortjes worden afgebeten dooreen zwijn, de minnaar van zijn moeder trapt hem bijna het graf in en hij verdrinkt ten slotte in een vat olijfolie. Na de begrafenis grijpt Pascual zijn vriendinnetje, Lola, om op het graf van zijn broertje haar voor het eerst te bewijzen dat hij niet is zoals zijn broertje, zoals Lola treiterig beweerde: hij is een echte man!

Deze afzichtelijke voorvallen zijn nog maar het begin van een dramatische levensgeschiedenis. Keerpunt is de bovengenoemde dood van Mario, Pascuals achterlijke broertje. Als zijn moeder hier volstrekt niet door blijkt te zijn aangeslagen, beseft Pascual voor het eerst dat hij haar hartgrondig haat. Deze haat zal zijn verdere leven beheersen en uitmonden in een reeks afschuwelijke, in drift gepleegde moorden.

Toch onderscheidt Pascual zich juist van zijn omgeving door zijn gevoelige aard. Zijn zucht naar affectie en begrip vindt echter geen enkele weerklank bij zijn ouders. De enige die hem in de loop der jaren een warm hart blijft toedragen is zijn zuster, Rosario. Het incestueuze verlangen naar haar (dat hij deelt met zijn vader) dringt zich tussen de regels door op aan de lezer. Zij is, zo bedenkt Pascual op de planken van zijn cel, ‘het enige wezen voor wie ik ooit oprechte genegenheid koesterde.’

Pascual lijkt eerder het slachtoffer van zijn liefdeloze omgeving en van zijn driftige aard dan een koelbloedige, gewetenloze moordenaar. Toch werkt zijn verstand op volle toeren voor hij toeslaat: ‘Ik dacht erover mijn ogen dicht te doen en dan toe te steken. Maar dat kon ik niet; als je blindelings steekt, steek je in het luchtledige... Ik moest steken met mijn ogen wijd open, met al mijn aandacht gericht op de steek die ik toediende.’ Pascual Duarte mist echter de amorele inertie van de hoofdpersoon uit *L'étranger* van Camus, waarmee Cela's roman meer dan eens is vergeleken.

Het is niet moeilijk onder de indruk te raken van Pascuals ontroerende gefilosofeer, dat in de loop van het boek steeds duidelijker mystieke trekjes vertoont. Zijn zondebesef en angst voor de dood zullen hier niet vreemd aan zijn. Zijn moeite wordt beloond, want momenten van catharsis blijven niet uit: ‘De vrede die bezit neemt van een zondige ziel is als de regen die op braakland valt, de dorre akkers vruchtbaar maakt en de woestenij tot leven wekt.’ Het bange vermoeden dat ‘dit genot zal zijn uitgeput voordat de weinige levensdagen die mij nog resten (...) verstreken zijn’ wordt aan het slot echter bevestigd. Zijn mystieke gedachten, zijn gedetailleerde herinneringen en zijn soms wat plechtstatige formuleringen maken van Pascual Duarte een *literair* personage. En ook zijn overdrachtelijke taal: ‘In mijn borst krioelde een nest schorpioenen en met elke druppel bloed die door mijn aderen vloeide, beet er een adder in mijn vlees.’ Het merkwaardige is echter dat deze arme, gevoelige man, slachtoffer van een brute omgeving, geen moment ongeloofwaardig wordt, hoewel het duidelijk is dat een ongeschoold mens als hij nooit de schrijver van deze fijnzinnige memoires kan zijn. Een memorabele paradox.

De familie van Pascual Duarte roept vele associaties en interpretaties op, en is dan ook veel meer dan een groteske familiekroniek. Zo sluit Pascuals verhaal aan bij de eeuwige Spaanse eerkwestie. Zodra er gezinspeeld wordt op zijn eer, voelt Pascual zich gedwongen ‘als een man’ te reageren, of hij wil of niet: ‘Als señor Rafael me op dat moment een slappeling had genoemd, mijn God, dan had ik hem voor de ogen van mijn moeder in elkaar gestampt!’ De banden met de schelmenroman en de knipoog naar de mystieke literatuur zijn hierboven al aangestipt. Maar ook zegt deze korte roman veel over het dagelijkse leven in het Spanje van voor de burgeroorlog. Bijvoorbeeld als Pascual voor het eerst in Madrid komt. Zijn belevenissen aldaar geven een indruk van de grote tegenstelling tussen de grote stad en het platteland. Het zijn twee totaal gescheiden werelden, met een eigen taal en met eigen codes, zoals Pascual op komische wijze ondervindt. In het Retiropark - het Vondelpark van Madrid - ziet hij hoe twee mannen ruzie maken omdat de een blijkbaar wat te lang naar de vrouw van de ander heeft gekeken (eer!). Pascual verbaast zich over de beschaafde manier waarop ze ruzie maken, want het blijft bij woorden. Hij denkt: ‘Dat was nog eens wat! Als wij mensen van het platteland hetzelfde incasseringsvermogen hadden als de mensen in de stad, waren de gevangenissen leeg als onbewoonde eilanden.’ Ook de minachting voor vrouwen, homoseksuelen en zigeuners, de inefficiënte bureaucratie, de benauwende regels van het machismo en de grote spanning tussen de libido en de maagdelijkheidscultus komen terloops maar daarom niet minder indrukwekkend naar voren.

Vooral door *De familie van Pascual Duarte* wordt Cela wel beschouwd als de grondlegger van het *tremendismo*, een stroming die zich kenmerkt door een uitgesproken voorkeur voor de macabare, harde zijde van de werkelijkheid. Het is een stroming die kan bogen op een eeuwenoude traditie: de bijtende spot van de barokschrijver Quevedo (volgens Cela de grootste schrijver aller tijden; het eerste wat hij 's ochtends doet is Quevedo lezen) en de donkere *caprichos* van Goya, om maar enkele voor de hand liggende voorbeelden te noemen. Hoewel deze voorkeur voor het wrange duidelijk spreekt uit *De familie van Pascual Duarte*, doet Cela meer dan op meedogenloze wijze de misvormingen in de Spaanse werkelijkheid beschrijven. Want de beklemmende sfeer die Cela weet op te roepen wordt getemperd door Pascuals intelligente overpeinzingen en zijn gevoel voor humor. Zo verzucht hij bijvoorbeeld nadat hij bij de gevangenisaalmoezenier heeft gebiecht: ‘Ik voelde een diep berouw, maar minder dan ik gedacht had.’ Vandaar dat *tremendismo* een te beperkte term is voor het levensverhaal van Pascual Duarte, nog afgezien van Cela's grote weerzin tegen het indelen van literaire werken in stromingen en genres.

De grote autonomie die Cela aan literaire werken toekent ligt in het verlengde hiervan. Een fraai voorbeeld is dat hij *De familie van Pascual Duarte* nooit heeft

willen ‘afmaken’. Cela werd namelijk tijdens het schrijven van zijn eerste roman ernstig ziek. Toen hij in levensgevaar verkeerde heeft hij het boek snel afgemaakt, zodat het gepubliceerd kon worden. Dit is er waarschijnlijk de oorzaak van dat Pascuals laatste moord, op don Jesús González de la Riva, de grootgrondbezitter aan wiens nagedachtenis Pascual Duarte zijn memoires opdraagt, op geen enkele wijze gemotiveerd wordt in het boek en hierdoor iedere lezer voor een raadsel doet staan, Cela incluis. Dat Cela tijdens het schrijven van *De familie van Pascual Duarte* net als Pascual oog in oog met de dood stond, wekt overigens het vermoeden dat hij meer met zijn personage gemeen heeft dan je op het eerste gezicht zou denken.

De uit 1975 daterende verfilming van *De familie van Pascual Duarte* laat er geen misverstand over bestaan dat Pascual don Jesús González de la Riva om politieke redenen heeft ver-

moord. Dat ligt misschien wel voor de hand - het zijn immers de roerige jaren voor de burgeroorlog -, maar het ontkracht ook het beeld dat tot dan toe van Pascual was opgeroepen: een man die absoluut niet geïnteresseerd was in politiek. De film krijgt hierdoor een actueel tintje, dat het bijna tijdloze verhaal in de roman mist. Regisseur Ricardo Franco heeft bovendien geen kans gezien om ook maar enigszins de zwarte humor van het boek in beeld te brengen, waardoor zijn film een trage, slaapverwekkende vertoning is geworden. Het is dan ook niet verbazingwekkend dat deze film geen enkele indruk heeft gemaakt in Nederland.

De bijenkorf

Meer succes had de verfilming van Cela's andere grote roman, *De bijenkorf*, die hier enkele jaren geleden onder de Spaanse titel, *La colmena*, in première ging en vrij kort daarna ook op de televisie is uitgezonden. Regisseur Mario Camus (ook bekend van *Los santos inocentes*) heeft heel goed de mistroostige sfeer van het boek weten over te brengen op het witte doek, terwijl hij toch ingrijpende wijzigingen heeft moeten aanbrengen om de roman verfilmbaar te maken. De meest in het oog springende is de forse reductie van het aantal personages: dat zijn er oorspronkelijk ongeveer driehonderd, een aantal dat uiteraard onmogelijk in ruim anderhalf uur film gepropt kan worden. Gelukkig heeft Camus de *inventor de palabras*, een van de vele bezoekers van het café waar een groot deel van de roman zich afspeelt, gehandhaafd, zodat Cela de kans krijgt even zijn gezicht te laten zien in de film. Hij speelt zijn bescheiden rol met verve.

De bijenkorf is het Madrid van 1942, drie jaar na de burgeroorlog dus. Armoe en ziekte zijn troef. De grootste zorg van de honderden personages die rondzoemen in het boek is overleven. Tenzij je het geluk hebt er warmpjes bij te zitten, wat maar aan zeer weinigen is voorbehouden. De rest sjachert, steelt, teert op andersmans zak, prostitueert zich, bedelt. Troost biedt het café, al is soms een zeer grote inventiviteit vereist om aan geld voor een drankje te komen. De brallerige woorden over het grootse Spanje die uit de radio klinken, staan in schril contrast met de miezerige werkelijkheid, vooral voorde verliezers van de burgeroorlog, de ‘roden’ (republikeinen), die nog dagelijks herinnerd worden aan hun nederlaag.

In *De bijenkorf* is geen sprake van een plot. Het boek volgt in korte fragmenten de stappen van een groot aantal personages gedurende twee winterse dagen, na in het kort en niet zonder mededogen hun verleden geschetst te hebben. Een mooi voorbeeld van de bondigheid van Cela's pen en van de sfeer van ontgoocheling is het volgende portret: ‘Sonsoles heeft slechte ogen, haar oogleden zijn rood en het lijkt altijd of ze pas gehuild heeft. Het leven in Madrid bekomt haar niet goed, het arme schepsel. Toen ze pas getrouwd was, was ze mooi en gevuld, ze zag er fris uit, en het was een lust haar te zien; maar nu is ze - hoewel ze nog niet oud is - al een wrak. Haar berekeningen waren niet uitgekomen, ze geloofde dat ze het in Madrid breed kon laten hangen en trouwde met een Madrileen. En nu, nu er niets meer aan te doen is, begrijpt ze dat ze zich vergist heeft. In haar dorp, Navarrerondilla, in de provincie Avila, was ze een jonge dame en at ze zoveel ze maar wilde; in Madrid is ze een ongelukkig schepsel, dat de meeste dagen zonder eten naar bed gaat.’ Het is niet moeilijk zich voor te stellen dat de autoriteiten allerminst gecharmeerd waren van dit weinig heldhaftige beeld van de Spaanse samenleving. Het boek moest dan ook, zoals gezegd, de wijk naar Argentinië nemen.

De raadselachtige moord op don Jesús González de la Riva in *De familie van Pascual Duarte* heeft een pendant in *De bijenkorf*. De moord op de moeder van señor Suárez, de zielige oude homo, blijft namelijk onopgelost. En zo blijft er meer in de lucht hangen, bijvoorbeeld dat de politie op zoek is naar de straatarme schrijver Martín Marco, een van de weinige personages in de roman die zich aan de anonimiteit weten te ontrukken. Tenzij men een verband tussen deze twee gebeurtenissen wil zien, maar daar geeft de roman geen aanleiding toe. Voor Cela geldt blijkbaar niet dat er in een roman geen mus van het dak kan vallen of het heeft iets te betekenen. En toch maakt *De bijenkorf* een zeer hechte indruk, onder andere omdat het fragmentarische karakter van de roman correspondeert met het thema: het gekrioel van een bijna anonieme groep ongelukkige mensen in een grote stad, in een armetierige wereld die geen ruimte biedt voor individualiteit.

Andere romans

Uit de andere romans die Cela heeft geschreven - een twintigtal - wordt duidelijk dat *De familie van Pascual Duarte* een buitenbeentje is, omdat Cela de lezer hier wél de kans geeft om iets te weten te komen over de gedachten en gevoelens van zijn personages. De rijpere Cela blijkt steeds warser te zijn van de binnenkant van de mens. ‘Je gevoelens uiten is een gebrek aan opvoeding,’ zegt hij nu apodictisch.

Maar wat interesseert Cela wel? Een aardige indruk hiervan geeft de korte roman *El molino de viento* uit 1955, in het Nederlands verschenen onder de titel *De windmolen*. Plaats van handeling is een dorp, dat - veelzeggend genoeg - niet met name genoemd wordt. Ook hier is het weer een gekrioel van mensen, primitieve, geïsoleerde dorpsbewoners dit keer, die niet veel meer te doen hebben dan eindeloos dezelfde anekdotes en roddels herhalen. De overgangen zijn veel abrupter dan in *De bijenkorf*, wat de leesbaarheid misschien bemoeilijkt, maar wat deze novelle een eigenaardige koortsachtigheid geeft die iets overbrengt van de verwarring waaraan deze eenvoudige, ongeschoolde mensen ten prooi vallen als zij geconfronteerd worden met ziekte, miskramen, dood, zelfmoord, overspel en incest. Ze hebben nauwelijks greep op hun bestaan. Cela toont hier minder mededogen met zijn

personages dan in *De bijenkorf*. Hoewel een enkele lyrische passage niet ontbreekt, overheerst de satire. Hij behandelt de dorpsbewoners bijna net zo wreed als zij hun dieren behandelen: ‘maar als echte Spanjaarden waren ze het in zoverre eens dat men, als het goed is, honden moet stenigen en een blik aan hun staart binden.’

De windmolen laat karikaturen zien, en daarmee staat deze korte roman nog verder af van *De familie van Pascual Duarte* dan *De bijenkorf*, waarin de personages weliswaar nauwelijks de grauwe anonimiteit ontstijgen, maar nog wel heel duidelijk als mens te herkennen zijn. In *De windmolen* en in de vele andere romans, novellen en verhalen die hij hierna heeft geschreven portretteert Cela echter vooral op spottende wijze domme stumperds. De eindeloze herhaling van een naam is een geliefd stijlmiddel: ‘Pascasio López kleedde zich wat slordig. Pascasio López bedekte zijn leden met een kakikleurige overall en zijn hoofd met een alpino zonder staartje. Pascasio López was aan de drank en was nu en dan zo dronken als een aap. Pascasio López was een ruziemaker en niet te vertrouwen. Pascasio López had neiging tot stelen en leeglopen. Pascasio López was sjacheraar van beroep, en stotterde een tikje van geboorte. Pascasio López had in de krant van de hoofdplaats gestaan, toen hij op een keer twee wolven met de herdersstok had doodgeslagen. Pascasio López had twee wijn-

gaardengeërfd van een tante die door een trein was overreden.'

Gepaard aan deze fixatie op het achterlijke Spanje, zowel in de stad als op het platteland, gaat Cela's grote liefde en belangstelling voor de volkstaal. Dát is de grote charme van dit werk, niet de op den duur nogal eentonige reeks rare typetjes die hij neerzet. Cela beperkt zich niet tot de zorgvuldige, bijna academische, maar ook nogal saaie weergave van de volkstaal van zijn generatiegenoot Miguel Delibes (de auteur van *Los santos inocentes*), maar weeft al die bijnamen, scheldwoorden, stopwoordjes, uitdrukkingen en gezegden aaneen tot een uiterst ingewikkeld web van anekdotes en verhaaltjes.

In deze stijl schrijft Cela nog steeds. De enige verandering is dat de vertelstructuur steeds gecompliceerder is geworden. Zo is het in 1969 verschenen *Visperas, Festividad y Octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* (Voor, tijdens en na het feest van de Heilige Camillus in 1936 in Madrid) een barokke roman, waarin het rijke taalgebruik verpakt wordt in modernistische vertelprocédés (lange zinnen zonder interpunctie, directe en indirecte stijl door elkaar, vermenging van diverse registers, enz.), om zo een indruk te geven van de verwarring die rond het begin van de burgeroorlog in Madrid heerste. Maar hoe bewonderenswaardig Cela's vernieuwingsdrang ook mag zijn, de kracht van *De bijenkorf* heeft deze roman in de verste verte niet. De rijkdom van het taalgebruik is ten koste gegaan van de diepgang. Cela's personages zijn nu vooral schilderachtig, zijn romans vooral interessant voor taalkundigen.

Dit geldt ook voor zijn laatste roman, *Mazurca para dos muertos* (Mazurka voor twee doden, 1983), waarvan in Spanje in een paar jaar tijd al honderdduizenden exemplaren zijn verkocht. In deze roman is Cela teruggekeerd naar zijn geboortegrond, Galicië, de vochtige, groene streek ten noorden van Portugal, die kan bogen op een eigen taal (het Galicisch, verwant aan het Portugees) en een eigen cultuur. Wederom is het flinterdunne verhaal alleen maar aanleiding om een lange reeks plattelandsbewoners de revue te laten passeren en een uitbundig staaltje van hun rijke taal te geven, om zo een wereld op te roepen die je nu in Spanje nauwelijks meer aan zult treffen: die van in geïsoleerde groepen levende, nauwelijks geschoolde mensen. *Mazurca para dos muertos* speelt dan ook in het Galicië van veertig jaar geleden. Zou het nu nog mogelijk zijn een dergelijke roman over Galicië te schrijven? Cela: 'Nee, waarschijnlijk niet, want de traditionele sociale ordening in Galicië, gebaseerd op clans, bestaat nauwelijks meer. Ik heb bijvoorbeeld het leiderschap van een clan geërfd van mijn vader, maar in tegenstelling tot hem ben ik alleen nog maar in theorie leider. De moderne transportmiddelen, de radio en de televisie hebben deze veranderingen tot stand gebracht. Clans waren groepen die door bloedbanden met elkaar verbonden waren. Ieder lid, of hij nu een rijk man of een houthakker was, had dezelfde rechten en plichten. De voornaamste functie van zo'n clan was elkaar beschermen tegen de buitenwereld, tegen vreemdelingen, want alles wat van buiten kwam behoorde per definitie tot de vijand. Het is een structuur die je bij vele primitieve culturen aantreft. In de clans van Galicië speelden vrouwen een belangrijke sociale rol. Net als de Baskische vrouw, maar in tegenstelling tot de Castiliaanse vrouw, die een onderdanige inborst heeft (om over de Andalusische nog maar te zwijgen), heeft de Galicische vrouw het voor het zeggen. Zij regeren het land. Niet voor niets zijn de drie grote vrouwen die de Spaanse cultuur heeft voortgebracht afkomstig uit Galicië: Concepción Arenal, Rosalía de Castro en Emilia Pardo-Bazán. Dat is geen toeval. De Galicische vrouw werkt hard, is intelligent en zeer autoritair. Ze geeft de man een glas wijn, dan houdt deze verder zijn mond wel. Ik vind dit logisch, want de spil van het gezin is tenslotte de vrouw. Nog een voorbeeld: ik ben net in Finisterre geweest, aan de Galicische

kust, waar clans nog wel in enige mate functioneren. Alle clans draaien er om de vrouw. Daar heb ik ook de eerste Spaanse vrouw ontmoet die over een rijbewijs voor zware voertuigen beschikte. Aan het begin van de burgeroorlog werd haar vrachtwagen in beslag genomen. Maar zij wilde hem niet afstaan en heeft toen gedurende de hele burgeroorlog zelf achter het stuur gezeten. En na drie jaar kwam ze terug, met nieuwe wielen onder haar wagen!'

Om zijn liefde voor volkstypetjes, - verhaaltjes en - taal te kunnen botvieren, is Cela dus gedwongen terug te keren naar zijn jeugdjaren, want er is nu nog maar weinig over van dit 'achterlijke' Spanje. Dat hij hieraan de voorkeur geeft en niet voor 'eigentijdse' thema's heeft gekozen, geeft aan hoe sterk die liefde is, maar is er eveneens de oorzaak van dat hij zich, ondanks de enorme variatie aan vorm, steeds maar lijkt te herhalen. Zijn werk krijgt hierdoor steeds sterker een folkloristisch tintje. Typerend vind ik bijvoorbeeld dat de rauwheid van *De familie van Pascual Duarte* ver te zoeken is in *Mazurca para dos muertos*. Natuurlijk zal het feit dat eerstgenoemde roman in het droge, harde Extremadura speelt en laatstgenoemde in het zachte Galicië een rol spelen, maar ik heb sterk de indruk dat Cela het plattelandsleven in *Mazurca para dos muertos* romantiseert. Want deze primitieve mensen gedragen zich wel erg 'natuurlijk', erg 'vrij'. Bovendien is alles binnen de groep botertje tot de boom. De vijand komt van buiten. Zo maakt Cela van het Galicische binnenland het Verloren Paradijs, en daarvan was veertig jaar geleden in Galicië - of waar dan ook ter wereld - uiteraard geen sprake.

Het fenomeen Cela

Het zou echter onrechtvaardig zijn om Cela af te doen als de auteur van een paar belangrijke, in zijn jonge jaren geschreven romans. Want Cela heeft zo ongeveer alle literaire genres beoefend: hij debuteerde in 1935 met gedichten, schreef toneel, verhalen, essays, kranteartikelen en reisverhalen. Vooral in het laatste genre is Cela een begrip in Spanje. Zijn uit 1948 daterende *Viaje a la Alcarria* is zelfs het bekendste literaire reisverhaal van na de burgeroorlog. Er is aan dit boek overigens een aardige anekdote verbonden, die illustreert hoezeer de tijden zijn veranderd voor Cela. Tijdens zijn eerste reis door de Alcarria, een onherbergzame streek ten oosten van Madrid, in 1946, werd hij in het plaatsje Budia enkele uren in de gevangenis opgesloten wegens landloperij en omdat hij niet de benodigde papieren bij zich had. In het voorjaar van 1985 heeft hij de reis opnieuw gemaakt, om er een tweede boek over te schrijven. Cela liet zich nu in een Rolls Royce vervoeren. Zijn chauffeur: een in smetteloos wit geklede negerin, een Amerikaans fotomodel. In dezelfde lijn ligt het feit dat Cela zich nu overal met veel plezier laat huldigen en fêteren.

Maar er is nog een andere Cela. Want Cela is óók de maker van een *Diccionario secreto* (Bargoens woordenboek), waarmee hij een pionier werd van het onderzoek naar het Spaanse argot, hij is óók de oprichter van een van de belangrijkste literaire tijdschriften tijdens het franquisme (*Papeles de Son Armadans*), óók de initiatiefnemer tot enkele culturele manifestaties die de geïsoleerde Spaanse culturele wereld in contact brachten met buitenlandse kunstenaars en wetenschappers, óók de ondertekenaar van protestbrieven gericht aan het franquistische regime en óók een ambassadeur van de Spaanse cultuur tijdens zijn talrijke reizen naar het buitenland. Cela is, kortom, een sleutelfiguur van de Spaanse cultuur gedurende het franquisme. Het is dan ook niet verbazingwekkend dat koning Juan Carlos hem in 1977 vroeg om senator te worden. In deze hoedanigheid heeft hij een belangrijke redactionele bijdrage geleverd aan de totstandkoming van de nieuwe Spaanse grondwet. In diezelfde tijd liet Cela zich voor het sensatieblad Interviú (veel seks,ongelukken,

rampen en roddels) interviewen door twee in jarretels en ander pikant ondergoed geklede dames.

Cela is niet voor één gat te vangen. Hij gaat op zeer eigenzinnige wijze zijn eigen gang en lijkt zich daar wel bij te voelen.

Vertalingen in het Nederlands

Romans:

De familie van Pascual Duarte (1950)
De windmolen (1958; herziene druk 1985)
De bijenkorf (1962; herdruk 1981)
Mrs. Caldwell spreekt met haar zoon (1970)
De familie van Pascual Duarte (nieuwe vertaling, 1982)

Verhalen:

'Kinderen der mensen' (in: *Meesters der Spaanse vertelkunst*, 1952)
'Claudius, leraar moderne talen' (in: *Moderne Spaanse verhalen*, 1966)
'Noviciadostation, uitgang Calle del Noviciado' (in: *Spaans verhaal*, 1985)

J.L. Dijkhuis

Stoute jongen
Enkele motieven in Reves werk

In *Oud en eenzaam* fantaseert de ik-figuur, dwalend door een verlaten Franse boerderij:

> Hoe lang was het geleden, dat een bepaalde jongen in een gescheurde broek, terwijl hij van ongelooflijke en onvoorstelbare dingen droomde, voor het laatst uit de nu stukgevroren stenen regenbak water had geput? (125)

Later verschijnt daar werkelijk een jongen, in zijn ‘gehavende werkpak’ (250):

> In een visioen vol deernis en vertedering stelde ik mij voor, dat hij thuis slecht en wreed behandeld werd, en slechts oude, kapotte kleren te dragen kreeg, en afgedankte laarzen die hem te groot waren. (252)

In *De taal der liefde* wordt van de aanbeden Woelrat, die ‘dure [...] onzorgvuldig bejegende schoenen’ draagt, gezegd dat in zijn broek ‘onder de linkerknie een winkelhaak zat die iets onuitsprekelijks verkondigde.’ (149)

Onuitsprekelijk of niet, zou er in het werk van Reve niets te vinden zijn waardoor de noodzaak van al dit verstelwerk duidelijk wordt? Tot in het onheilspellende fotoboek *Jongens En Zeilen* dat de snoepverkoper Appie in *Oud en eenzaam* aan de ik-persoon Gerard toont, loopt een der daarin afgebeelden meteen ‘gestopte winkelhaak in een broekje.’ (211)

Volgens de volksschrijver zelf wordt zijn werk beheerst door één uitgangspunt:

> Bij alle, overigens weinig uiteenlopende motieven die mijn werk bevat, behelst het eigenlijk maar één enkel thema, één idee, één moraal: *Verlossing*. (*Een eigen huis*, 219; curs. v. Reve)

Naar zijn mening moet overigens het werk van iedere schrijver als eenheid gezien kunnen worden:

> [...] het gaat uiteindelijk maar over één ding, zelfs al denkt men van niet, zelfs al denkt men in het werk van een auteur een groter variatie te ontdekken. (Interview Jessurun d'Oliveira, *In gesprek*, 44)

Bovendien legt hij er de nadruk op dat al zijn werk voortkomt uit hetzelfde - autobiografische - materiaal, zoals in het interview met zichzelf voorin *Tien vrolijke verhalen*:

> ‘Dus u bouwt uw werk op uit bestaand materiaal, dat u zelf rangschikt?’
>
> ‘Daar komt het wel op neer.’ (14/15)

of:

> Die rare jeugd van me, die me nogal geknauwd heeft, [...] die was, is en zal wel de voedingsbodem van mijn werk blijven. (Interview Schmidt, *In gesprek*, 117)

Zelfs gaat hij zover, in *Schoon schip* (283), te zeggen dat 'bijna al mijn boeken dagboeken in ruimere zin zijn.'

Om de hierboven gestelde vraag, en andere die daaruit voortvloeien, te kunnen beantwoorden, heeft het dus zin om in het hele werk van Reve naar aanknopingspunten te zoeken; anders geformuleerd: verondersteld wordt, dat de personages (hoofdpersonen, vertellers, briefschrijvers) door wier ogen het in Reves werk beschrevene wordt weergegeven, zonder meer vergelijkbaar zijn. Hierbij is het onmogelijk om een theoretisch afdoend onderscheid te maken tussen verschillende 'soorten' werk van Reve, al was het alleen maar omdat de schrijver ook van wat zich bijvoorbeeld lijkt aan te dienen als een uit privé-correspondentie bestaande bundel, de inhoud bij publikatie naar eigen inzicht heeft kunnen bepalen.[1.]

Als in *Werther Nieland* Maarten Scheepmaker, hoewel als groot uitvinder beschouwd, volgens Elmer niet meer als club-makker te dulden is, staat er:

> Ik verlangde hem te doen struikelen of iets aan zijn kleding te vernielen; hij zou dan, naar ik dacht, op bijna geluidloze wijze gaan huilen. (100)

Elmers verlangen om Maartens kleding te beschadigen is gemakkelijk te verklaren: Maarten zou bij de gedachte aan de onvermijdelijk volgende ouderlijke woede in tranen uitbarsten, een wat Elmer betreft alvast passende straf.

Iets dergelijks is te vinden in 'De vacantie' uit *Vier wintervertellingen*. In dit verhaal is de negenjarige Darger de hoofdpersoon, die in Helmut, een tijdelijk bij hem thuis logerend Duits vluchtelingetje, een tegenwicht hoopt te vinden voor zijn tirannieke, twee jaar oudere broer. Als blijkt dat Helmut onverwacht snel moet doorreizen, haalt Darger stiekem diens overhemd uit de koffer:

> 'Het schip vaart niet uit,' fluisterde hij. 'Want er is storm op zee.' Hij knoopte het overhemd open en stelde de sterkte van de stof op de proef door eraan te trekken. Dit veroorzaakte een zacht, krakend geluid.
> 'Ik ga je slaan,' zei hij. 'Ik ga je verschrikkelijk hard slaan, totdat je begint te huilen en dan wil je niet meer met het schip mee.'(140)

Deze schijnbaar weinig doelmatige handelingen van Darger krijgen meer betekenis als hij even later probeert een als talisman bedoelde tekening van eigen hand in de boord van Helmuts overhemd te stoppen, waarop die scheurt:

'Het is gescheurd,' zei hij hardop. Hij hield zijn lippen vaneen en strekte zijn hand boven de kleren uit, waarbij hij zijn vingers als klauwen kromde. 'Ik zal al je kleren aan stukken scheuren,' zei hij. 'Ik zal ze kapot scheuren en aan flarden bijten. Dan ga je huilen.' (141/42)[2.]

Als Helmut vertrokken is, verbrandt Darger het verstopte overhemd:

> 'Ik heb het verbrand,' zei Darger hardop. 'En nu moet je huilen.'(149)

Zoals zoveel Reve-figuren vlucht Darger voor een bedreigende wereld van grote broers en vreemde mensen in een eigen magische wereld, in dit verhaal vooral via een door hem als toverboek beschouwde bundel Indianensprookjes. Dargers gedachtengang moet zijn, dat Helmut zich niet in gescheurde kleren zal willen vertonen omdat kapotte kleding de drager kenmerkt als iemand die straf verdient in plaats van hulp, - een redenering die bij een negenjarig jongetje vooral gemakkelijk

op kan komen als hij uit ondervinding spreekt. Het scheuren van Helmuts overhemd is dus niet het gevolg van een woedeaanval bij diens plotselinge vertrek, maar een uiterste poging van Darger om op magische wijze ervoor te zorgen dat hij Helmut bij zich kan houden. Bovendien weet Darger natuurlijk dat in de grotemensenwereld huilen in het algemeen niet erg op prijs gesteld wordt.

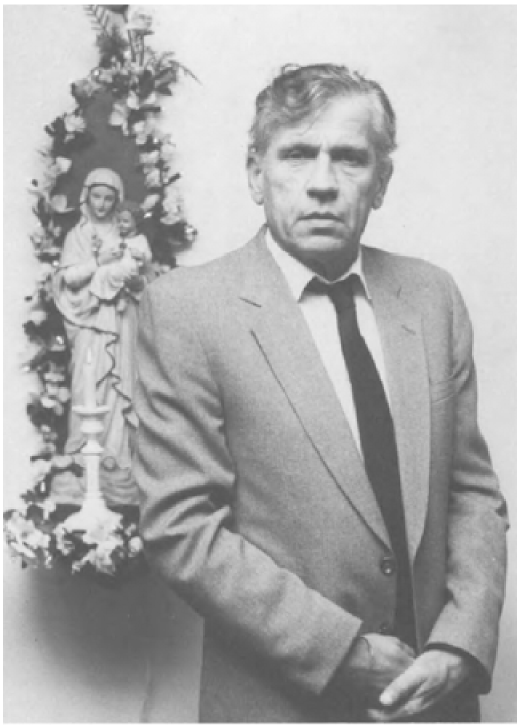
Als deze verklaring voor Dargers motieven bij het verscheuren van Helmuts overhemd aannemelijk is, wordt ook duidelijk dat voor wie als Darger denkt dragers van gescheurde, vieze of anderszins 'onbehoorlijke' kleren potentiële bondgenoten zijn, met wie contact dus mogelijk is; zo zou zelfs Elmers wens iets aan Maarten Scheepmakers kleding te vernielen op te vatten zijn als een laatste magische poging hem juist in de club te houden, die immers uit niet meer leden bestaat dan Maarten en Elmer zelf.

Als Wolf, uit het gelijknamige boek, Vos ertoe heeft overgehaald de nacht in zijn woonwagen door te brengen, en dan fluistert: 'Ik wil alles wassen voor je', is volgens deze redenering zijn daarop volgende opmerking dan ook minder zinloos dan het lijkt:

> 'Ik doe altijd zelf de was', meende Wolf te moeten opmerken. 'Ik kan alles wassen, wat vuil is.' (127)

Het duidelijkst is de hier bedoelde gedachtengang te herkennen in het verhaal 'Herfstdraden', een andere van de *Vier wintervertellingen*. De hoofdfiguur, de achttienjarige George, die zonder daartoe gerechtigd te zijn in machinistenuniform rondloopt, lijkt geobsedeerd door vuile kleding, maar dan vooral wanneer deze gedragen wordt door jongens tot wie hij toena-

dering zoekt, of beter: wanneer deze door hen gedragen zou worden, want een verondersteld verontreiniging is voor hem alleen middel om met hen in contact te komen, zoals blijkt wanneer hij in een stadsdeel ver van waar hij woont een hem onbekende jongen op een hek ziet zitten:



Gerard Reve. Foto: S. Raviez

> 'Dat hek is aardig vuil,' zei George. 'Je maakt jezelf helemaal smerig. Ik zou er maar af komen. Kom hier.' (177) Hij zag nu ook dat zich deeltjes aarde op de broekspijpen van de overall van de jongen bevonden. 'Ik zal niemand vertellen dat je je kleren smerig hebt gemaakt,' vervolgde hij. 'Dat doe ik natuurlijk niet. We kunnen ze schoonmaken. Achter het huis is water genoeg. Kom maar mee.' (177)
> 'Ja, knap vuil,' zei George, terwijl hij zijn blik langzaam over de gestalte van de jongen liet gaan. 'Maar zo erg is het ook weer niet. We moeten eerst maar eens kijken of er daarginds geen water is, en een boender.' (178)

'Ik zal zijn kleren schoonmaken,' herhaalt George, als een soort bezwering (179); dan worden zijn drijfveren duidelijker:

> 'Je wordt gestraft,' vervolgde George. 'En ik weet nog meer van je. Je hebt allerlei leugens verteld. Je hebt gaten in je kleren gescheurd. Je hebt ze stukgescheurd.' (183)

Nadat de belaagde jongen zich aan deze toenaderingspogingen heeft kunnen onttrekken, bespiedt George vanuit een café in de buurt een tweede, alweer hem totaal onbekende jongen:

> 'Waarom vinden ze het goed dat hij met die hoepel speelt?' vroeg hij zich af. 'Al het vuil van de straat blijft aan de hoepel zitten, en dan komt het aan zijn kleren [...]' (188)

Deze jongen wordt directer benaderd:

> ‘Ik moet eens zien of je niet je kleren gescheurd hebt,’ zei hij. ‘Als dat zo is, dan zal ik je straffen.’ (189)

Maar ook deze poging mislukt; de jongen vlucht een huis binnen, waarvoor George blijft staan:

> ‘Ik zal u iets over deze jongen vertellen!’ riep George, maar hij voelde zich zo moe, dat hij zijn stem niet voldoende kon verheffen. ‘Hij heeft zijn kleren zo smerig gemaakt als de pest!’ riep hij, ditmaal met grote inspanning erin slagend zijn stem iets luider uit te zetten. ‘Je betaalt God weet hoeveel voor hun kleren en binnen een uur scheuren ze ze aan flarden!’ (190)

Nu Georges pogingen om contact te leggen mislukt zijn, lijkt het of hij ter rechtvaardiging van zijn optreden de buitenwereld te hulp roept: hij vertolkt immers hier de stem van het ouderlijk gezag, waartoe hij zich ook richt. En dat, terwijl wat hij zegt hemzèlf geldt: hij maakt zijn kleren vuil en jaagt zijn moeder op kosten door zijn uniform te verwaarlozen (het is ‘lelijk gekreukt en bezaaid met vetvlekken’, 160), en komt door zijn escapades verfomfaaid en zonder uniformpet thuis, waarbij hij zijn moeder uitlegt:

> ‘Ze hebben geprobeerd mijn uniform aan flarden te trekken.’(196)

Hoezeer hij zichzelf inderdaad projecteert in de door hem benaderde personen, blijkt als hij de eerste jongen ‘smerige tuinman’ noemt (183), nadat hij in het begin van het verhaal, in de veronderstelling dat zijn moeder hem bij familie in de tuin wil laten werken, zoals kennelijk al eerder is gebeurd, gezegd heeft: ‘Ik ben hun tuinman niet.’ (165)[3.]

Als de fixatie op kleding die niet in orde is verklaard moet worden doordat in verband met kleding de stem van het ouderlijk gezag zo'n grote rol speelt, is te verwachten dat veel personen in Reves werk zich realiseren dat zij zuinig op hun kleren behoren te zijn en dat ze er netjes moeten uitzien. Frits van Egters zegt al:

> ‘We mogen ons uiterlijk niet verwaarlozen.’ (De *avonden*, 25)[4.]

en Eric:

> Kleren zijn van onmiskenbaar belang, dacht hij. Vooral wanneer de jaren vorderen. (‘Eric verklaart de vogeltekenen’, *Archief Reve 1931-1960*, 78)

Als Frits in *De avonden* de film ‘De groene weiden’ gezien heeft, die hem buitengewoon ontroert, is de reactie 's avonds op zijn kamer heel typerend:

> Hij trok zijn overjas uit, wierp hem op de grond, deed zijn schoenen uit en ging over de jas lopen. ‘Het hindert niets’, zei hij in zichzelf, ‘de verzoening is gekomen.’ (157)

Zo kan dus verklaard worden dat in Reves werk iemands kleding, voor wie die in zijn macht heeft gekregen, een bijzondere rol kan spelen, bijzonderder dan de ‘gewone’ magische functie ervan (waarbij kleren een pars pro toto-attribuut zijn zoals een lok haar of afgeknipte nagelrand): die kleding kan immers dan op ieder gewenst moment beschadigd worden.

Soms wordt de aanleiding om andermans kleren kapot te maken zelfs gerationaliseerd:

> Terwijl Speerman de jongen geheel begon te ontkleden, moest hij zich tot het uiterste beheersen om daarbij niet diens kleding te beschadigen, knopen te doen losspringen of de weerbarstige gesp van diens broekriem domweg kapot te trekken. Speerman was zich bewust, dat hier nog iets anders in het spel was dan zijn begeerte: eenmaal van zijn kleding ontdaan, kon de jongen niet meer van het ene ogenblik op het andere zich bedenken, opstaan en vertrekken. (*De stille vriend*, 55)

Met de hier weergegeven gedachtengang worden ook passages als de volgende duidelijk:

> Het scheen mij toe dat in dit vest, rafelig bij de armsgaten en aan de benedenrand als het was, heel de macht van de jongen tot uitdrukking werd gebracht, en dat het de sleutel was van zijn geluk, zijn heerschappij over mij en van de dwang die ik gevoelde, hem te volgen. Maar tegelijkertijd wist ik, dat het vest alleen hèm die macht kon geven, en dat het, als ík het zou aantrekken, zijn werking zou verliezen. (*Oud en eenzaam*, 177)

Al in *De avonden* blijkt de obsessie voor gedragen kleding, daar waar Frits Maurits, die kleding uit zwemhokjes steelt, vraagt:

> '[..] Heb je niet het gevoel: heerlijk, hij zwemt daar en ik doe met zijn kleren, wat ik wil? Ruik je aan die kleren, snuif je de lucht ervan op?' 'Nu opletten', dacht hij.
> 'Hoe weet je dat?' vroeg Maurits heftig. 'Hoe weet je dat? Het is zo. Ja, verdomd.' (162)

In *Op weg naar het einde* kan de magische kracht van kleding ook op de hier bedoelde wijze gezien worden:

> Ja, kon ik die regenjas van hem maar bemachtigen, want eenmaal in het bezit daarvan, zou ik M. zonder veel

> moeite kunnen betoveren en in mijn macht houden. (80)

Zoals in *Brieven aan Bernard S.*:

> Heb ik ooit wel eens een gedragen kledingstuk van je gehad, om je te kunnen betoveren? (57)

Vaak, wanneer contact gelegd is, of als een personage dat zich althans voorstelt, komt het, zoals hierboven waarschijnlijk gemaakt, steeds op de achtergrond aanwezige besef weer naar voren, bijzonder netjes op kleding te moeten zijn, een soort braafheidsvertoon dat dus als keerzijde van de hier besproken vernielzucht gezien moet worden; variërend van:

> Ik wilde wel zijn kleren voor hem naaien en verstellen als die stuk waren [...] (*Lieve jongens*, 64)

tot:

> 'Sta mij toe, dat ik je uitkleed', fluisterde ik. 'Mag ik je naakt zien staan? Ik zal alles heel keurig opvouwen.' (*Een circusjongen*, 19)

Een bijzondere rol speelt de kleding in *Wolf*: als deze met Vos, op raad van de tovenaar Stafman, naar Pauvranië trekt, ontmoet hij daar het jongetje Remi:

> Zijn kleren waren heel schoon en netjes, maar zij waren geheel uit stukken gedragen oude kleding van volwassenen vervaardigd. (166)

Naar aanleiding van de rol van de kleren breiende grensbewaker in dit boek zal verder, in een ander verband, meer over de functie van deze opmerkelijke kleding in *Wolf* worden gezegd (zie p. 17).

Het 'onuitsprekelijke' dat aan de winkelhaak in Woelrats broek verbonden was, blijkt dus in zoverre werkelijk onuitsprekelijk, dat het verwijst naar de in oorsprong kinderlijk-magische gedachtengang dat iemand wiens kleding beschadigd is daardoor in potentie gelijkgezinde, daarom misschien vriend, misschien zelfs minnaar kan zijn, omdat dit voor wie zo denkt een middel is om zich met hem te kunnen identificeren.

Daardoor ook kan de ik-persoon uit *Een circusjongen*, als hij een meeliftend meisje verkracht, zeggen:

> 'Broertje', mompelde ik voort. 'Ik doe alles. Je kleren ook.
> Alles, alles. Broertje.' (115)[5.]

2

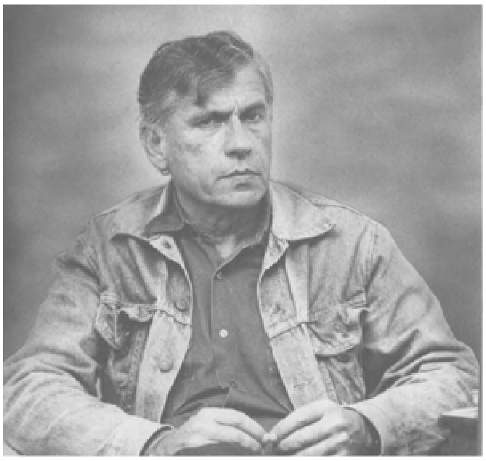
George, uit 'Herfstdraden', beschuldigde de jongen die hij op een hek zag zitten er niet alleen van zijn kleren vuil te maken:

> 'En ik weet nog meer van je. Je hebt allerlei leugens verteld [...]' (183)

George zelf doet weinig anders dan liegen; hij loopt, als teken ervan, zelfs in een uniform dat hij niet dragen mag. Liegen, lasteren, of tenminste onwaarheden vertellen

om er op de een of andere manier voordeel door te verkrijgen, is een eigenschap die vrijwel alle hoofdfiguren in Reves werk bezitten. Frits in *De avonden* is nog een onschuldige leugenaar: een kantoorcollegaatje een goedkope reep geven en zeggen dat het de duurste is, het tegenover Maurits doen voorkomen alsof hij een meisje heeft, leugentjes vertellen als het hem tegenover zijn ouders beter uitkomt; Philip uit ‘De acrobaat’ (*Vier winter-vertellingen*) doet zich voor als rechten-student om bij de ouders van Raimar te kunnen blijven logeren, waarna hij ze zal bestelen; van Darger, in ‘De vacantie’ uit dezelfde bundel, zegt diens oudere broer, niet ten onrechte: ‘Je doet nooit iets anders dan liegen’ (109) - maar hoe kan Darger zich anders handhaven? -; in *De vierde man* speelt de ik-figuur voor helderziende om Christine in te palmen, gebruik makend van kennis die hij tersluiks uit een brief van haar minnaar heeft opgedaan; in *De stille vriend* bekent Speerman voor een Mariabeeld dat hij het eerder vertelde indrukwekkende verhaal over zijn diensttijd in Indië heeft verzonnen, als tegenwicht voor zijn eigen ‘schijterigheid’ (115); in *Moeder en zoon* liegt de hoofdpersoon tegen Wimie over het bezoek van matroos Vos, en zelfs de naïeve Wolf, in het gelijknamige boek, spreekt niet de waarheid (over de wijn, die hij met toverdrank en slaapmiddel vermengt) om Vos maar bij zich te kunnen houden: in Reves werk zijn de hoofdpersonen eigenlijk altijd leugenaars.

Vooral het anderen bewust ten onrechte ergens van beschuldigen komt veel voor, terwijl een direct voordeel dat degene die de beschuldiging uit erdoor denkt te behalen, in tegenstelling tot bij bovengenoemde voorbeelden, hier op het eerste gezicht niet aan verbonden is. Een bijzonder soort beschuldigingen in dit opzicht wordt geuit naar aanleiding van vermeende seksuele losbandigheid; bij de behandeling van het zgn. revisme zullen dergelijke aantijgingen weer naar voren komen; daarom hier alleen enkele typerende voorbeelden waarbij het andere geslacht betrokken is.



Gerard Reve. Foto: S. Raviez

In *De vierde man* gaat de uiterlijk keurige, ingetogen Christine zonder veel omslag in op de avances van de hoofdpersoon, de schrijver Gerard, tot diens verbazing; maar voor de volgende overpeinzing, bij het vernemen van haar achternaam - Onderdijk - is geen enkele reden:

> [...] jawel: onder aan de dijk in de struiken het met alle jongens doen, op zwoele zomeravonden, die slet... (60)

Bonter nog maakt het de ik-figuur in *Een circusjongen* door, als het door hem ontmaagde liftstertje vlucht, haar ‘kleine hoer’ te noemen (116). In *Ik had hem lief* ziet de hoofdpersoon op straat een dertien- of veertienjarig meisje, en denkt meteen:

> [...] kleine slet, jij kleine schoolplein hoer ik stoot in je kleine hoerereetje dat het 1 aard heeft [...] (66)

In *Oud en eenzaam* laat de verteller zich de attenties van zijn huisgenote, de actrice Jane, beschreven als een vriendelijk meisje, dat vooral met homofiele jongens omgaat, welgevallen, maar bedenkt daar ene Armand bij:

> Toch misbruikte ze mij slechts, en was ik haar onverschillig, want ze was een kuthoer die het nog voor niets deed ook, maar ik zou, samen met Armand, een echte hoer van haar maken die ons beiden, Armand en mij, ruimschoots genoeg geld zou opleveren om ons beider grote, tragische en wrede liefde te bekostigen. (70)

Even later blijkt deze fantasie voor hem al werkelijkheidswaarde te hebben gekregen:

> Doordat zij, Jane, een hoer was, zou ik Armand alle lust en genot kunnen verschaffen die hij begeerde. Het geleek op het eerste gezicht omslachtig, maar was het niet. (72)

Het schoolmeisje in *Ik had hem lief* werd eerst, op straat, voor een jongen aangezien, maar verder is duidelijk dat al deze uitlatingen weliswaar meisjes of vrouwen betreffen, maar in feite gericht zijn op de alleen in de fantasie van de hoofdpersoon bestaande jongen of man voor wie de vrouwspersoon in kwestie niet meer dan een tussenpersoon is: Christines minnaar in *De Vierde man* mag dan wel een reële persoon zijn, maar Gerard heeft alleen een foto van hem gezien, en daar de gedachtenspinsels op losgelaten waaruit ook Broertje Frits in *Een circusjongen* en Armand in *Oud en eenzaam* ontstonden. Ook het iemand bewust ten onrechte beschuldigen - lasteren dus - in een veel algemener opzicht dan bij de zojuist gegeven voorbeelden komt vaak voor. In *De avonden* is niet direct duidelijk waarom:

> ‘En dan moet je op een hete, ijzeren plaat dansen. Dat is wel een erge straf, maar wat je gedaan hebt is ook zo schandelijk, dat het alleen maar op deze wijze kan geboet worden.’ (190)

Maar deze woorden richt Frits tegen zijn speelgoedkonijntje, dat, als het iets ‘stouts’ gedaan zou hebben - waarschijnlijk op seksueel gebied: Frits heeft bij deze woorden het konijn in zijn broek gestopt-, dat in elk geval van zijn bezitter heeft moeten doen. In *Op weg naar het einde* vertelt de briefschrijver de jongeheer R. van diefstal van geld te willen beschuldigen, alleen maar om hem te treiteren, al vraagt hij zich wel af of hij hem nog in huis wil hebben. (60)

Soms zijn de redenen duidelijker (in het verhaal ‘Afgrond’ uit *Tien vrolijke verhalen* wordt Henri door zijn oom beschuldigd van lelijk jokken en roekeloze spelletjes, zonder grond (126), maar deze oom wil hem dan ook om een testamentaire reden om het leven brengen), maar in de meeste gevallen wordt als motief voor de ‘verzonnen vergrijpen en overtredingen’ en ‘verzonnen aantijgingen’, zoals een romanheld het zelf aangeeft (*Oud en eenzaam*, 253), niet meer genoemd dan dat zij een voorwendsel zijn om straf te kunnen uitdelen. Over een hem totaal onbekende jongen, door een vriend van Eric op een perron aangeklampt, denkt Eric onmiddellijk:

> ‘En geen leugens vertellen, want dat kan je bestraffing alleen maar strenger en pijnlijker maken.’ (‘Eric raadpleegt het orakel’, *Archief Reve 1931-1960*, 130)

Otto v. D., die in *Moeder en zoon*, al tegenstribbelend, door de ik-persoon als een soort slaaf wordt gebruikt, zou dit verdienen door zich de broek van Matroosje Vos, die hij niet kent, te hebben toegeëigend:

> ‘Heb je hem soms gekregen van de Italiaanse jongen uit Napels, in ruil voor een rit in je holletje? Hè?’ Ik wist van geen Italiaanse jongen uit Napels [...] (165)

In *Oud en eenzaam* verzint de verteller iets over een door een jongen die hij volgt meegenomen tas, en spreekt hem dan zo toe:

> ‘Je bent een kleine dief, wist je dat? Je zou eigenlijk... eigenlijk zou je eens flink-’ (255)

Ook in dit soort gevallen wordt zijn fantasie voor de verteller zozeer werkelijkheid, dat de beschuldigde tot bekennen gebracht moet worden:

> ‘Alles zal hij aan mij bekennen, wat hij al die jaren heeft uitgespookt’, besloot Speerman. ‘Ik zal hem laten voelen, wat pijn is.’ (*De stille vriend*, 14)

Dit terwijl Speerman er niet eens zeker van is of de door hem bedoelde jongen dezelfde is als degene die hij jaren geleden ontmoet heeft. In *Oud en eenzaam* wrijft Gerard zijn huisgenoot, de homofiele Jacky, aan, hem bij zijn vriendin Jane vanuit zijn kamer te bespioneren:

> Ik nam mij voor, hem zo spoedig mogelijk op zijn eigen kamertje terdege te verhoren en tot een bekentenis van afluisteren en bespieden te brengen. (110)

De op zichzelf onzinnige beschuldigingen rijgen zich aaneen in ‘Eric raadpleegt het orakel’, wanneer Eric, wachtend op een perron, een aantrekkelijke jongeman uit de trein ziet stappen:

> 'Die jongen heeft in ieder geval leiding en discipline nodig,' zei Eric. 'Dat zie je zo [...]' [...] 'Dat hij zich thuis misdraagt, staat om te beginnen vast,' verklaarde Eric verder. 'Hij is een bron van grote zorg en verdriet voor zijn ouders. Hij heeft al een reeks kleine vergrijpen begaan, geen heel ernstige nog, maar zonder gestrengheid en passende bestraffingen kan hij gemakkelijk van kwaad tot erger vervallen, want zo gaat het nu eenmaal [...]' (Archief Reve 1931-1960,126)

Dat de bedoelde jongen inmiddels de uitgang zoekt, interpreteert Eric als een vluchtpoging, wat zijn schuld bewijst:

> 'Die jongen heeft allerlei diefstallen gepleegd, en portemonnaies weggenomen van heel erg arme mensen, en nu probeert hij te vluchten.' (*Id.*, 128)

Het een ander willen laten liegen komt heel duidelijk tot uiting in de verkrachtingsscène uit *Een circusjongen*. De hoofdpersoon ondervraagt het door hem meegenomen liftstertje, dat Zusje zegt te heten, over een 'Broer Frits', produkt van de eigen fantasie:

> 'Waar is Broertje?' vroeg ik [...] (106)
> 'Ik heb geen broertje', fluisterde ze hees. (107)
> 'Kom hier', sprak ik tussen mijn tanden. 'Als je de waarheid spreekt, hoef je niet bang te zijn.' [...]
> [Ik wist] dat ik haar zo lang en zo hevig mogelijk ergens aan haar lichaam begeerde te martelen, net zo lang tot zij [...] alles zou bekennen waarvan ik haar zou beschuldigen. (109)

Haar naam is het eerste aanknopingspunt:

> 'Als je geen broertje hebt, waarom heet je dan Zusje?' vroeg ik terecht. (109)
> 'Waarom jok je aldoor?' fluisterde ik [...] 'Jokkebrokken krijgen voor hun stoute bips.' [...]
> 'Ze zeggen alleen maar Zusje...', bracht ze met hese, schorre huilstem voort. 'Ik heet niet eens Zusje.'
> 'Dus je hebt gejokt', stelde ik met fluisterende, maar van lieverlede tevens hijgende stem vast. (111)

Daarna, als ze stamelt nog maar schoolmeisje te zijn, vraagt hij naar het adres van haar school:

> 'In de... Platanenstraat...' bracht ze uit.
> 'Alweer leugens', mompelde ik [...] 'Er zijn nergens platanen in het land. Die bestaan niet eens, nergens.' (114)

Bij de verkrachting zelf komt de fantasie over Frits terug: nadat hij haar heeft gebeten, vraagt hij:

> 'Waar heb je Frits gebeten?' [...]
> 'Frits. Ik wil naar je toe. Broertje. Broertje' stamelde ik. (115)

Iemand voor leugenaar willen uitmaken, kortom, lijkt een duidelijk uitvloeisel van eenzelfde denkwijze die ertoe leidde iemand als kledingvernieler te willen brandmerken; in beide gevallen, immers, gaat het om een gedachtengang die

kennelijk noodzakelijk is om in de ander een gelijkgezinde te kunnen zien, met wie dus contact mogelijk moet zijn. In *Het lieve leven* wordt dan ook gezegd:

> Ik moet vijanden & samenzweringen uitdenken, anders houd ik mij niet staande. (88)

Het duidelijkst blijkt deze identificatiedrang wanneer het kwaadspreken gebeurt in een vorm waarbij de ander de daden of gedachten van de beschuldiger zélf worden toegedicht. In 'Eric verklaart de vogeltekenen' verzint Eric een hem vervangend fantasiewezen, als hij uit andermans kamer een radio en voedsel steelt:

> Het moet in ieder geval in veiligheid gebracht worden voor het woudschepsel weer naar beneden komt en alles wegroofft, diefachtig als hij is. (*Archief Reve 1931-1960*, 73)

In *Werther Nieland* schrijft Elmer het vissen de kop afsnijden, wat hij zelf heeft gedaan, toe aan zijn imaginaire broer André, die van huis zou zijn weggelopen om naar zee te gaan:

> - Die broer was een erge rotzak, begon ik, want hij deed altijd gemeen. Hij heeft vissen hun kop afgesneden. (81/82)

In *Een circusjongen* vertelt de hoofdfiguur hoe hij tijdens een kamp een door hem gebroken beeldje zo in elkaar zet dat het bij aanraking onmiddellijk weer uit elkaar zal vallen, waarop de door hem aanbeden Wijnand, gelijkgesteld aan Broertje Vos, in de val wordt gelokt en daarna met een jeugdleider wordt geconfronteerd:

> 'Hij smijt mooie beeldjes kapot en zo', zeide ik. 'Zeker omdat hij zich verveelt.' (34)

Daarna assisteert hij bij de bestraffing van Wijnand; 'Ik hield van hem', besluit hij tegenover Jakhals. (36)

In *De stille vriend* gaat het ook om een soort uitlokking:

> Hij zoude de jongen eerst verwennen en daardoor lui maken, hem vervolgens betrappen bij het stelen van zogenaamd achteloos nedergelegd geld, en hem ter bestraffing flink slaan om daarna, terwijl hij nog nasnikte, zijn manlijke wil met hem te bedrijven.

Waarop dus volgt:

> Speerman betrapte zich er op, dat hij voor de jongen reeds onmiskenbaar een bepaalde genegenheid was begonnen te koesteren.(10)

Dat liegen, kwaadspreken, lasteren voor de Reve-figuren dus een nood is, geen gril, wordt ook rechtstreeks gezegd door de ik-figuur uit *De vierde man*, in Christines dameskapsalon:

> Ja, lust gevoelde ik nu ook, maar... bij die lust ook een besef van het leugenachtige van alles wat ik deed. Ik speelde de stoere man die voor de grap tussen de dames in een kapsalon ging zitten, maar het was geen grap en geen spel [...] (53)

Zodat het niet verwonderlijk is, in Reves werk uitlatingen als deze te vinden:

> Ik had de vreemde gewaarwording [...] dat ook ikzelf een

> leugen en een verzinsel was. (*Oud en eenzaam*, 254)
> Ik ben helemaal niets, dacht ik, niet eens een oplichter.
> ('Lof der scheepvaart', *Tien vrolijke verhalen*, 156)[6.]

3

> Misschien wel meer dan wat ook, obsederen me leed en schuld - als ik daar zo langzamerhand niet achter was gekomen, dan was ik wel een grote stomkop. Maar mijn motieven in het ondergaan van deze obsessie blijven vaag en duister, terwijl woede en haat er de schrale oogst van blijven vormen. (*Op weg naar het einde*, 107)

Iets van deze motieven nu zou door het in het voorafgaande beschreven principe verduidelijkt kunnen worden: de wens een ander even 'zwart' te maken, of beter: net zo 'negatief' te kunnen zien als men zichzelf voelt, ter wille van het idee althans zo bemind te kúnnen worden. Tot dusver betroffen deze negatieve trekken het kapot maken van kleren, het liegen en lasteren, uitingen van wat opvoeders tegenover kinderen 'ondeugendheid' zouden noemen. In dat opzicht is er veel meer in Reves werk te vinden; dat de hoofdpersonen daarin niet deugen, en daaraan voortdurend door hun directe omgeving worden herinnerd, is overduidelijk:

> 'Zie je wel?' zei zijn moeder, 'nu heb je precies alles bedorven. Dat komt, omdat je zoon sekreet bent, dat nooit naar iemand wil luisteren.' (*De avonden*, 41)

De broer van de hoofdpersoon uit 'De vacantie' (*Vier wintervertellingen*) zegt:

> 'Waarom moet je toch altijd dingen breken en alles verpesten?' (136)

In *Werther Nieland*:

> - Hij stinkt, zei mijn broer, toen ik aan tafel zat: hij is net een harde bokking. Hij doet alleen smerige dingen. Het moet smerig zijn, anders doet hij het niet. (85)

In *Brieven aan Josine M.* komt de briefschrijver voortdurend terug op de slechte verhouding met zijn vader, te beginnen met:

> Met mijn vader natuurlijk weer bijna ruzie... (114)

Zelfs voor de zachtaardige, kinderlijke Wolf geldt:

> Toen Wolf nog een jongen was, had hij dikwijls onenigheid thuis, en er gingen weinig dagen voorbij waarop hij geen ruzie had met zijn ouders. (*Wolf*, 7)

Dat de hoofdfiguren uit Reves werk zich werkelijk vaak anders gedragen dan representanten van het burgerfatsoen het zouden wensen, blijkt voortdurend; hier nog twee curieuze voorbeelden waarbij het niet gaat om leugens of kleerscheuren:

> [Ik lijd aan] zonderlinge aanvechtingen, misschien verwant aan mijn jarenlang, welhaast ontembaar verlangen, om elke brief aan autoriteiten te beginnen met de aanhef '*Oude Muis!*', of om bij Simon de Wit mijn lul te laten zien, etcetera en ad infinitum. (*Op weg naar het einde*, 64)

En, als tweede, het verhaal 'Oompje Beer en zijn vriendjes' uit 1954, waarin als aanvoerder van een soort kinderlijke straatbende een erg brutaal en vernielzuchtig jongetje wordt beschreven, dat iemand in het wilde weg beschuldigt en een ander de 'boosaardigheid' toedicht die hemzelf geldt, met een de Reve-lezer welbekende naam: Wolf. (*Een eigen huis*, 38-46) Uitlatingen als de volgende zijn dan ook, begrijpelijk genoeg, voortdurend in Reves werk te vinden:

> Ik ben ook nogal vertrapt & vertreden geworden, overigens goeddeels door eigen schuld. (*Ik had hem lief*, 204) Schaamte, daar is mijn leven altijd van vervuld geweest. (*Moeder en zoon*, 66)
> Maar dat iemand mij, zoals ik was, in mijn totaliteit, ooit zou kunnen liefhebben, die mogelijkheid, die gedachte heb ik nooit bij mijzelve toegelaten. (*Ik had hem lief*, 25)

Vandaar dat zelfs een opwelling als deze voor kan komen:

> Eigenlijk was ik geprikkeld, dat iemand anders dan ik er verdriet of zorg op na durfde te houden. (*De taal der liefde*, 152)

Hoofdpersonen uit Reves werk kunnen zich, alles bij elkaar, niet anders zien dan ongehoorzaam, ondeugend, stout, - slecht.[7.]

> (Ik ben een zeer slecht & zondig mens, al denken jullie van niet.) (*Brieven aan Josine M.*, 38)
> Ik ben erg slecht & zondig & ontuchtig & mateloos [...] (*Ik had hem lief*, 40)[8.]

De niet zelden in Reves werk voorkomende masochistische gedachten kunnen dan ook tegen deze algemene psychologische achtergrond gezien worden, bijvoorbeeld:

> Jij moet ook veel boven op me gaan staan, want dat is op 1 of andere manier erg goed voor me. (*Ik had hem lief*, 62)

In *Ik had hem lief* loopt dit alles zelfs uit op een negatieve algemene mensbeschouwing:

> De mens is slecht & handelt ook zonder enige dwang of nooodzaak slecht, & zulks uit eigen vrije wil & verkiezing, & uit lust tot het kwaad. (103)

Het obsederende van de volgende jeugdherinnering uit *De taal der liefde* kan na wat tot dusver op deze bladzijden beklemtoond is dan ook geen verbazing wekken:

> Ik herinnerde mij hoe, toen ik ongeveer zeven of acht jaar oud was, een buurjongen met een schipperstrui en een zwart fluwelen korte broek aan[9.], in een aan de onze grenzende achtertuin, zichtbaar voor alle buren, wegens een of ander vergrijp door zijn vader langdurig en met uitoefening van grote kracht over de knie werd gelegd, en spartelde en luid huilend bleef schreeuwen terwijl het bijna onmerkbaar, uit een grijs wolkendek, motregende [...] (29)

> Het was een jongen met wie ik speelde, de buurjongen die huilend schreeuwde en kronkelde onder de felle slagen op zijn gespannen, op het zitvlak dof geworden broek, en ik stond in onze tuin op slechts enkele meters afstand, met dichtgeklemde keel en bonzende hamerslag van mijn bloed, overweldigd door medelijden, verdriet en ontzetting, maar tegelijkertijd een verschrikkelijk, fataal geluk gevoelend dat ik niet kon begrijpen, dat mij diep beangstigde en waarvan ik misschien toen al vermoedde nimmer meer afstand te kunnen doen. (30)

Het besef niet anders dan 'stout' te kunnen zijn, kan dan zo overheersen dat het zich uiten moet:

> [...] ik voelde jegens haar [Jane, die hem als haar minnaar beschouwt] een wrevel opkomen, die de grens van de haat naderde, omdat zij mij nooit iets kwaads maar alleen maar goeds had gedaan. (*Oud en eenzaam*, 63)
>
> Ik ben erg bang dat er iets niet goed gaat; dat ik iets tegen je [Ernest, met wie zich een soort idylle lijkt te ontspinnen] zeg om je te pesten terwijl ik het niet zo bedoel of liever gezegd wel zo bedoel, maar eigenlijk niet had willen zeggen. (*Ik had hem lief*, 14)

Of, kortweg, tegenover iemand met wie de hoofdfiguur alleen omgaat zoals Frits uit *De avonden* met diens vrienden:

> He wanted to slap him, yet felt an endless, servile softening. ('Melancholia', *Schoon schip*, 53)

In 'De kerstavond van zuster Magnussen' uit *Tien vrolijke verhalen* vraagt de kerstman, die een baard met opengevallen plekken draagt, maar niet aan zuster Magnussen of ze braaf is geweest, want dat is overduidelijk het geval, en hij wurgt haar.

Het zich tegen het (ouderlijk) gezag willen verzetten, wordt vooral hieraan toegeschreven dat de ouders hun kind met veel te weinig liefde hebben opgevoed:

> [...] omdat jullie van huis uit een zekere geborgenheid hebben gehad, die ik altijd ontbeerd heb. (*Brieven aan Josine M.*, 95)
>
> Ik gevoelde mij bedreigd en verlaten, nu in mijn volwassenheid minstens in dezelfde mate als toen, in mijn gehele jeugd, en ik zocht nog steeds naar bescherming, geborgenheid en veiligheid. (*Moeder en zoon*, 108)

Hierbij komt het besef

> [...] ik ben zo lang geestelijk infantiel gebleven. (*Brieven aan Josine M.*, 44)

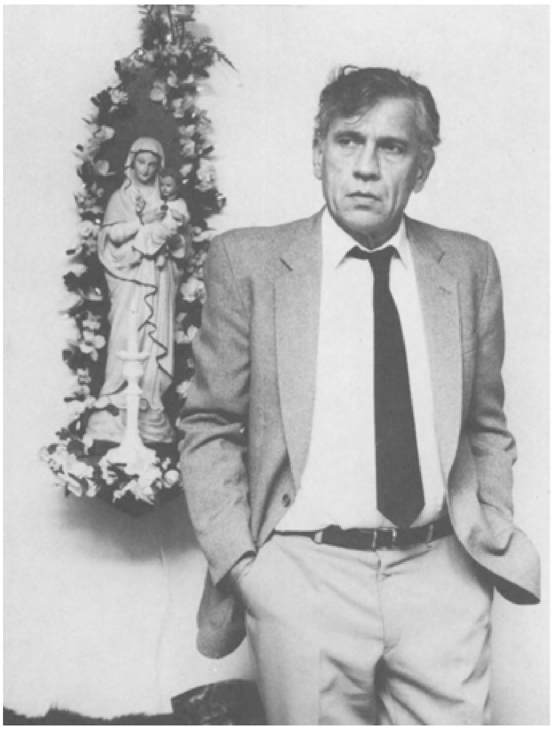
De Reve-figuur kan zich dus niet anders zien dan als een tot eenzaamheid gedoemde, zoals vooral blijkt uit de volgende uitlating, ook vanwege de in dit artikel gevolgde gedachtengang veelzeggend:

> Mijn hele leven heb ik gezocht naar verwantschap, mezelf dikwijls genoeg wijsgemaakt dat er van zulk een verwantschap sprake was, terwijl die er nooit, met geen enkel ander mens, of andere groep van mensen geweest is, en er ook nooit zijn zal. (*Op weg naar het einde*, 129)

Dit wordt vooral geweten aan de vader-figuur:

> Mijn vader was ongehoord bruut en bot en kwetsend jegens alles wat hij zelf niet kon gevoelen & begrijpen, &

dat was bij al zijn intelligentsie, heel wat. (*Brieven aan Josine M.*, 317)
Ik heb nooit ergens met hem over kunnen praten, omdat hij alles altijd wist, boven iedere twijfel uit, & de ander zijn mening was niet alleen volstrekt onjuist, maar daarbij ook nog belachelijk, imbeciel & verachtelijk. (*Ik had hem lief*, 41)



Gerard Reve. Foto: S. Raviez

Zodat een besef als het volgende gemakkelijk naar boven kan komen:

> Opnieuw kreeg ik de gewaarwording dat niets van wat ik zei waar was, dat ik loog en bedroog [...] ('Lof der scheepvaart', *Tien vrolijke verhalen*, 155)

De rebellie die hiervan dan het gevolg is, komt op zichzelf voort uit

> [...] de familieziekte van de Van het Reves [...] te weten de Van het Reve hoogmoed, die zich vooral uit door de neiging, paradoksale en aanstootgevende uitspraken te doen. (*Op weg naar het einde*, 127)

want

> [...] ik ben, zogezegd, een erg dominante en egocentriese persoonlijkheid [...] (*Brieven aan Josine M.*, 92/93)

In *Oud en eenzaam* wordt het beeld geschetst van wat naar communistische opvatting voor 'de vijand' doorging:

> Hij is laag, sluw, wreed, huichelachtig, geld- en genotzuchtig, zedeloos en niet zelden ook nog homoseksueel. (153)

Het vereist weinig verbeeldingskracht om in 'de' hoofdpersoon uit Reves werk, die zou ontstaan als men alle hoofdfiguren uit zijn romans, verhalen en brievenboeken als het ware zou samenvoegen (dat zulks mogelijk moet zijn is, zoals eerder aangegeven, een uitgangspunt bij het schrijven van dit artikel), iemand te zien in wie naar zijn eigen inzicht zo goed als alle van de zojuist opgesomde kenmerken terug te vinden zijn.

Curieus is in dit verband dat in de beruchte bijbelpassage uit de eerste brief van Paulus aan de Romeinen, waarnaar van gelovige zijde wordt verwezen als men de veroordeling van homoseksualiteit op bijbelse gronden wil rechtvaardigen, wordt gesproken, in de reeks van 'wat niet betaamt' (1:18:30), over: 'grootsprekers, vindingrijk in het kwaad, hun ouders ongehoorzaam.'[10.]

Dat, ten slotte, figuren uit Reves werk wel beseffen dat zij zich conform ouderlijke normen dienen te gedragen, blijkt uiteraard vaak:

> Ik ben, geloof ik, erg boers & degelijk, & vooral, in mijn gehele denk- & gevoelswereld, erg archaïes. (*Ik had hem lief*, 10)

of:

> Ik was echter, bij al mijn hoogmoed, in de eerste plaats een nette Hollandse jongen (...) (*Moeder en zoon*, 92)

Kortom,

> Ik vind dat de mens geschapen is om tot volle wasdom te geraken, en niet om zijn leven lang een stoute jongen te blijven. (*Op weg naar het einde*, 15)

4

Eén schakel in de reeks ondeugden die vrijwel alle figuren uit Reves werk bezitten moet nog genoemd worden: lafheid, een eigenschap die men klaarblijkelijk met bitterheid in zichzelf constateert. Frits van Egters merkt al op:

> Bang was ik, bang ben ik gebleven. (*De avonden*, 17)[11.]

En in *Moeder en zoon*:

> Ik was een bang kind, dat eigenlijk voor alles vrees koesterde [...] (11)
> [...] ik was [...] een bange, laffe nicht, (*Id.*, 160)

In *De vierde man* zegt de hoofdpersoon van zichzelf:

> [...] geen man, ik, maar een levensbang jongetje dat het zonder volwassen bescherming niet kon stellen. (57)

In 'Bloed', uit *Tien vrolijke verhalen*, roept de vader, zonder dat in het verhaal duidelijk wordt waarom, zijn stiefzoon 'Jij laf kreng' toe (95).

Ook hier kan 'De vacantie' uit *Vier wintervertellingen* als sleutelverhaal gelden.[12.] In dit verhaal wordt Darger door zijn twee jaar oudere broer Willem meegenomen naar een bijeenkomst van de Groep, een kennelijk op communistische leest geschoeide jeugdorganisatie, waarvan Darger door zijn leeftijd eigenlijk nog geen

lid kan zijn; op die middag komen geen andere leden opdagen. De vergaderruimte bevindt zich in het huis van Larrie, een man van rond de veertig, die voor de Groep soms ‘theorie’ behandelt. Deze Larrie houdt Darger staande:

> ‘Zou je het uithouden als ze je gevangen namen en naar een cel sleepten en je verhoorden?’ vroeg Larrie, terwijl hij zijn hoofd dicht over Darger heenboog. ‘Als ze je spiernaakt uitkleedden, op een tafel vastbonden en je met een leren riem of zweep ranselden om de adressen van je kameraden te weten te komen?’ Hij liet zijn hand steeds zwaarder op Darger drukken [...]
> ‘Ik denk dat hij zou gaan snotteren en alles zou vertellen, nog voordat ze een vinger naar hem hadden uitgestoken’ zei Willem. (122)

Een dag tevoren is bij Darger thuis de komst van Helmut, het Duitse vluchtelingetje, besproken:

> ‘Is er geen kans dat iemand van zijn familie met hem meekomt?’ vroeg Dargers moeder. ‘Zijn vader hebben ze gepakt, is het niet?’

‘Hij is dood,’ zei Dargers vader met grote nadruk en wendde zich tot Darger. ‘Ze hebben hem doodgemarteld’ zei hij luid.
Darger keek op. Even ontmoetten zijn ogen die van zijn vader, maar hij trachtte ze te ontwijken. (106)

Darger verliest dan even het besef van tijd en plaats, krijgt hallucinaties, en probeert later via magisch bedoelde handelingen, zoals door het maken van een tekening overeen nachtelijke ontsnappingstocht, invloed op de gebeurtenissen uit te oefenen.

De ik-figuur uit *Oud en eenzaam* concludeert:

> De beschrijvingen van deze laaghartige kwellingen en duivelse martelingen, die een buitengewone mate van oorspronkelijkheid en vindingrijkheid van de ‘kapitalistische beulen’ aan de kaak stelden, waren het eerste dat ik als kind, buiten mijn onderricht op school, van het menselijk bestaan op aarde mocht vernemen. (154)
> Naaktheid, mannelijke jeugd, marteling door vuur, schrijning en gewelddadige penetratie van de geslachtsdelen of van het jonge kameraadje zijn vossehol - nooit de geslachtsdaad zelf - waren de onveranderlijke ingrediënten van het recept [...] (156)

Op deze manier wordt het in Reves werk zo belangrijke onderwerp van de seksualiteit aangeroerd:

> Op mij, die deze verhalen van de tijd af, dat ik nog nauwlijks kon lezen en schrijven, wel móest lezen of horen vertellen, maakten ze een verpletterende indruk, omdat ik met de gevoelens die zij opriepen nergens naar toe kon. Ik probeerde ze te vergeten of uit mijn denken en voelen weg te bannen, maar ze keerden er met des te overweldigender beeldende kracht in terug. Ik geloof, dat al van het allereerste begin, bij al mijn huiveren verdriet over zoveel onschuldig en weerloos leed, zich de seksuele lust aandiende, waarvoor ik geen enkele verontschuldiging of verklaring kon vinden, en waarvan ik tegenover niemand ter wereld gewag dorst te maken. (158)

Als Gerard, de hoofdpersoon, zich de door hem bewonderde, iets oudere Wallie als slachtoffer van een dergelijke ondervraging voorstelt, kan zijn fantasie het verloop ervan hem alleen maar zo dicteren:

> [...] als dan de jonge imperialistische beulen hem... naakt, helemaal naakt uitgekleed... nog veel harder, nog veel wreder, nog veel langduriger op zijn moedige, weerloze jongenslijf zouden striemen, overal, [...] zou hij dan niet, jankend en krijsend, alle strijdmakkertjes verraden...? Ja... hij zou ze verraden, allemaal... (187/88)

En wanneer hij, verzonken in fantasieën over dit soort martelscènes, zich probeert voor te stellen dat de beulen in werkelijkheid hun slachtoffer na de kastijdingen om vergiffenis zouden kunnen vragen, om hem dan te vertroetelen, komen er tegenstrijdige gevoelens in hem op: enerzijds ‘een gruwelijke, mij als een branding overspoelende verrukking’, anderzijds schuldgevoel, omdat deze versie ‘arbeidersvijandig’ zou zijn en verraad ‘aan de zaak van de klassenstrijd’ zou betekenen (160). Dan probeert hij zich in de rol van de gemartelde te verplaatsen:

> Van deze lofwaardige poging kwam echter in mijn verbeelding hoegenaamd niets terecht: ik bleek veel te bang en te laf, en smeekte al na de eerste striem huilend om genade, en verried al mijn proletarische strijdmakkertjes, zodat ik de achting en genegenheid van alles en iedereen, zowel van de jonge kapitalistische beulen als van de proletarische helden, voorgoed verspeelde. (161)

Tot dusver is hier getracht duidelijk te maken dat de hoofdpersonen in Reves werk, zich in allerlei opzichten minderwaardig voelend, alleen met anderen in contact denken te kunnen komen wanneer dezen gezien kunnen worden als behept met dezelfde ondeugden. Dit psychisch mechanisme is nauwkeurig na te gaan in de op de vorige passage uit *Oud en eenzaam* aansluitende bladzijden:

> [...] ik besefte opeens [...] dat ik iets wilde en begeerde, dat mijn levenslange noodlot inhield en mij voor immer zou tekenen: *Ik wilde wel degelijk, dat de jonge arbeidersjongen gemarteld werd*. Ik probeerde mij vol verering met hem te vereenzelvigen, en ik voelde mij verplicht op een of andere wijze zijn heldhaftig lot te delen, maar meer, oneindig veel meer voelde ik mij één met zijn jonge beulen. Ik, ikzelf, en niemand anders, *ik* wilde en begeerde dat ze hem in zijn jonge naakte schoonheid en

heldhaftige standvastigheid zouden geselen en zonder genade, met steeds grotere wreedheid, zouden blijven geselen. Ik wilde er van begin tot einde bij zijn - die gedachte deed mijn hart bijna stilstaan en benam mij de adem - als ze hem geselden, en tenslotte, als de jonge beulen vermoeid waren geraakt, de geselzweep van hen overnemen om de weerloos vastgebonden proletarische jongen vele malen wreder te raken dan zij het samen ooit hadden gekund, en aldus te bewerkstelligen wat zij niet hadden kunnen bereiken: dat hij alles zou bekennen en iedereen zou verraden en, door mijn toedoen, van een moedige held veranderd zou worden in een laffe smekeling. (161/62; curs. v. Reve)
De communistische pornografie heeft mij besmet met een gepreoccupeerdheid met wreedheid, die alle andere gevoelens en gedachten op de achtergrond drong. Sadistische tafrelen van kerkers en verhoren zouden voortaan in mijn verbeelding onveranderlijk elke gewaarwording van seksuele lust vergezellen, en alleen door deze tafrelen op te roepen of toe te laten zou ik - of ik nu in eenzaamheid dan wel in de armen van een vrouw of man de liefdesdaad bedreef - mijn drift de verzadiging kunnen doen bereiken. (163)

Gerard Reve. Foto: S. Raviez

Hoezeer de eis moed te tonen door de omgeving opgedrongen werd, kan worden afgelezen aan een in *Archief Reve 1931-1960* afgedrukte brief aan de vader uit 1944, over een zo onschuldig onderwerp als hoogtevrees:

> Je weet misschien, dat ik vrij sterke hoogtevrees heb. Dat is iets, waar niets aan te doen is en wat niets met moed te maken heeft. Ook mensen die watervrees hebben [...] zijn zelden werkelijke lafaards, terwijl je onder de waterratten en de lui die zowat een minuut lang onder water duiken echte schijthuizen vindt. Dit alles ter verdediging. (249/50)

Niet voor niets dus, zo zou geredeneerd kunnen worden, verliest de verteller in *De vierde man* en *De stille vriend* zich in verhalen over zijn heldendaden in Nederlands-Indië, zoals ook in het nawoord ‘Bewogen leven’ van *Ik had hem lief*, waar zijn ‘zelfverloochenende moed’ wordt benadrukt (222). Maar

> ‘[...] Ik heb nooit één stap in Indië gezet. Ik ben nooit één dag in militaire dienst geweest [...]’ (*De stille vriend*, 114)

5

‘Het Revisme als seksueel begrip, dat zou iets zijn!’ wordt in *Brieven aan Wimie* (187) geopperd, maar binnen Reves werk is het als begrip niet gemakkelijk af te bakenen. In *Brieven aan Simon C.* luidt de uitleg:

> Geil zijn op iemand en die persoon voor jezelf begeren, dat is vrij nieuw - gevaarlijke nieuwigheid [in literair werk]. Die persoon willen offeren aan een aanbeden derde, het revisme dus, dat is geen nieuwigheid of perversie, maar iets heel ouds en gevestigds. (75)

In *Brieven aan Bernard S.* gaat het in dit verband wel om enkele de Reve-lezer bekende liefdesobjecten; de briefschrijver, die een grote voorkeur voor de met Bernard bevriende Felix heeft opgevat, zegt:

> Ik wil hem alle jonge Soldaten, leerling-matrozen en zeeverkenners geven die hij wil. (94)

Eerder zou deze Bernard zich naar de wil van 's schrijvers liefdesvriend Teigetje moeten schikken:

> Je zult ook Teigetjes slaaf zijn, en hem alle genot bereiden zoals ik het je beveel. (22)

Vaak blijkt hiernaast dat het in Reves werk niet zozeer gaat om het door de verteller uitleveren van seksueel begeerde personen aan de geliefde, maar dat de hoedanigheid van de 'slacht-offers' er niet toe doet, zo lang dezen de geliefde maar in seksueel opzicht kunnen dienen; zo heet het in *Oud en eenzaam*, over de fictieve Armand:

> [...] ik zou hem alle jongens geven die hij begeerde, of meisjes, of beide, verloofde paartjes zelfs [...] (69)

Ook in *Brieven aan Wimie* lijkt de identiteit van de tussenpersoon er in het geheel niet toe te doen:

> Ik verlang erg naar je, en trek me nog steeds af met hijgende gedachten aan jou, hoe je terugkomt en op dronken Zaterdagmiddagen onverwacht een jongen grijpt enzovoorts. (97/98)

Het aandeel van de verteller bestaat hier dus uit niet meer dan het bij voorbaat instemmen met de keus van de geliefde en het ook daaraan zelf genot willen ontlenen.

Gelet op dergelijke erotische capriolen in het werk van Reve, zou het revisme dus ook zo omschreven kunnen worden: het door toedoen van de minnaar, of op zijn minst met diens medeweten en toestemming, de beminde in seksueel opzicht willen laten genieten van andere jongens, die eventueel, maar wel bij voorkeur, door de minnaar zelf eveneens worden begeerd, terwijl deze alleen al door de gedachte aan dit alles seksueel wordt geprikkeld.

Deze definitie lijkt omslachtig genoeg om volledig te kunnen zijn; uit de volgende, direct met het revisme verband houdende passages uit *De taal der liefde en Wolf* zal echter blijken dat er nog moeilijkheden zijn van andere aard.

In de zomer van 1968 woont de ik-figuur uit *De taal der liefde* met Tijger tegenover de ingang van Artis. Op een dag neemt Tijger uit het aquariumhuis een Duits sprekende jongen mee, met wie hij naar bed gaat zonder zich bewust te zijn van de aanwezigheid, in diens 'slaaphok', van de ik-figuur. Deze bevredigt zich bij hun bedrumoer, dat hem, na een 'golf van angst', met een 'gevoel van zeer schrijnend geluk' vervult (18). Daarop verlaat hij het pand, koopt iets in een winkel 'waar wij alles te duur vonden en anders nooit kwamen', vraagt een zak om zijn boodschappen in te doen, 'wat ik anders nooit had gedurfd' (20) en komt opzettelijk lawaai veroorzakend terug. De bezoeker, Peter Z., wordt dan bestudeerd: hij had 'iets volledig jongensachtigs en zelfs vertederends kunnen hebben als niet zijn ogen met de rest van zijn gezicht in strijd waren geweest doordat ze vrij klein waren, te licht van kleur en met een niet te verbergen uitdrukking van hardheid': 'Terwijl ik naar zijn pratende mond keek, haatte ik hem' (20). Maar als Tijger, nadat Peter vertrokken is, 'als gewoonlijk' tobt over de vraag 'of ik "het wel goed vond" en of één en ander mij "geen verdriet deed"', verzekert de ik-figuur hem, in goed-revistische trant, 'dat ik hem aanbad, dat ik Jongens voor hem zou zoeken [...] en, natuurlijk, dat ik hunne geringste ongehoorzaamheid met de meest vindingrijke tuchtigingen zou korrigeren.' Daarna vraagt hij Tijger 'met bevende stem, of hij van mij hield.' (22) Hoewel deze hem dat verzekert, besluit hij van zijn aanwezigheid in het 'slaaphok' voordat hij met

zijn inkopen thuis kwam, niets te zeggen: 'Iets in mij waarschuwde me, dat ik het geheim moest houden [...]'. (23)

Als Peter de volgende dag onverwacht vroeg weer verschijnt, gaat de ik-figuur met hem de stad in en koopt 'ongewone, dure dingen, welker aanschaf ik altijd als een dwaze en zeer verwerpelijke verkwisting had beschouwd'; zelfs de straatgeluiden geven weer hoezeer hij nog uit zijn gewone doen is: 'Net als toen ik bij het eerste samenzijn van Tijger met Peter Z. mij naar buiten begeven had, scheen mij ook nu het lawaai in de stad, hoewel het verkeer, zo vroeg als het nog was, voor een zaterdagmorgen reeds een ongelooflijke keet maakte, gering en in het geheel niet hinderlijk toe.' (23)

Waarom handelt de ik-persoon zo? Tijger houdt alleen van hem, dat zegt deze hem meermalen, en Peter is Tijger alleen op 'slaafse en volmaakt onderworpen wijze', seksueel van dienst. Toch blijft hij Peter nauwgezet observeren, zijn 'kleine en verwende mond, die echter, welke waardering van begeerlijkheid of schoonheid men hem ook wenste toe te kennen, in ieder geval zopas nog Tijger tot volmaakte lust gediend had' (24), zijn broek die 'zot' is, zijn jek dat niet stoer genoeg is, en zijn 'schoentjes' die irritatie opwekken. (25) Daarbij babbelt de ik-figuur - hij merkt het zelf op - honderduit, wil met Peter de stad in 'waar ik één of andere aardigheid voor hem zou kopen' (24), en hij biedt Peter zijn eigen soldatenlaarzen aan, - dat alles nog steeds terwijl 'ik mijn verachting voor hem nauwelijks wist te verbergen [...]'. (25)

In de stad licht hij Peter in over allerlei toeristische bijzonderheden 'waarbij ik bemerkte dat het me in de verste verte geen belang inboezemde of ooit belang had ingeboezemd' (26), en hij koopt 'twee forse boeken met gereproduceerde oude stadsgezichten van Amsterdam, voor tezamen vijf & dertig of veertig gulden', hoewel Peter er, naar hij merkt, geen belangstelling voor heeft: 'hij hechtte stellig alleen aan geld en aan zo veel mogelijk rondhoereren'; zijn lichaamsgeur bleek er een te zijn 'van leugen en lafheid'. (25) 'Zelfs al zou het mij gelukken mijn wil met hem te doen, dan zou ik reeds terwijl ik hem bezat, mijn verachting en haat nauwelijks kunnen verbergen [...]'. (26)

Als Peter ten slotte vertrekt, beseft de ik-figuur: 'Ik wist niet, of al les wel goed was zoals het was' (28), al verzekert hij Tijger op revistische wijze: 'Ik houd van je, Tijger. Ik zal alles doen, dat hij je slaaf blijft. Ik zal ook jonge matrozen en soldaten aan je geven.' (29) Hij verliest zich in treurige jeugdherinneringen en beeldt zich bedscènes met Peter in, nadat hij in bed Tijger nogmaals gevraagd heeft of hij wel van hem houdt; maar ook daarna 'was mijn ziel nog rustelozer dan tevoren.' (31)

Het is duidelijk dat de ik-figuur zich hier aan de revistische code heeft willen houden: hij is niet alleen van mening dat hij het avontuurtje van Tijger moet goedkeuren ('Je kunt altijd zelf iemand meenemen naar huis' heeft hij in het aquariumhuis nog tegen Tijger gezegd (13)), maar hij vindt ook dat het hemzelf genot zou moeten schenken, in zijn slaaphok 'luisterend naar geluiden die ik verwachtte en hoopte te zullen horen en welker uitblijven mijn leven zinloos zou maken' (17), wat dan ook een moment lijkt te lukken. Maar terwijl hij zichzelf op allerlei manieren geweld aandoet om in Peter iets begeerlijks te vinden en bij hem in de smaak te vallen, ofschoon hij hem in feite minacht, terwijl hij zich er bovendien van verzekerd weet dat Tijger hem toegedaan blijft, laat de hele affaire in hem alleen een gevoel van grote droefheid achter.

Als het met medeweten van de minnaar de beminde laten bezitten van andere jongens, ook tot diens genot, het hoofdbestanddeel was van het revisme, speelt hierbij blijkbaar iets mee wat dit genot kan verhinderen, iets wat in deze bladzijden uit *De taal der liefde* alleen nog niet expliciet gezegd wordt.

In *Moeder en zoon* woont de verteller een godsdienstige bijeenkomst bij en fantaseert dan dat een aldaar 'orgelpompend' jongetje ('dat kleine konthoertje') bij zijn matroos Vos zou gaan wonen en daar gitaar zou leren spelen. (141) Zoiets nu

lijkt in *Wolf* werkelijkheid te worden: als Wolf na zijn ervaringen met de onbetrouwbare Broer en Zus eindelijk, zoals voorbeschikt, Vos gevonden heeft, vertelt deze hem altijd naar 'een veel jonger, een veel kleiner broertje, een schooljongetje dus nog' te hebben verlangd, 'dat met hem zoude willen medegaan en dat altijd bij hem zoude blijven.' (153)

Als blijkt dat in het land Pauvranië dit verlangen vervuld kan worden - de ongeveer tienjarige Remi wil graag bij Vos blijven en assisteren bij dans- en muziekvoorstellingen -, reageert Wolf zo:

> 'Maar... ik vind het goed, Vos...' sprak Wolf werktuiglijk. 'Als... dat kan...' Hij moest nu moeite doen om zijn tranen te bedwingen... Tranen, maar waarom?... Was dit alles niet iets heel goeds... iets waar Vosje altijd naar verlangd had?... Of niet?... Wat kon er dan zijn, dat Wolf zo treurig maakte?... (170/71)
>
> Wat kon er dan niet goed zijn? Wolf wist het niet, maar hij kon het gevoel niet van zich afzetten, dat er iets in dit alles bleef, dat op één of andere manier iets verkeerds in hield, iets droevigs... (174)

Bij de terugreis blijkt voor de grens echter dat het volgens Pauvranische wetten verboden is kinderen mee naar het buitenland te nemen, ook al gebeurt dat, zoals hier, met instemming van de - door zijn armoede hiertoe gedwongen - vader. Vos en Remi blijven dan achter, met Remi's aan Wolf toegewezen broertje Bambi:

> En nu drong de volle waarheid tot Wolf door: hij was niet

> langer het broertje, het échte broertje van Vos... (198)

Hier blijkt dus dat het revisme, zoals het door Vos met Remi in praktijk wordt gebracht, wat Wolf betreft, zijn grenzen letterlijk heeft overschreden. Het is dan ook verleidelijk, aan de kleding van de Pauvraniërs ('wel heel proper gehouden, maar oude en versleten kleding' (175)) af te lezen dat de mogelijkheden tot werkelijk contact met hen anders liggen dan ten opzichte van de Reve-figuren die in 'gewone', dus op ondeugendheid duidende, verwaarloosde kleren rondlopen. Zelfs is het mogelijk in de kleren breiende grensbewaker die de Pauvranische wetten vertegenwoordigt, het alter ego van 'de' schrijver-revist te zien; zijn manier van spreken, de enige maal dat in *Wolf* van het plechtstatige kinderboekproza wordt afgeweken, geeft daartoe ook aanleiding:

> 'Uitgehaalde wol, van oude wollen kleren, dat is moeilijk breien', legde hij hun uit. 'Dat gaat langzaam. Als jullie ooit het geld ervoor kunnen missen, dan zou ik erg blij zijn met nieuwe wol, met wol dus die helemaal nieuw is. Want de winter nadert, voor jong en oud, maar vooral voor de kinderen.'(161)

Uit het bovenstaande blijkt dus, dat het *willen* in de zojuist gegeven omschrijving van het revisme (het 'de geliefde... willen laten genieten van andere jongens') zo moet worden begrepen dat alles zich slechts in de fantasie van de verteller mag afspelen;[13.] wanneer, binnen het literaire werk, de liefdespartner zich, al is het tijdelijk, daadwerkelijk, hoe dan ook, aan een derde bindt, zoals bij Tijger en Peter Z., is er van werkelijk genot dat de ik-persoon daardoor zou verkrijgen geen sprake, en daarmee ook niet meer van revisme.[14.] De verteller moet alle touwtjes in handen hebben, wat alleen kan binnen zijn eigen fantasieën, de 'Sexualmärchen' zoals ze in *Brieven aan Wimie* worden genoemd. (159) Een definitie van het revisme waarin deze omstandigheid niet op de voorgrond geplaatst wordt, is dus onjuist.[15.]

In *Moeder en zoon* wordt dan ook gezegd:

> En al die bedenkseltorens, die ik dacht of hardop uitsprak, en waarin de bereden jongen de slaaf moest zijn van mijn 'verre geliefde' en zich door hem moest laten vernederen, pijnigen, verkrachten en zelfs de hoer voor hem moest spelen - was die revistische rêverie er altijd geweest? Dat gelul in bed, waar vroeg of laat iedere bedgenoot genoeg van kreeg, was ik daar altijd mede behept geweest? (180)

In *Ik had hem lief* wordt het zo geformuleerd:

> In mijn revistiese voorstellingswereld kan veel, wat in de praktijk absoluut niet gelukt. (203)

Met deze aanvulling, dat het revisme uitsluitend gezien moet worden als zich afspelend in de fantasie van de verteller, is het ook mogelijk achter dit motief, op dezelfde manier als in verband met kapotte kleding, liegen, ongehoorzaamheid en lafheid van personages in Reves werk, de reden, noodzaak zelfs te zien van het voorkomen van het revisme in zijn geschriften. De liefdespartners worden in de 'Sexualmärchen' immers als overspelig, als ontrouw gezien:

> Mijn eventuele Nieuwe Vriend moet in elk geval flink pervers zijn en dronken kunnen worden alleen al van seksuele ideeën en voorstellingen,

> kunnen genieten van ontrouw en wreedheid [...] (*Brieven aan Wimie*, 74/75) [...] enfin het hele scala van Macht, Vernedering, Ontrouw, Trouw, met Ontrouw opgeilen van de Partner [...] (*Id.*, 76/77)

Eerder is al opgemerkt dat hoofdpersonen uit Reves werk vaak, wanneer er sprake is van seksueel contact, de partner als ‘hoer’, of iets in die orde, benoemen, zoals in *De stille vriend*, over een jongen die Speerman van vroeger meent te kennen en met wie hij naar bed geweest is:

> Ja, dat was wat Speerman heimelijk hoopte: dat hij zoude zien, dat de jongen in werkelijkheid niets anders dan een opgemaakt gelegenheidshoertje was [...] (63)

Wanneer dan ook in verband met het revisme sprake zou zijn van een zich als ‘slecht’ beschouwende hoofdpersoon, die pas in relatie met anderen denkt te kunnen treden als de magie van het gelijkschakelend denken in werking gesteld is, moet in Reves werk de beminde als overspelig gezien worden omdat de hoofdpersoon zichzèlf aldus beschouwt.

Een zodanig besef - naast het meer algemene van het zich als ‘zondig’ zien, waarover al is gesproken - komt dan ook voortdurend naar voren; bijvoorbeeld in *De taal der liefde*:

> Ik had mij in de namiddag van de vorige dag lichamelijk met Giovanni L. verenigd, en vroeg mij nu voorde zoveelste maal af, of dit iets slechts en zondigs van mij was geweest om te doen, maar ik behoefde het mij niet af te vragen, want ik wist wel zeker dat het zo was. (9)

In *Ik had hem lief* wordt geprobeerd een en ander tegenover de geliefde een positieve wending te geven:

> Als ik hoereer met andere Jongens of Heren, dan is het alleen maar om jou geil & jaloers te maken, want ik doe het eigenlijk tegen mijn zin. (56)

Maar verderop noemt hij zichzelf:

> 1 erg slecht & loops & overspelig & mateloos Geil dier [...] (*Id.*, 140)

In *Brieven aan Wim B.* wordt gesproken over

> [...] dwaasheden met Jongens buiten mijn Huwelijk - ik geloof dat zulks nu afgelopen is: het rondhoereren is ten einde, Gode zij lof en Dank. (42)

Het eerder aangewezen besef een ‘net’ leven te behoren te leiden komt weer naar voren:

> Met anderen naar bed gaan, tenzij je met ze wilt trouwen, is slecht en zondig, heel eenvoudig. (*Brieven aan Wimie*, 113)

In *Schoon schip* wordt gezegd:

> Er zijn mensen die prostitutie goed vinden en ontrouw vanzelfsprekend, enz. Wij hoereren & wij zijn ontrouw, & het past ons niet, over anderen te oordelen, maar als wij het zedelijk goed vinden, dat wij hoereren & ontrouw zijn, dan zijn we geen mensen meer [...] (295)

In *Moeder en zoon* heeft de ik-persoon het over zijn ‘voor mens en en dikwijls ook voor mijzelve verwerpelijk en ontuchtig liefdesleven’ (181), en vraagt zich dan af:

> Hoe zat de boel in elkaar? Was het altijd zo geweest, dat ik een jongen begeerde en wilde bezitten, op wie ik niet verliefd was, om wie ik niets gaf, of die ik zelfs verachtte, en bij de heilige daad met hem aan een andere jongen of jongens dacht, die ik in woeste overgave aanbad? En hoe was het zo gekomen dat zelfs wanneer ik met een jongen naar bed ging van wie ik eigenlijk wèl hield, althans om wie ik wel degelijk iets gaf, dat ik zelfs dan nog voor mijzelve de liefde uitbande - want zo was het eigenlijk toch? (180)

Op deze wijze redenerend, is het niet moeilijk een antwoord te construeren op de vraag die de hoofdpersoon in *Lieve jongens* zichzelf stelt, nadat Tijger bevestigd heeft dat hij inderdaad van hem houdt:

> Waarom had ik, op zijn antwoord op mijn vraag, niet geantwoord: ‘Ik ook van jou, Tijger’? Ik wist het niet en zou het wel nooit weten. (162)

Dit alles, het ligt voor de hand, is te herleiden tot het besef door de eigen aard ook niet in staat te zijn een liefdesrelatie te onderhouden.[16.] Ook maakt dit duidelijk waarom zo vaak in Reves werk over sadistische handelingen ten opzichte van de geliefde wordt gedacht: te beminnen personen moeten weer, alvorens te kunnen worden bemind, door de hoofdpersoon net zo gezien kunnen worden als hij zichzelf ziet, en hun gestraft moeten worden bevestigt hun ‘stout’-zijn, en dus hun gelijkheid aan de ik-persoon (ook de nodige masochistische passages komen voor).[17.] De dubbelzinnigheid van een dergelijke gedachtengang wordt het duidelijkst geïllustreerd door:

> En opnieuw, zonder dat ik er zelf iets aan kon doen, zag ik hem [de iets oudere Wallie] in één ondeelbaar ogenblik, naakt uitgekleed en aan zijn enkels geboeid worden, en een huivering van genot, maar ook van een diep, vererend mededogen voer door mij heen. In mijn verbeelding begeerde ik, met al mijn lust, het verschrikkelijke dat ik hem zag ondergaan, maar tegelijkertijd wilde ik het met al mijn moed verhinderen, en hem beschermen en troosten. (*Oud en eenzaam*, 174)

en:

> Een golf van medelijden, bijna van tederheid, voer door mij heen, maar anders dan bij zijn vorige portsie tranen, deed dit medelijden geenszins mijn lust bekoelen, integendeel: ik ervoer, echt en oprecht, een diepe, als een schrijning in mijn borst voelbare deernis jegens Otto, maar tegelijkertijd zoude ik zijn leed willen vermeerderen

> [en] verdiende hij door ontelbare andere jongens mishandeld, vernederd en misbruikt te worden, die ík zoude zoeken, en vinden... (*Moeder en zoon*, 173)

Gerard Reve met zijn broer Karel. Foto: S. Raviez

Evenzo, in Wolfs fantasie over een bestraffing van Broer:

> En het vreemde was dat Wolf, terwijl hij in zijn gedachten zag hoe Broer, voorover gebogen, die vernederende straf van een kleine jongen onderging, daarbij nóg meer van Broer ging houden... (*Wolf*, 79)

waarop dus nu kan volgen:

> Wolf dacht nu ook nog iets anders, dat misschien nóg vreemder was: terwijl Broer op die manier als een kleine jongen over de knie zoude liggen en steeds harder ging huilen, zoude hij opeens heel veel van Wolf gaan houden, en door zijn tranen van pijn heen tegen Wolf roepen, dat hij eigenlijk altijd al Wolf zijn broertje had willen worden en voorgoed bij hem blijven... (79)

Hoe overheersend deze dwanggedachte is, blijkt uit *De stille vriend*:

> [...] de geliefde jongen was altijd een aanbeden god, dat wel, wien het aan niets mocht ontbreken, en voor wiens geluk en genot Speerman alles over had en alles wilde offeren, maar daarbij was hij, voor altijd en eeuwig, Speerman zijn slaaf en gevangene. (Waarbij Speerman, in zijn mateloze en wanhopige liefde, die jongen af en toe wel moest uitkleden en slaan, omdat het niet anders kón...) (76)

Kort daarvoor keerde eenzelfde gedachtengang als zojuist bedoeld terug:

> Hij wilde de jongen pijn doen, zoveel pijn als maar mogelijk was, maar tegelijkertijd wilde hij hem in het geheel geen pijn doen, nu niet, en nooit... Ja, als zoiets kon: iemand op verschrikkelijke wijze pijn doen, maar hem tegelijkertijd géén pijn doen... En dat kon niet, hoewel er toch een God was... (*Id.*, 58)

In *Moeder en zoon* fantaseert de verteller, die zich van Otto v. D. bedient, onderwijl dat hij matroosje Vos streelt, die hij nauwelijks heeft gezien:

> [...] overal... ook waar hij thuis geslagen was... Ja, geslagen... maar door wie zijn schuld ook weder? (164)

Een antwoord op die vraag volgt niet, maar moet de Reve-lezer duidelijk zijn. In ieder geval wordt het gegeven in *Oud en eenzaam*, waar de ik-figuur in zijn fantasie de marteling bijwoont van de jongen die hij in een verlaten Franse boerderij ziet:

> Maar wie sloeg hem? Wie kon zichzelf er toe brengen aan dit argeloos lieve, tedere wezen deze wreedheid te begaan? Wie dorst met zulk een meedogenloze berekening dit weerloos vastgebonden jongenslichaam deze laffe foltering aan te doen, om hem een valse bekentenis af te dwingen? Ik probeerde het antwoord de toegang tot mijn gedachten te beletten, maar het wàs er, nog voordat het verschrikkelijke beeld was geweken: *ik* was het, en niemand anders: *ik* was het, die vóór hem stond, en de zweep op hem liet nederdalen, om de huilende adem van zijn schreeuwen langs mijn gezicht te voelen strijken... *ik* was het, die hem martelde om hem iets te laten bekennen waarvan ik wist dat hij het niet gedaan had...
> Ik voelde mijn ogen vochtig worden. ‘Arm broertje. Lief broertje van me’, fluisterde ik hardop. (253/54; curs. v. Reve)

In *De stille vriend* zegt Speerman dus ook:

> [...] Ik martel toch geen jongens waar ik niets om geef? [...] (14)

De verzuchting, als hij zich voorstelt zijn ‘stille vriend’ Marcel pijn te doen:

> ‘De mensen begrijpen niets’, dacht Speerman, ‘niets... Alleen pijn, dàt begrijpen ze.’ (83)

is dan ook bestemd voor wie niet ziet dat ook achter het revisme en wat daarmee samenhangt dezelfde, in oorsprong magische, denktrant verscholen is als aan het begin van dit artikel beschreven werd in verband met het alleen wat minder spectaculaire motief van de gescheurde kleding.

6

Het beschrijven en in hun samenhang verduidelijken van een aantal motieven in Reves werk, verder kan, gezien de op blz. 1 aangeduide uitgangspunten, de pretentie van dit artikel niet gaan. Op het thema van dat werk en de relatie van de hier besproken motieven daartoe werd dus niet ingegaan, en voor Reve zo belangrijke onderwerpen als seksualiteit en godsdienst konden binnen het kader van dit onderzoek alleen eenzijdig, respectievelijk nauwelijks aan de orde worden gesteld; bewust werd ook niet gewezen op welke eventuele relatie dan ook van het hier behandelde met de schrijver Reve-als-persoon.

Tot slot nog enkele opmerkingen over het veelal direct met het revisme in verband gebrachte motief van de Meedogenloze Jongen in Reves werk. In *Archief Reve 1961-1980* zou de psychologische achtergrond ervan te vinden zijn:

> Van het ogenblik af, dat ik wist dat ik bestond en kon liefhebben, heb ik de gelaten en lichamen van Jongens liefgehad. Eén moet er zijn geweest, sterker dan ik, aanbiddelijk en Wreed, die mijn verering vermoed, en mijn

> Gevoelens aangemoedigd heeft tot ik mijn geheim moest prijsgeven en die mij, toen hij het kende, bespot, geslagen en diep vernederd heeft. Hem heb ik sindsdien gezocht en zal ik moeten blijven zoeken, in steden en landen, zo lang ik adem zal hebben en zal leven: de Meedogenloze, die mijn liefde tot een koorts opjaagt om haarte vertrappen, de Onzichtbare, Eeuwig Wijkend. (13/14)

De naam 'Meedogenloze Jongen' is ontleend aan Keats' gedicht 'La Belle Dame Sans Merci', dat zijn titel geeft aan een van de hoofdstukken uit Praz' *The Romantic Agony*. Sinds Reve in een interview uit 1966 zich erover beklaagde dat critici van alles achter de Meedogenloze Jongen zochten, maar die niet zagen als 'doodgewoon de homoseksuele pendant van *La Belle Dame Sans Merci* uit de Romantiek' (interview Zaal-Van der Molen, *In gesprek*, 107) is deze parallellie als vanzelfsprekend aangenomen.[18.]

In het bedoelde hoofdstuk uit Praz' boek wordt zeer gedetailleerd een stoet van (literaire) tovenaressen, duivelse gezellinnen, vampiers, fatale vrouwen en onverzadigbare pseudo-minnaressen geschetst, die vooral één trek gemeen hebben die de Meedogenloze Jongen in het werk van Reve, ondanks wat in het hierboven aangehaalde wordt gesuggereerd, juist mist: zij storten, vrijwillig of noodgedwongen, hun aanbidders bewust in het verderf door zich, tijdelijk, opzettelijk als geliefde voor te doen, zoals in Keats' gedicht waar Praz' hoofdstuk naar genoemd is. Dit middel, het zich voordoen als verliefde, noch dit doel, het bewust lichamelijk en/of geestelijk te gronde richten van de minnaar, komt in verband met de Meedogenloze Jongen in Reves werk voor, zodat het beschouwen van deze figuur als een tegenhanger van 'La Belle Dame Sans Merci', met een beroep op Praz' autoriteit, op losse gronden gebeurt. Hoe weinig de verwijzing naar Praz ter zake is, blijkt ook uit het feit dat de door hem besproken literaire vrouwentypen in de wereld waarin zij worden opgevoerd hun fatale arbeid daadwerkelijk verrichten, terwijl in Reves werk de Meedogenloze

Jongen als een ideaal van de hoofdpersoon moet worden gezien, van wie hij nu en dan om zich heen een afspiegeling meent waar te nemen, zonder dat deze enige actieve rol speelt, zoals in *Brieven aan Josine M.*, waar het een zeventienjarige jongen betreft op wie de briefschrijver zegt verliefd geworden te zijn (169), en in *Ik had hem lief*, waarin eenmaal het vermoeden geuit wordt dat Ernest, aan wie de brieven gericht zijn, de Meedogenloze Jongen is (33). Bij dergelijke aanduidingen blijft het.

Dat dit liefdesideaal in Reves werk ‘meedogenloos’ moet zijn is, na wat hier tot dusver uiteengezet is, dan ook verklaarbaar. Steeds werd getracht duidelijk te maken dat een Reve-figuur zichzelf alleen vanuit een negatieve invalshoek kan zien, en zich voorstelt pas dan met anderen tot een relatie te kunnen komen, wanneer dezen door hem als even negatief gezien kunnen worden. Wie met pek wil omgaan, zo redeneert hij, moet er mee besmet zijn, hoe dan ook. Elke uiting van affectie kan dus alleen ontstaan vanuit deze negatieve basis; al eerder is geconstateerd dat Reves figuren zich niet kunnen voorstellen vanuit een positieve gedachte omtrent zichzelf tot een liefdesrelatie te komen (blz. 15; zie ook noot 16). De Meedogenloze nu is boven *ieder* gevoel verheven, ook zelfs wat betreft gevoelens in positieve zin, en kan hierdoor, in deze hoedanigheid, als de werkelijk ideale liefdespartner gezien worden.

De Meedogenloze Jongen draagt dan ook zeker geen gescheurde kleren:

> [...] ik zou, voor een beschrijving van bijvoorbeeld de kleding van de Meedogenloze Jongen, die immers iedere dag of dikwijls zelfs twee of drie maal per dag, een ander pak, broek, windjek, T-shirt of regenjas zou aantrekken, mij terdege in de kennis van stoffen moeten verdiepen: hoe zou ik anders de eindeloos gevarieerde, uit de kostbaarste en vaak zeldzaamste tekstielsoorten vervaardigde kledingstukken op verantwoorde wijze kunnen beschrijven? (*Nader tot u*, 51)

Aanleiding tot dit artikel was de vraag hoe een winkelhaak in Woelrats broek iets ‘onbeschrijfelijks’ kon verkondigen. In overeenstemming hiermee zou als slot nu gezegd kunnen worden, dat pas werkelijk onbeschrijfelijk de Verlossing zou zijn van de Stoute Jongen, die niet anders mogelijk is dan door de Barmhartigheid van de Meedogenloze Jongen. Maar dit terzijde.

> Wanneer uit het werk van Reve geciteerd werd, gebeurde dat altijd naar de eerste druk, met uitzondering van *De avonden* (Amsterdam, 1959, 4e druk), *Werther Nieland* (Amsterdam, 1965, 2e druk), *De taal der liefde* (Amsterdam, 1972, 3e druk) en *De vierde man* (Amsterdam-Antwerpen, 1981, 2e druk). In de citaten aangebrachte wijzigingen ten opzichte van de oorspronkelijke tekst zijn door haken omgeven.

Overige gebruikte literatuur

Arnold Greidanus - ‘Van het licht en van de schaduw en van de dood... en van de geestdrift’. In: *Reve Jaarboek I*. Utrecht, 1983, blz. 90-108.

Sjaak Hubregtse - *Over ‘Op weg naar het einde’ en ‘Nader tot u’ van Gerard Reve*. Amsterdam, 1980. (Synthese)

Sjaak Hubregtse (sam.) - *Tussen chaos en orde.* Essays over het werk van Gerard Reve. Amsterdam, z.j. (1981)

Gerard Reve en S. Carmiggelt - *In gesprek*. Amsterdam, 1980.

Gerard Reve - *In gesprek*. Interviews. Baarn, 1983.
Bert Samsom - 'Veelzeggend uiterlijk'. In: Tirade, mei 1978, blz. 312-320.
Mario Praz - *The romantic agony*. Z.pl., z.j. (Collins. The Fontana Library, 1960).

Eindnoten:

1. Bijv.: Carmiggelt schat dat de aan hem gerichte brieven van Reve voor 80 à 90% ongewijzigd in *De taal der liefde* vierden opgenomen (Reve-Carmiggelt, *In gesprek*, 58); blijkens het 'Voorwoord' in *Brieven aan Wimie* zouden deze brieven toevallig op het Waterlooplein zijn gevonden, terwijl *Ik had hem lief* volgens het nawoord 'Bewogen leven' is geschreven door een destijds naar de Indonesische opstandelingen overgelopen, maar later gerehabiliteerde Nederlandse militair (zie blz. 14).
2. Het vernielen van Helmuts kleding krijgt nog meer reliëf doordat Dargers moeder zich al eerder over Helmuts garderobe zorgen heeft gemaakt (107).
3. Kenmerkend is ook dat als George de tweede jongen beetpakt en deze 'Vader! Vader!' schreeuwt, hij antwoordt: 'Je vader is dood.' (189) Aan het slot zegt zijn moeder, die al jaren door haar man geslagen wordt, maar niet naar een advocaat durft te gaan, over George: 'Hij heeft geen vader om hem te helpen. Hij heeft geen vader!' (210)
4. Sommige uitlatingen klinken, zo geciteerd, ironischer dan wanneer ze in hun context gelezen zouden worden, andere juist minder ironisch. Ondanks alle interpretatiemoeilijkheden die daaraan verbonden zijn, werden als ironisch op te vatten passages toch opgenomen, als hierin onderwerp of woordgebruik voor de schrijver Reve kenmerkend geacht werden.
5. Zie voor dergelijke geslachtsveranderingen: blz. 6.
6. Voor wie niet wars is van enig gepsychologiseer zou hier, als tegenwicht bij al dit gelieg, op het speciale karakter van Reves schrijverschap, zoals dat in zijn werk tot uiting komt, gewezen kunnen worden; vooral blijkt dit uit de moeilijkheid om bij het schrijven met zgn. Zinloze Feiten om te gaan, die van voor een verhaal te gebruiken 'ware' feitelijkheden deel uitmaken, maar, doordat ze geen functie kunnen hebben in de nagestreefde 'verhaalwaarheid', er de oorzaak van zijn dat dit beoogde verhaal niet meer geschreven kan worden: verzwijgen is uitgesloten, omdat dan 'een voldoend nauwkeurige beschrijving' niet meer mogelijk zou zijn. (*Op weg naar het einde*, 155)
7. Volgens Samsom (Tirade 1978) is in de bijbel vuile kleding symbool van een 'zondig leven' (314).
8. Het besef niet anders dan 'ondeugend' te kunnen zijn, dat vele Reve-personages beheerst, kan nog vanuit een ander gezichtspunt worden belicht. Zodra in Reves werk wordt teruggeblikt op opvoeding, betreft het altijd de wijze waarop ouders het communisme op hun kinderen hebben willen overbrengen; dit gaat samen met het afwijzend staan tegenover de geest op andere wijze in beslag nemende zaken als alcohol en godsdienst.
   Wanneer dit uitgangspunt ingenomen wordt, kan worden opgemerkt dat in Reves werk ongeveer alles wat met deze wijze van opvoeden samenhangt in het tegendeel blijkt te zijn verkeerd: heftige afkeer van het communisme (zie bijvoorbeeld *Archief Reve 1961-1980*, 101), de keuze voor het - op een eigen wijze beleden - katholicisme (al in *Werther Nieland* en vooral in *De avonden* vertonen de hoofdfiguren sterk godsdienstige trekken) en de voortdurende strijd met Koning Alcohol zijn steeds terugkerende elementen in Reves werk.
   Hierop doorgaande zou ook gewezen kunnen worden op de plaatsen in zijn werk waar duidelijk lijkt te worden geprovoceerd, bijvoorbeeld in verband met mogelijke racistische tendensen (dat het in dit soort gevallen slechts een kwestie zou zijn van het op deze wijze de aandacht willen vestigen op zaken die hiermee verband houden, wordt bijvoorbeeld gezegd in 'Verklaring voor eigen erf', *Archief Reve 1961-1980*, 114/15), godsvoorstellingen (in verband met de ezel-kwestie wordt in *Schoon schip*, 167, verklaard: 'ik heb wel degelijk de bedoeling gehad om een aantal mensen te pesten, laten we maar eerlijk zijn.'), maar ook door quasi-kinderlijke poep-verhaaltjes (*Een eigen huis*, 85-94).
9. Dit moet de aan de Reve-lezer welbekende 'zeeverkennersbroek' zijn (zie bijvoorbeeld *De taal der liefde*, 153).
10. Volgens Hubregtse (*Over 'Op weg...'*, 48) is er direct verband tussen ouderliefde en godsdienst bij Reve aan te wijzen.

11. Vgl.: ‘Die jeugd is voorbij. Maar die is in feite helemaal niet voorbij. Dat is het probleem... Ik ben gewoon nog een bange elf-, twaalfjarige jongen. Ik ben niet volwassen, niet toegerust voor dit bestaan...’ (Interview Rooduijn, *In gesprek*, 228/29)
12. In een ander verband is hierop al in 1969 door Kaleis gewezen; zie Hubregtse, *Tussen chaos en orde*, 219.
13. Nog een geval van ‘revisme-in-de-praktijk’ zou gevonden kunnen worden in *Lieve jongens*, waarin de verteller, Gerard, zijn vriend Tijger ertoe brengt zich af te zonderen met de door hemzelf begeerde Freddie, de geliefde van Albert S. Het gaat er hier echter alleen om, deze Albert, ‘gerimpelde lidkaktus’ genoemd, de horens op te zetten, terwijl Gerard weet dat Tijger Freddie eigenlijk ‘te meisjesachtig en te nichterig’ vindt (155).
14. Vgl. de conclusie van Greidanus, die seksuele verhoudingen waarbij meer dan twee personen betrokken (lijken te) zijn in Reves werk onderzocht heeft: hem valt op ‘dat het revisme *nergens* in diens omvangrijke oeuvre verwezenlijkt wordt. Of het revisme blijft beperkt tot bedverhalen, de revistische sprookjes, en dan blijft het bij fantasieën en gedachtenspinsels [...] òf het revisme dient als gangmaker, dat wil zeggen dat er van de zuivere bedoelingen niets stand houdt en de handeling ontaardt in de eigen lust dienende sexscènes.’ (*Reve Jaarboek I*, 101)
15. Illustratief voor de verwarring hieromtrent is een passage uit een artikel van Gomperts (zie Hubregtse, *Tussen chaos en orde*, 332) waarin eerst wordt gesteld dat het revisme ‘een soort in de fantasie beleefd sadisme per procuratie’ zou zijn, waarna in de direct daarop volgende poging tot definiëring het element van de fantasie wegvalt: ‘Het revisme is nu, als ik het goed begrepen heb, het weten of het waarnemen van martel-activiteiten die een geliefde jongen op een andere jongen toepast.’
16. Wanneer in Reves werk van een werkelijke liefdesrelatie sprake is, wordt dit dan ook onveranderlijk toegeschreven, niet aan enigerlei aantrekkingskracht van de hoofdpersoon, maar aan het ingrijpen van een hogere macht (zoals dat ook letterlijk in *Wolf* gebeurt), bijvoorbeeld ‘[...] wij behoren elkander toe, niet omdat wij dat willen, maar omdat het aldus beschikt is.’ (*Ik had hem lief*, 27).
17. Wie zich afvraagt waarom het straffen in een zo hardhandige vorm zou moeten plaatsvinden, doet er goed aan te bedenken dat hier in Reve's werk de seksualiteit, direct te verbinden aan het motief van de lafheid, zijn intrede gedaan heeft, gebied van moeilijk te beteugelen emoties bij uitstek, waarbij bovendien de hoge graad van de negatieve gevoelens omtrent zichzelf een rol speelt.
18. Als eerste ging Polak hierop in (zie Hubregtse, *Tussen chaos en orde*, 211-216); hij zag in de tuchtschooldirecteur Tony uit ‘A prison song in prose’ (*Schoon schip*, 184-193) de eerste onverhulde Meedogenloze Jongen in Reves werk. Deze Tony heeft volgens de verteller een ‘cruel beauty’, maar niets wijst erop dat hij door deze verteller aanbeden of zelfs maar begeerd wordt; er is geen sprake van dat hij verlangt zich aan Tony te onderwerpen. Ook blijkt nergens in het verhaal dat de gemartelde jongen ten opzichte van Tony of de verteller een andere erotische functie heeft dan dat zij beiden vanwege zijn schoonheid er behagen in scheppen hem te martelen, zogenaamd om hem tot een bekentenis te dwingen in verband met joy-riding of autodiefstal. Tony noemt hem alleen ‘handsome’ en daardoor zou hij zich, volgens Polak, verraden: een wel zeer magere bewijsvoering om in hem de Meedogenloze Jongen te kunnen zien.

Jaap T. Harskamp

Brieven van Oscar Wilde

De verzameling van nieuwe brieven van Oscar Wilde die onlangs is uitgebracht beslaat de periode van 1876 tot 1900, van Wilde's vroegste poëzie tot aan de publikatie van 'The Ballad of Reading Gaol'. Vijfentwintig dramatische jaren. We zien de jaren waarin Wilde als een komeet de literaire wereld binnenstootte; hij maakte tournees door Engeland en Amerika waar zijn talent werd bejubeld (zijn lezingen in Amerika werden door twee- tot drieduizend mensen bijgewoond: een ongehoord succes); hij vierde briljante successen in het theater. Maar zoals een komeet eens werd beschouwd als voorteken van een ramp, zo volgde voor Oscar Wilde de diepe val op een spectaculaire loopbaan. Na het geruchtmakende schandaal van homoseksualiteit werd de schrijver tot gevangenisstraf veroordeeld in Reading. Eenmaal vrijgelaten vestigde hij zich als balling in Frankrijk. Een gebroken mens. Op 30 november 1900 stierf Oscar Wilde als bekeerd katholiek in Parijs.

De samensteller van deze verzameling brieven is Rupert Hart-Davis. De naam klinkt voor velen wellicht bekend: van 1946 tot 1964 beheerde Hart-Davis zijn eigen uitgeverij en daarnaast is hij werkzaam als literator en criticus. Zijn biografie van Walpole werd onlangs opnieuw uitgebracht en van zijn editie van de dagboeken van Siegfried Sassoon zijn inmiddels de eerste drie delen verschenen.

In 1962 werd door dezelfde samensteller de eerste en substantiële verzameling van Wilde's brieven uitgegeven. In deze nieuwe verzameling zijn de brieven gepresenteerd die sindsdien zijn achterhaald. De verzameling telt 164 brieven en is door Rupert Hart-Davis op voortreffelijke wijze voorzien van korte commentaren en toelichtingen. Niettemin draagt het boek noodzakelijkerwijs het karakter van een supplement, een aanvulling.

Zonder kennis van Wilde's levensgang, zonder de voorafgaande editie van de brieven te hebben gelezen, zal de lectuur van dit boek slechts een fragmentarisch beeld van het schrijverschap van Wilde geven. Maar dat neemt niet weg dat in talloze brieven de gestalte van Oscar Wilde onmiskenbaar naar voren komt, duidelijk blijkt zijn vermogen in een enkele wending een karakter te typeren, een situatie te schetsen, het meesterschap ook waarmee hij het vlijmscherpe mes van het aforisme weet te hanteren. Er komen ook minder voor de hand liggende aspecten naar voren van Wilde's complexe karakter: zijn zakelijke instelling bijvoorbeeld, zijn disciplinaire controle over acteurs en actrices, en anderzijds: zijn humanitaire houding tegenover vrienden of medekunstenaars in nood. Er zijn menselijke trekken in de estheet.

De tragische geschiedenis van het leven van Oscar Wilde is genoegzaam bekend. De schrijver werd op 16 oktober 1854 in Dublin geboren. Na zijn schooltijd bezocht hij Trinity College in Dublin en vervolgens Magdalen College in Oxford. Als jongeman maakte hij de, voor iemand van zijn stand en opleiding, verplichte reizen naar Italië en Griekenland, reizen die op de artistiek begaafde student een diepe indruk maakten. Een eerste erkenning van zijn dichterschap ontving Wilde in juni 1878 toen hem de Newdigate Prijs werd uitgereikt voor zijn gedicht 'Ravenna'. Het was het begin van een bliksemcarrière. Drie jaar later verscheen een bundel *Poems* van zijn hand en de literaire tournees door Engeland en Amerika vonden plaats tussen 1882 en 1884.

Op 29 mei 1884 huwde hij Constance Lloyd, die hem twee zoons zou schenken. Tussen 1887 en 1889 was Wilde redacteur van het tijdschrift Women's World. Nadat hij twee jaar lang de wereld van de vrouw had verkend, verscheen op 20 juni 1890 in Lippincott's Magazine de eerste versie van *The Picture of Dorian Gray*, een roman

die door de Victoriaanse pers werd veroordeeld als decadent, verziekt, verwijfd. Een jaar later verscheen de roman in boekvorm.

De ontmoeting met Lord Alfred Douglas ('Bosie' voor zijn vrienden) vond vermoedelijk plaats in januari 1891. De homoseksuele verhouding tussen de schrijver met een uiterst scherpe geest en de zwakkeling van adellijke afkomst, zou tot de ondergang van de eerste leiden. Het geestrijke wordt altijd verpletterd onder de stoomwals van vulgariteit. Maar in eerste instantie putte Wilde uit zijn nieuw gewonnen relatie een geweldige scheppingskracht. Tussen 1891 en 1895 ontstond vrijwel het gehele dramatische oeuvre, naast de gedichten en essays. De tragedie werd ingezet toen Oscar Wilde de onbezonnen stap ondernam om Bosies vader, de Markies van Queensberry voor het gerecht te dagen. Wilde verloor de zaak, erger: het proces leidde tot zijn eigen veroordeling en de maximale straf van twee jaar gevangenis met dwangarbeid wegens homoseksualiteit.

Oscar Wilde was een estheet, de meest Franse schrijver van Engelse auteurs zo men wil. Zijn esthetische opvattingen waren doordrongen van ideeën en houdingen die hij ontleende aan schrijvers en dichters als Baudelaire, Gautier, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, e.a. Persoonlijk heb ik altijd mijn bedenkingen gehad tegen de kunst van Wilde. Waar de betere kunst van de Parijse estheten naar mijn idee een waarachtig kosmopolitisch karakter bezit, daar blijft Wilde's estheticisme parochiaal, gebonden aan Oxbridge, geurend naar de studeerkamer. Het werk van Wilde is mij te veel een geleerde kunst, te weinig een geleefde; te veel theater, te weinig gedrevenheid.

Oscar Wilde en Lord Alfred Douglas '(Bosie)'

Sommige critici hebben Wilde geduid als een briljant imitator van zijn Franse tijdgenoten en voorgangers. *The Picture of Dorian Gray* mag een boeiende roman zijn, maar zou ondenkbaar zijn geweest zonder het voorbeeld van Huysmans' *A rebours*. Maar anderzijds: doet dat veel af aan het talent van Wilde? Is de creatieve wedijver niet een essentieel - en door onze cultus van originaliteit een te vaak verguisd - deel van het creatieve proces? Wilde heeft de uitdaging van Huysmans

aangenomen en zijn rivaal overtroffen waar het de conceptie en constructie van de roman betreft.

Wat uit deze brieven blijkt, is dat Wilde op geheel eigen wijze naar het estheticisme werd gedreven. Hij blijkt meer dan een imitator. Ik geef een voorbeeld.

In het voorjaar van 1877 trok Oscar Wilde in het gezelschap van drie kennissen naar Griekenland en Italië. Eén van de medereizigers was George MacMillan, zoon van Alexander, één van de twee broers die de uitgeverij van MacMillan hadden opgezet. George zelf zou later in de uitgeverij een loopbaan maken en hij was mede verantwoordelijk voor historische publikaties als George Grove's *Dictionary of Music* en James Frazers *The Golden Bough*.

Vanuit Genua schreef George op 28 maart 1877 een brief aan zijn vader waarin hij zijn reisgenoot Oscar Wilde karakteriseerde. Oscar is een fijne vent, schreef MacMillan daar:

> Hij is tot in het uiterste een estheet, heftig verzot op gedempte kleuren, lage tonen, behang van Morris, en is daarnaast ook in staat een hoop onzin uit te slaan, maar niettemin is hij een erg verstandig, goed-onderlegde en innemende man. Vatbaar als hij is voor indrukken, voelt hij zich op dit moment nogal getrokken tot het rooms-katholicisme en is daarom op weg gegaan naar Rome om de glorie te aanschouwen van een religie die hij beschouwt als de hoogste en meest gevoelige.

Oscar Wilde zou tot het katholicisme aangetrokken blijven en kort voor zijn dood tot dat geloof overgaan.

De band tussen katholicisme en estheticisme is door Mario Praz op onweerlegbare wijze aangetoond. De estheet van de latere negentiende eeuw was of werd katholiek. In zijn werk komen steeds weer twee aspecten naar voren, verdeeld maar ondeelbaar: daar was de zinnelijkheid en daar was God.

Ook Huysmans toonde een obsessieve preoccupatie met de Kerk (ook hij zou tot het katholicisme bekeerd worden), maar vooral in *A rebours* is de religie in vele opzichten een decadent decor, sterker: het geloof krijgt iets verwordens, alle aspecten van de traditionele eredienst worden uit hun context gerukt en krijgen een sensueel-esthetische klank en toon. Sadisme, wellust en religie zijn niet te scheiden.

Datzelfde aspect komt naar voren in Wilde's portret van Dorian Gray. De laatste vond het zalig om op het koude marmer neer te knielen. De walmende wierookvaten, de jongens gekleed in kant en scharlaken, bekoorden hem. De onschuldige ernst van de koorknaapjes prikkelde hem. De spirituele mysteries gingen Dorian Gray door de zinnen. Hij poneert dat iedere stemming van de ziel een evenwicht zal vinden in het leven van de zinnen. Wat in de figuur van Dorian Gray literair is vastgelegd, zou volgens MacMillan in de jonge Oscar Wilde al hebben geleefd. Wilde bezocht Italië in 1877: Huysmans' roman die Oscar Wilde zo diep zou treffen, verscheen pas zeven jaar later, in 1884. Hij zal *A rebours* hebben gelezen met eenzelfde schok van herkenning die Baudelaire trof toen hij de gedichten van Edgar Allan Poe las.

Typisch voor de estheet is dat hij een preoccupatie met het katholicisme kon verenigen met een hellenistische instelling. Op 22 maart 1879 schreef Wilde aan MacMillan om zijn medewerking toe te zeggen aan de 'Hellenic Society' die door de laatste was opgericht. Wilde overwoog om fragmenten uit het werk van Herodotus te vertalen, omdat de stijl en het pathos van diens verhalen hem hadden getroffen.

Het blijkt dat Wilde in die periode bewust had gekozen voor de loopbaan van literator. In een brief van september 1880 meldt hij de voltooiing van een eerste drama: *Vera; or, The Nihilist*. Waarom koos hij voor de dramatische vorm?

De auteur zelf geeft twee redenen die wellicht tot een enkele factor gereduceerd kunnen worden. Het drama - zo schrijft Wilde - is de *democratische* vorm bij uitstek en daarnaast klinkt het nadrukkelijk: ik wil beroemd worden, *I want fame*.

Het eerste argument grijpt terug naar de vraag die in de negentiende eeuw dikwijls was gesteld: welk genre zou het meest democratische zijn? Toen luidde het antwoord: de roman. Hoewel men Oscar Wilde een politieke belangstelling niet kan ontzeggen, moet zijn gebruik van het woord democratisch worden geïnterpreteerd in de zin van deze vraag: indien ik roem begeer, op welke wijze zal ik dan het grootste publiek kunnen bereiken? Zoals in die tijd voor de componist een opera de weg naar succes opende, zo schonk het theater (en dat gold met name voor Engeland) de auteur de meest vaste belofte van roem.

Scholieren van Eton omstreeks 1890.

Niet alleen wenste Oscar Wilde de beroemdheid, hij was er vast van overtuigd dat hij die zou winnen. Het creatief domein telt weinig zelfverzekerde wandelaars. Angst, twijfel, onrust, onzekerheid zijn in de psychologie van de kunstenaar meer gerapporteerde karaktertrekken dan die van zelfverzekerdheid en eigendunk. Oscar Wilde twijfelde nooit aan zijn talent. Hij was begaafd en wist dat: hij verwachtte niet anders dan bewonderd te worden en hij eiste die bewondering.

Zozeer hongerde Wilde naar succes, dat hij er niet tegen opzag passages uit zijn drama's te schrappen indien hij daarmee het publiek gunstig zou stemmen. In februari 1893 bijvoorbeeld schreef hij aan zijn literaire agent in New York dat hij haar (de dame heette Elisabeth Marbury) zijn stuk *A Woman of No Importance* had gezonden. In het tweede bedrijf daarvan drijft Wilde nogal de spot met Amerika. Maar - zo benadrukte hij - mocht men die passages in Amerika stotend vinden, dan zou hij die fragmenten zonder bezwaar willen schrappen. Dat tekent eerder de instelling van de *entertaining* dan die van de gedreven kunstenaar. Zou men zich zo'n houding kunnen voorstellen van een Ibsen of een Strindberg? Met artistieke concessies aan zijn publiek had Wilde in die tijd kennelijk geen moeite.

Wat bovendien treft in deze brieven, is dat Oscar Wilde een uiterst zakelijke geest toonde waar het de moeilijke onderhandelingen betrof met uitgevers en theaters en agenten. Waar een D.H. Lawrence er zijn loopbaan voor had willen opgeven om de misselijk-makende manipulaties uit de weg te gaan, daar blijkt Wilde zijn zaken te regelen met de hard- en handigheid die men zou associëren met een handelaar in olie. Mocht hij naar buiten pochen dat hij niet met geld kon omgaan en de duiten hem als water door de vingers stroomden, in zijn financiële onderhandelingen stelde hij zijn eisen en drukte die door.

Een dominerende aanwezigheid blijkt ook in de voorbereidingen tot de opvoering van zijn stukken. Zijn wil geschiedde en geen detail ontsnapte hem. Hij was bij iedere repetitie aanwezig en eiste het uiterste van acteurs en actrices. In een brief van

midden februari 1892 naar aanleiding van zijn stuk *Lady Windermere's Fan* dat in die maand in première zou gaan, vatte hij een motto samen dat hij aan alle dienaren van de kunst oplegde: ‘In het leven spelen details geen rol, maar in de kunst zijn die details juist van vitaal belang.’

Wilde dan koos voor een democratische kunstvorm om een zo groot mogelijk publiek te bereiken. Hij wilde dat de parels en juwelen van zijn kunst bewonderd en benijd zouden worden. Roem. Dat wilde Wilde. Die ambitie plaatst hem buiten de kring van Franse estheten die de kunst bewust een graad van obscuriteit had geschonken. Zij schiepen een kunst die voor het publiek (de massa, de kudde, en andere woorden die in die tijd in zwang waren) moeilijk toegankelijk was. Roem is prostitutie, aldus omschreef Camille Mauclair het aristocratische credo van de Franse symbolisten. Oscar Wilde wilde in de kunst estheticisme en democratie combineren, het tegenge-

stelde verzoenen. In leven en werk blijft Wilde een voortdurende paradox.

Alice Austen was een bekende fotografe die het proces van emancipatie in beeld bracht. Deze foto: 'Learning to Ride', dateert van omstreeks 1890.

Wie overigens in Wilde een begaafd briefschrijver verwacht, zal teleurgesteld worden. Hij is geen Flaubert, geen Van Gogh, geen Shaw. Zijn brieven zijn meestal korte berichten, lijken dikwijls in haast geschreven en dragen een zakelijk-informatieve toon. Maar er zijn momenten dat het stilistisch meesterschap opklinkt. Neem bijvoorbeeld zijn beschrijving van Oxford in december 1880:

> ...het enige domein van denken waar je *tegelijkertijd* briljant en onredelijk kunt zijn, speculatief en feitelijk, creatief en kritisch, en waar je met de passie van de jeugd kunt schrijven over waarheden die behoren tot de verheven sereniteit van ouderdom.

Zijn samenvatting zou een aanvaardbare kritische duiding zijn van de stijl die Wilde zich eigen zou maken.

Tussen september 1887 en oktober 1889 werkte Wilde als redacteur voor het tijdschrift Women's World, een periode waarin hij zich concentreerde op vrouwenzaken, leefde en werkte in een wereld van en voor vrouwen, en waarin tevens de gestalte van Dorian Gray in zijn hoofd begon te rijpen. Over het scheppingsproces zelf laat Wilde zich helaas weinig of nauwelijks uit, maar er moet hier sprake zijn geweest van een rijpingsproces. Hoe anders zou hij de grote krachtsinspanning hebben kunnen opbrengen om de roman in drie weken te schrijven?

In de brieven ziet men Wilde in deze periode corresponderen over artikelen die kindermishandeling betreffen, of de wereld van de mormonen, of over de Franse keuken op betaalbare wijze gepresenteerd voor de Engelse huisvrouw.

Het was een periode waarin de strijd voor de emancipatie van de vrouw in de Engelse samenleving verwoed werd uitgevochten. Wilde droeg het zijne bij tot die emancipatie. Tegelijkertijd (in 1888) verscheen de figuur van Robert Ross in zijn leven ('Robbie' voor zijn vrienden).

Het was Ross, literator en kunstcriticus, die de homoseksualiteit in het leven van Wilde introduceerde. En hoewel Wilde voor Bosie zou kiezen, bleef Ross één van de weinige vrienden die Wilde tot het laatste zou bijstaan, hij wachtte hem op toen hij uit de gevangenis werd ontslagen en was bij zijn bed toen Oscar Wilde in het Hôtel d'Alsace in Parijs stierf.

Het was een merkwaardige situatie waaruit de gestalte van Dorian Gray is geboren. Oscar Wilde was een jonge vader van twee zoons, hij bewoog zich in een wereld van en voor vrouwen en hij had zich door het contact met Robbie Ross overgegeven aan een voor de Victoriaans-puriteins-schijnheilige samenleving meest gevreesde en onvergeeflijke van alle zonden: homoseksualiteit. En uit die omstandigheden groeide een verhaal dat door Wilde's tijdgenoten als pervers en decadent werd ontvangen, een roman waarvan de literair-historicus de moralistische strekking zal benadrukken. Dorian Gray is een figuur die zondigt en ten onder gaat.

Het is opmerkelijk dat de Engelse samenleving van die tijd geen oog heeft gehad voor dat verband van perversiteit en moralisme. In een tijd dat het nieuws een markt begon te winnen en verkoopartikel werd, wedijverden de kranten in verhalen die pikant en prikkelend waren, en toch een strekking hadden. Opwindend en deugdzaam, in die frase was en is de inhoud van de Engelse *tabloid*-pers getypeerd. Een voorbeeld. In juli 1885 begon een bekende journalist, W.T. Stead, in de Pall Mall Gazette een campagne tegen de onzedelijkheid en prostitutie in Londen. In een eerste artikel kondigde hij aan dat hij de excessen onverbloemd aan de kaak zou stellen. In moralistisch ingelijst werk schilderde Stead zijn zondige portretten en taferelen. Het succes was overweldigend en de oplage van de krant steeg op spectaculaire wijze. En wie zou niet vallen voor zulke koppen als ‘The Violation of Virgins’, ‘Confessions of a Brothel-Keeper’, enzovoort? Maar homoseksualiteit ging zelfs de journalist te ver. Men kan slechts een vermoeden uitspreken, maar het lijkt mij dat zonder de klopjacht van de pers de veroordeling van Wilde niet zou hebben plaatsgevonden. Zeker is dat Dorian Gray mede de aanleiding was tot Oscar Wilde's val.

Uit de brieven blijkt een aardig stukje voorgeschiedenis van de schepping van de roman. Op 30 augustus 1889 had J.M. Stoddart, de redacteur van Lippincott's Magazine, zowel Wilde als Conan Doyle vooreen diner in Londen uitgenodigd. De redacteur vroeg beiden om een bijdrage aan het tijdschrift. In februari 1890 verscheen van Conan Doyle *The Sign of Four*, zijn tweede Sherlock Holmes roman en vijf maanden later beantwoordde Wilde aan het verzoek met de publikatie van Dorian Gray.

En ook hier bleek Wilde overtuigd van de kracht en waarde van zijn werk. ‘Ik ben er zeker van dat mijn werk een sensatie zal zijn,’ schreef hij in mei 1890. ‘Het is zeker mijn beste werk’ schreef hij enkele weken later.

Maar de ontvangst van de roman was ongunstig, Wilde werd direct in de pers van immoraliteit beschuldigd. Op (vermoedelijk) 19 mei 1891 - de roman was op 1 april in boekvorm verschenen - schreef Wilde een brief aan W.L. Courtney, literair redacteur van de Daily Telegraph, waarin hij klaagt dat zijn roman op morele gronden is beoordeeld, maar niet naar literaire maatstaven (geen enkele criticus had volgens de auteur oog gehad voor stijl, plot, constructie of psychologie in zijn roman). In een enkele passage heeft Wilde in deze brief aangegeven hoe hij later veroordeeld zou worden. Waar de diepe ernst van moraliteit en goede zeden in het geding is, daar hebben artistieke criteria geen enkele waarde. Baudelaire, Flaubert en Verlaine hadden hetzelfde ondervonden.

In journalistiek opzicht was aan de term ‘fin de siècle’ negatieve connotaties gegeven van pervers, decadent, onnatuurlijk en on-Engels. Tegenover een journalist verdedigde Wilde in een brief van 1894 het woord als de meest fijne bloem van beschaving: in de term zou naar zijn idee alles besloten liggen wat de wereld beschermt tegen vervlakking, ruwheid en barbarisering. Fin de siècle betekende voor hem-net als voor zijn Franse tijdgenoten - een hoogste uiting van verfijnde, ja: oververfijnde beschaving.

De geruchtmakende affaire met Lord Alfred Douglas is vrijwel in zijn geheel gedocumenteerd en in deze verzameling is maar een enkele belangrijke brief toegevoegd. Belangrijk omdat het waarschijnlijk de enige brief betreft die door Wilde

is geschreven vanuit Algiers. Tijdens dat verblijf in Algiers met Bosie ontmoette Wilde bij toeval naar het schijnt - zijn Franse collega André Gide. Maar in de brief (die vermoedelijk van 25 januari 1895 dateert en is gericht aan Robbie Ross) is van die ontmoeting geen melding gemaakt. Wilde schrijft daar dat Bosie en hij zich hebben aangewend om hashiesj te roken en klaagt bovendien dat de mooiste jongen in Algiers een bedrieger schijnt te zijn. Is dat niet droevig? vraagt hij zijn vriend.

Het proces dat tegen Oscar Wilde is gevoerd, was een bizar stuk theater. In het drama speelde Wilde zelf zijn rol, hij meen-

de op de planken te staan, was scherp, geestig en richtte zijn woorden tot het publiek. In zijn werk is het (voor mij althans) altijd moeilijk om in Oscar Wilde de auteur van de acteur te scheiden: op het meest dramatische en gevaarlijke moment in zijn leven nam de acteur over. Hij waande zich in een theater en vergat dat hij als beschuldigde in de rechtszaal stond. De opvoering van de gerechtelijke klucht bereikte een gigantisch publiek, de naam van Oscar Wilde lag allen op de lippen; de uitvoering van het recht/onrecht zou aan het sensationele drama een definitief einde maken. Voor Oscar Wilde was het doek gevallen.

In vele opzichten schijnt Oscar Wilde zijn ondergang te hebben uitgelokt. Over zijn ‘drang naar zelfmoord’ is in sommige kringen lustig gepsychologiseerd. Daarbij vergeet men dan dat in de theorieën van kunst die de schrijver verdedigde, de notie van een ‘martelaarschap voor de kunst’ centraal stond. Laat ik een korte omweg maken: in de dagboeken van Frederik van Eeden treft men een passage (23 augustus 1912) die dat idee van het artistiek martelaarschap verduidelijkt. Tijdens een verblijf in Engeland las Van Eeden het *De Profundis* van Oscar Wilde en het werk trof hem als echt en diep. Van Eeden schrijft dan:

> Ik was zeer getroffen door Wilde's beschrijving hoe hij een half uur lang op het stations-perron te Clapham-Junction stond, in misdadigers-kleeding, met handboeien aan, terwijl iedere trein nieuwe nieuwsgierigen bracht. Ik vind hem gezeegend, benijdbaar, die zulk een half uur doorbracht.

Zo'n passage zegt het één en ander over de psychologische figuur van Van Eeden zelf, maar doet meer dan dat: het onderstreept de wijze waarop de kunstenaar rond de eeuwwisseling zijn plaats en positie in de samenleving projecteerde. In een materialistisch-barbaarse tijd zag hij zichzelf als de verstoten figuur, de outcast, de laatste verdediger van hogere waarden en schonere idealen, een martelaar voor de kunst. Het was dit besef, gekoppeld aan een sterke neiging tot het theatrale, die Oscar Wilde ervan weerhielden zijn banale tegenstanders met gelijke wapenen te bestrijden. Hij wilde zich niet verlagen. Hij ging liever ten onder.

Uit de periode van Wilde's gevangschap zijn talloze nieuwe brieven bijeengebracht. De eerste van die brieven dateert van 15 april 1895 waarin men de zin treft: ‘Life has at last become to me as real as a dream’.

Opmerkelijk in deze brieven is dat Wilde zich geen moment over zijn positie beklaagt. En nog steeds blijkt hij in staat een hoge mate van zakelijkheid tentoon te spreiden, een zelfcontrole die bewondering afdwingt. Wilde dacht aan de toekomst, aan vrijheid, aan een nieuw begin. Dat zijn gevangenisstraf Oscar Wilde als mens en schrijver gebroken zou hebben, laat zich uit deze brieven althans niet rechtvaardigen. Het lijkt mij veeleer dat het hem ondraaglijke isolement van ballingschap zijn einde heeft bespoedigd.

Aubrey Beardsley: één van zijn grafieken bij Oscar Wilde's Salomé.

Na zijn vrijlating in mei 1897 verliet Wilde Engeland en vestigde zich in Berneval aan de Franse kust. De eerste brief vanuit Frankrijk in deze verzameling dateert van 29 mei, een optimistische brief gericht aan Edward Rose, een criticus die het talent van Wilde was blijven verdedigen, een brief met plannen en een enthousiaste melding ook van een Franse produktie van zijn stuk *Salomé* (dat stuk was door Wilde in 1891 in Parijs geschreven voor Sarah Bernhardt hoewel zij die rol nooit zou spelen; Aubrey Beardsley maakte zijn befaamde grafieken bij dit stuk).

Wilde bleek in eerste instantie in Frankrijk een stimulerende wijkplaats gevonden te hebben. Frankrijk - schrijft hij - is de moeder van alle moderne kunstenaars en zij is in staat haar zoons te troosten en zo nodig te genezen. Om ongewenste nieuwsgierigheid te vermijden, koos Wilde voor een nieuwe naam, een ander masker: Sebastian Melmoth. De naam was literair geïnspireerd (hoe kan het anders?) en behield een band met de familie. Charles Robert Maturin was een oudoom van Wilde. De eerste had in 1820 een merkwaardige roman gepubliceerd onder de titel *Melmoth the Wanderer*, een werk waarvoor Goethe en Balzac belangstelling hadden getoond.

In Berneval zette Wilde zich opnieuw aan het werk. Op 20 juli 1897 meldde hij dat zijn gedicht ‘The Ballad of Reading Gaol’ vorderingen maakte. Een maand later (22 augustus) schreef hij over de inhoud en stijl van de ballade aan Laurence Housman, broer van de bekende dichter. Voor mijn doen - aldus Oscar Wilde - is dit een verschrikkelijk realistisch gedicht, gebaseerd op mijn eigen ervaringen. In vele opzichten zelfs is het gedicht een volledige negatie van mijn eigen kunstfilosofie.

Juist omdat Wilde in die periode afstand deed van theorieën die in zijn poëzie talloze onleesbare gedichten hadden opgeleverd, omdat dit een gedicht is dat is ontstaan uit de benarde werkelijkheid van zijn eigen ervaring, een gedicht met andere woorden dat geleefd is, blijft deze ballade het hoogtepunt in het poëtische oeuvre van de schrijver. Als alle grote kunst ontsnapt het gedicht aan de gebondenheid aan tijd en biografie: de ballade heeft nooit aan benauwende kracht verloren en blijft inspiratie schenken, vooral aan hen die de nood van onderdrukking kennen (het is nauwelijks verwonderlijk dat er in de bezettingstijd twee Nederlandse vertalingen verschenen, die van Verkade in 1944 en van Marja in 1945).

Was het estheticisme als factor uit het leven en denken van Oscar Wilde tijdens zijn laatste jaren verbannen? Verre van dat. Op 27 oktober 1897 verzond Wilde

vanuit Napels het herziene manuscript van zijn ballade aan Leonard Smithers, de uitgever. In de brief die was bijgevoegd bericht hij dat hij in een Napolitaans museum de buste had gezien van een verfijnde maar strenge jongeman die in zijn gelaat een curieuze mengeling toonde van trots en *ennui*. De buste was die van Heliogabalus, de keizer die tal van negentiende-eeuwse geesten sinds Flaubert had bewogen (in de Nederlandse literatuur werd Couperus door die keizer gefascineerd). Ik zou - schrijft Wilde - het leven van Heliogabalus willen beschrijven in pagina's van prachtig gekleurde woorden. De estheet in Wilde was ongebroken. Het was alsof hij na het realisme van de ballade van ‘Reading Gaol’ -om een wending van Couperus te gebruiken - opnieuw in symboliek wilde baden en zich dompelen in de schittering van stijl.

De wil was daar, het vermogen niet meer. Al snel beginnen de brieven vanuit Frankrijk te versomberen, het ballingschap was een zware druk, het isolement ondraaglijk. De cirkel van zijn bestaan werd steeds erger, Parijs was hem een gevangenis, het leven een straf. Kunst is lijden, klinkt het in een brief van februari/maart 1898 aan Laurence Housman. En omdat de kunst de meest diepe expressie is van het leven, is lijden de meest intense vorm van leven. We zijn geschapen om te lijden. Dat Wilde ten slotte een vluchtplaats binnen de katholieke kerk zocht, schijnt welhaast onvermijdelijk te zijn geweest.

More Letters of Oscar Wilde,

Edited by Rupert Hart-Davis, Uitgegeven door John Murray, £12.50.

[Nummer 133]

Jacques Plessen
Actualiteit van Marcel Proust

Voor velen in Nederland is Proust uiteraard actueel geworden door de vertaling die op het ogenblik bij De Bezige Bij aan het verschijnen is: voor wie niet het Frans goed beheerst - de taal en de stijl van Proust zijn van dien aard dat dit voor lectuur van de oorspronkelijke tekst een absolute noodzaak is - wordt zo een van de grote monumenten van de wereldliteratuur ontsloten.

Ongetwijfeld zal een geduldige lezing van *Op zoek naar de verloren tijd* de charme hebben, eigen aan alle werken (boeken of films) waarin een vervlogen tijd wordt opgeroepen, een charme die een mengeling is van verwondering, nostalgie, geamuseerdheid over wat zo dicht bij en toch ook zo ver van ons af is. In deze roman maken we kennis met de ‘belle époque’ en het leven van de beau monde (die geleidelijk aan zijn ware, d.w.z. afstotend-lelijke, gezicht zal laten zien), met zijn salons, het uitgaansleven, de Champs Elysées en het Bois de Boulogne, die magnifieke ‘tuin van de vrouw’, de elegante rijtuigen en paarden (maar verderop in het boek zien we ook de automobiel, net als de telefoon, de moderne tijd aankondigen), het vakantieleven in mondaine badplaatsen of ergens in een ‘maison de campagne’. Maar de Tijd, wel het hoofdpersonage in deze roman, brengt verandering in deze schijnbaar zo hiërarchisch opgebouwde wereld. Daar is in de eerste plaats de Dreyfuss-affaire die lelijke scheuren brengt in dit fraaiogende sociale bouwwerk; en dan komt de Eerste Wereldoorlog, waardoor zeden en gewoonten - en de mode - definitief tot het verleden gaan behoren en de samenleving wordt ontregeld. Zeker kan *Op zoek naar de verloren tijd* gelezen worden als een spannend historisch-sociologisch document; maar wat hierin opvalt, is dat slechts een klein deel van de samenleving wordt belicht. In de eerste plaats de aristocratie, die in die tijd al lang niet meer een echte sociaal-economische klasse is, maar waarvan de levensstijl de andere bevolkingslagen blijft fascineren en domineren: de ‘kant van Guermantes’; verder de rijke bourgeoisie, waarvan Swann en de Verdurins de belangrijkste vertegenwoordigers zijn. Maar in tegenstelling tot b.v. Balzac laat Proust ons deze mensen niet zien in hun werk (als industrieel, zakenman, hoogleraar, arts, hoge ambtenaar zoals de vader van de verteller, enz.); wij ontmoeten hen praktisch alleen tijdens hun vakanties en in hun ‘vrijetijdsbesteding’, voor een groot deel geconcentreerd in de salons, waar de vrouw de scepter heeft overgenomen van de man, aan wie de (niet door Proust beschreven) ‘struggle for life’ is voorbehouden. In deze vrijetijdsbesteding en in deze salons neemt het zwakke geslacht revanche op de mannen, die zich zonder morren aan die tirannie onderwerpen. Op dit uitsluiten van deze sector van de creatieve arbeid maakt Proust een veelzeggende uitzondering; wel zien wij immers de scheppende kunstenaars aan het werk of wordt hun werk beschreven: de componist Vinteuil, de schrijver Bergotte en vooral de schilder Elstir, niet te vergeten de dienstbode Françoise, in zekere zin een kunstenares in haar keuken. De les die hieruit getrokken kan worden en die de ik-verteller, aanvankelijk door dit mondaine leven gefascineerd, aan het eind van het boek verwoordt, luidt: deze ‘vrijetijdsbesteding van de beau monde is bij uitstek een verloren tijd’, vooral voor de ik-verteller zelf, die zich afvraagt hoe hij deze verknoeide tijd kan inhalen voor het te laat is, ten gunste van zijn eigenlijke levensdoel: het noeste werken aan zijn kunstwerk, zijn roman.

Tot op zekere hoogte lijkt Prousts roman op al die fraaie historische romans of films waarin het voor de lezer aangenaam, want vrijblijvend, vertoeven is. Maar wat *Op zoek naar de verloren tijd* tot meer dan een gezellige ontspanningslectuur maakt, is het feit dat het in de ik-vorm is geschreven: hierdoor heeft de lezer intens deel aan de onzekerheden, twijfels, teleurstellingen en ontdekkingen van de verteller ten aanzien van de interessant ogende wereld, die uiteindelijk als een schijnwereld wordt ontmaskerd, net zoals de poëtische illusies van het kind wreed verstoord zullen worden. Het is dit subjectief perspectivisme dat *Op zoek naar de verloren tijd* binnen de modernistische stroming plaatst: hier is geen sprake meer van een totaalbeeld van het Leven, geschilderd dooreen alwetende auteur; het moeizame zoeken naar waarheid wordt de eigenlijke inhoud van de roman.

Dit 'zoeken naar' geschiedt op verscheidene niveaus. Zo worstelt de ik-verteller met vragen als: 'hoe zit de wereld in elkaar?', 'wat is de tijd?', 'wat is liefde?', 'hoe kan ik verloren tijd terugvinden?', maar vooral ook: 'wat is mijn roeping?' en 'hoe word ik schrijver?'. *Op zoek naar de verloren tijd* kan dan ook gezien worden als een 'Bildungsroman', waar de ontwikkeling van kind tot volwassene beschreven wordt. In dit perspectief hebben personages als Charlus en Swann de functie enerzijds van leermeester, anderzijds van model; hierbij is te denken aan de rol die Swann vervult als initiator van de ik-verteller in het domein van de kunst, terwijl de zelfstandige episode van de liefde van Swann (op zichzelf een hele roman in de derde persoon) als het ware een generale repetitie is van de ongelukkige liefde van de ik-verteller voor Albertine. Swann kan de ik-verteller weliswaar een eind op weg helpen, maar deze leert wel het meest van Swann's échec, want hoe gecultiveerd en artistiek ook, Swann is een dilettant; de echt waardevolle lessen krijgt de ik-verteller van de scheppende kunstenaars: de schilder Elstir en vooral de, als mens ogenschijnlijk zo onbenullige, componist Vinteuil, of beter nog, van hun werk zelf.

Als de grondstructuur van de roman, zoals de titel aangeeft, 'het zoeken naar' is, kan het boek ook gezien worden als een enorm uitgedijde detective-roman. Een detective of rechercheur is iemand die allerlei tekens moet interpreteren om te komen tot de oplossing van een probleem als: 'wie is de dader van deze moord?'; de werkelijkheid is voor hem bij uitstek een verzameling tekens die verwijzen naar iets wat (nog) niet bekend is. Dit beschouwen van de werkelijkheid als een tekensysteem waarmee de ik-verteller geconfronteerd wordt, is een van de belangrijkste kenmerken van Prousts roman. Denken we hier b.v. aan de geur en de smaak van het in thee gedoopte madeleine-koekje; het geluksgevoel dat deze ervaringen de ik-verteller verschaffen, doet bij hem de vraag rijzen: 'Wat betekent dat?', en zeer hardnekkig zal hij het antwoord op deze vraag blijven stellen. Maar diezelfde vraag komt impliciet of expliciet in de hele roman honderden malen terug naar aanleiding van andere sensaties of observaties. In zijn studie *Proust et les signes* heeft Gilles Deleuze een briljante analyse gegeven van de proustiaanse semiotiek of tekensleer. Hij onderscheid bij Proust vier klassen van tekens: de wereldse tekens, die welke betrekking hebben op de liefde, de materiële tekens die in zintuiglijke waarnemingen tot ons komen en de tekens waaruit het kunstwerk is opgebouwd. De eerste klasse omvat al die tekens welke in het sociale leven worden afgegeven - en bij Proust in dit sociale leven in verhevigde, karikaturale vorm geïncarneerd in het salongebeuren: ieder die daaraan deelneemt probeert krampachtig de zin te ontdekken van een gebaar, een gelaatsuitdrukking, een opmerking, een tafelschikking. Hij tracht de code te ontcijferen die er kennelijk aan ten grondslag ligt, en zelf geeft hij voortdurend signalen af. Maar al deze 'wereldse' tekens blijken loos te zijn, ze verwijzen wel steeds, maar ze verwijzen naar *niets*, wat niet wegneemt dat de koortsachtige activiteit van be-tekenen en interpreteren onafgebroken doorgaat als om met deze leegte het lege leven te vullen en de onvermijdelijke dood te vergeten. Het duidelijkst zien we dat in het snobisme, een streven, zo zegt Proust (en hij kon het weten, want

in zijn leven heeft hij zich aardig snobistisch gedragen), om ‘er bij te horen’; helaas is dit ‘er’ zo ongrijpbaar en wisselend dat de snob per definitie een onophoudelijk gefrusteerd iemand is.

De tweede klasse van tekens is die van het liefdesspel: de verliefde is voortdurend bezig de gebaren, houdingen, gedragingen, woorden van de geliefde te duiden om de echtheid van haar gevoelens te toetsen en achter de waarheid te komen. De verliefden bij Proust vertonen bijna allen een jaloerse interpretatiewaan, waardoor zij onvermijdelijk tot ongeluk gedoemd zijn. Immers, de tekens die de geliefde afgeeft, blijken altijd leugenachtig te zijn: zij verwijzen steeds naar het tegendeel van wat zij pretenderen te betekenen. En niet alleen gaat het hierbij om ontrouw of bedrog, maar, nog essentiëler, is de seksuele identiteit, de vraag of de vrouwelijke geliefde niet lesbisch is, inzet van deze maskerade. Het is ook niet verwonderlijk dat in dit boek het stuivertje-wisselen tussen hetero- en homoseksualiteit, bij mannen zowel als bij vrouwen een steeds weerkerend thema is. Terwijl de 'loosheid' van de mondaine tekens de stof levert voor een, door Proust virtuoos beschreven komedie, wordt de leugenachtigheid van de liefdetekens een bron van sombere tragiek, die breed wordt uitgemeten in de pathologisch te noemen liefdesverhouding tussen de ik-verteller en Albertine.

Marcel Proust in 1896.

De twee andere tekendomeinen kennen niet deze fundamentele negativiteit. Daar is dan allereerst het domein van de materiële tekens die door de zintuigen worden waargenomen; voorbeeld hiervan is de reeds aangestipte smaakervaring van het in thee gedoopte madeleine-koekje, die verwijst naar een gelijke ervaring in het verleden. Deze tekens verwijzen in Prousts ogen naar iets essentieels, zij bieden de mogelijkheid de verloren gegane tijd op het spoor te komen en weer te beleven. Toch is het niet zo dat, zoals wel gedacht wordt, dit soort sensaties voor Proust het verleden in zijn totaliteit en definitief ter beschikking stelt; het zijn slechts aansporingen voor een verdere stap, die door kunst - muziek, schilderkunst, literatuur - moet worden gezet. Daarbij komt nog dat de 'waarheid' waarnaar zij verwijzen niet uitsluitend betrekking heeft op de Tijd - hierop kom ik straks nog terug. De klasse van tekens afgegeven of geschapen in het kunstwerk neemt dus de hoogste plaats in de rangorden in. Loutere impressies of sensaties, ook die welke de 'mémoire involontaire' in werking zetten, alleen vermogen niet de nagestreefde 'zin' te verlenen;

ze komen pas tot volle waarheid als ze worden geïnterpreteerd en omgezet in een kunstwerk.

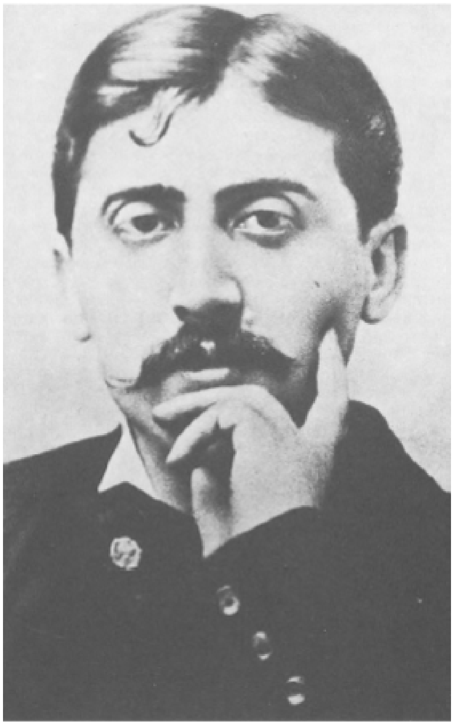
Op zoek naar de verloren tijd is ook in zoverre een 'Bildungsroman' dat de ik-verteller de loosheid en leugenachtigheid van de eerste twee klassen tekens aan den lijve moet hebben

ondervonden en doorzien om, via de ‘materiële tekens’ (die van zintuiglijke waarneming dus), de tekens van de kunst te kunnen interpreteren; dit is een absolute voorwaarde om zelf een kunstwerk, een roman, te kunnen maken, dat wil zeggen die tekens produceren, die ook voor anderen het essentiële zullen betekenen. Er kan nog worden opgemerkt dat Swann, ondanks zijn verfijnde artistieke smaak, in het stadium van de ‘sensations’ is blijven steken en bovendien het domein van de liefde en dat van de kunst vermengt: enerzijds wordt hij verliefd op Odette omdat zij, hoewel niet zijn genre, lijkt op een vrouwenfiguur op een schilderij van Botticelli, anderzijds bewondert hij de sonate van Vinteuil om het geluksgevoel dat hij ooit samen met Odette bij het horen ervan beleefd heeft.

Maar om terug te komen op de trekken die *Op zoek naar de verloren tijd* eventueel gemeen heeft met een detectiveroman: ook in het boek van Proust is de suspense een veel terugkomend procédé, en de lezer krijgt vaak het gevoel, samen met de verteller, op een verkeerd spoor te zijn gezet, al zullen natuurlijk ook de talloze ingeschoven taferelen en nevenhandelingen van de vele en vele personages hem van tijd tot tijd doen vergeten dat hij deelgenoot is aan een ‘recherche’. Maar vooral om een andere reden is *Op zoek naar de verloren tijd* een merkwaardig detectiveverhaal, dat immers normaal zijn afsluiting vindt in de oplossing van het gestelde probleem, meestal de identiteit en de motieven van een moordenaar; na de laatste zin van het boek kan de detective gevoeglijk naar huis gaan en zal de lezer het boek als afgedaan dichtklappen. Prousts roman kent echter niet een dergelijk ‘bevredigend’ einde, bevredigend omdat de lezer de ‘oplossing’ krijgt aangereikt. In zekere zin heeft de ik-verteller van *Op zoek naar de verloren tijd* weliswaar ook het antwoord op al zijn vragen ontdekt: hij weet nu hoe de ‘wereld’ functioneert, wat liefde is en wat kunst vermag, en vooral is hij er achter gekomen hoe hij zijn leven zin kan geven door het schrijven van een boek. De tekens van het tijdsgebeuren zijn geïnterpreteerd (niet voor niets is het laatste woord van deze roman: *Temps*, zoals het eerste is: Longtemps). Maar het boek dat de ik-verteller als levenstaak ziet, is nog niet geschreven, het ligt in de toekomst, en de verteller vraagt zich af: heb ik nog wel de tijd voor de dood toeslaat? Het toekomstig schrijven wordt dan ook gezien als een race tegen de dood. Op deze manier is deze roman af en tegelijk niet-af, er is een open eind dat naar de toekomst verwijst, een toekomst die de lezer als het ware in handen krijgt gelegd. Een open eind, maar tevens een cirkel, want de lezer kan gaan vermoeden dat het boek dat hem in het vooruitzicht wordt gesteld wel eens de dikke roman zou kunnen zijn die hij juist ten einde heeft gelezen. Dit is een uitnodiging tot herlezen en herinterpreteren - anders dan bij een gewone detective, die men na het pleziertje van de gevonden oplossing gevoeglijk kan weggooien.

Men zou kunnen opmerken dat het hier gaat om een simpel romantrucje - waarom niet, maar het is wel een truc die latere schrijvers zo heeft gefascineerd dat ze hem ook hebben toegepast. Zo zegt Roquetin aan het eind van *La Nausée* (1938) van Sartre, na uitvoerig zijn avontuur van de existentiële walging te hebben beschreven, dat hij een roman zou moeten schrijven, die hem in staat, zou stellen zichzelf in het verleden te accepteren. Nog duidelijker is de parallel met Proust in *La Modification* (1957) van Michel Butor, een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de ‘nouveau roman’. Aan het eind van zijn verhaal, waar de verteller zich in de tweede persoon toespreekt, lezen we: ‘Le mieux serait [...] de tenter de faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de votre aventure, ce mouvement qui s'est produit dans votre esprit accompagnant le déplacement de votre corps [...] vers ce livre futur dont vous tenez la forme dans votre main.’ Ook hier zien wij weer die cirkelbeweging, gepaard gaande met een merkwaardige kortsluiting (die men

'metaleps' of 'mise en abyme' of 'Drosteblikjeseffect' noemt) tussen de wereld binnen het verhaal en de wereld - die van U en mij - waarin verhalen geschreven en gelezen worden. Bij Butor wordt deze dubbel-zinnigheid nog versterkt door het gebruik van het 'vous', waarmee de held-verteller zichzelf toespreekt, zichzelf, maar ook de lezer die inderdaad de vorm van het boek, maar dan het boek *La Modification*, in de hand heeft.



Marcel Proust.

Wat in dit citaat van Butor opvalt, is dat er zo nadrukkelijk gesproken wordt over de lectuur ('... faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode...'). Lectuur zal hier in de eerste plaats moeten worden gezien als lectuur van de wereld door de kunstenaar. Dat is ook wat Proust zo duidelijk zegt, die 'lectuur' een centrale plaats in zijn werk geeft. Maar omdat de verschillende kunstenaars het levensboek verschillend lezen, beschikken wij lezers niet slechts over één wereld, die van onszelf, maar over even zovele werelden als er originele kunstenaars zijn. En tekenend is dat Proust deze lectuur, deze wereldvisie 'stijl' noemt. Proust was ongetwijfeld een zeer egocentrisch, ja zelfs maniakaal mens, die zich in zijn laatste levensjaren van de wereld heeft afgesloten in zijn met kurk geisoleerde kamer, maar door zijn werk geeft hij de lezer met grote edelmoedigheid dit fraaie geschenk: zijn wereld en het open eind dat verwijst naar het toekomstige boek is niet alleen een modernistisch narratief procédé, het houdt ook in een beroep op de vrijheid van de lezer. Want lezen is voor Proust niet een passief in zich opnemen, het is een 'acte de création', een scheppingsdaad, te vergelijken met die waardoor de kunstenaar 'le livre intérieur de signes inconnus' leest en interpreteert. Door zijn gerichtheid op de toekomst is *Op zoek naar de verloren tijd* een 'opera aperta' volgens de term van Umberto Eco: het is aan de lezer dit werk voort te zetten, dat wil zeggen te 'actualiseren'. Voor deze actualisering gebruikt Proust, naar aanleiding van een door de ik-verteller in zijn jeugd gelezen boek van George Sand, de pakkende metafoor 'elektriseren', zoals in de natuurkundeles dode kikkers door elektrisering 'tot leven' werden gebracht. In dit licht kan Proust worden gezien als vertegenwoordiger van het modernisme (sommigen zeggen zelfs van het postmodernisme), waar de lectuur, d.w.z. de scheppende interpretatie van tekens, gezien als een actieve procedure, tot 'stijl' wordt, dat is: de totale factuur van zijn

roman, zowel op macro- als op microniveau. Daarnaast vormt deze lectuur een van de hoofdthema's van het verhaal en een van de belangrijke onderwerpen van het commentaar dat dit verhaal begeleidt.

Uit bovenstaande volgt ook dat de lectuur van Proust in de jaren tachtig niet dezelfde kan zijn als die van dertig of vijftig jaren geleden. Kort na het bekend worden van Prousts werk omstreeks 1930 placht men Prousts verloren en hervonden tijd bijna uitsluitend te situeren in het verloren paradijs van de kindsheid, teruggeroepen door de 'mémoire involontaire' waarin een actuele zintuiglijke ervaring samenvalt met een identieke uit vroegere tijd: men was ook geneigd hierin een soort mystieke ervaring te zien, waarin de destructieve werking van de tijd wordt opgeheven; zo kan een lezer deze 'filosofie' van Proust als een fascinerende waarheid beleven. Een dergelijk lezer nu was Simon Vestdijk, wiens lectuur wel bij uitstek scheppend is te noemen: heeft zijn lectuur van Proust hem niet aangezet tot het schrijven van *Terug tot Ina Damman* (1934), waar ook deze onwillekeurige herinnering centraal staat? Dat wij nu, vijftig jaar geleden, meer oog gaan krijgen voor het open karakter van *Op zoek naar de verloren tijd* en het toekomstperspectief daarin, komt dat ook niet doordat de 'stijl' van latere werken onze lectuur van Proust 'elektriseert'? Veel van het bovenstaande heeft te maken met de structuur van deze immense roman, waar de lezer gemakkelijk de draad zou kunnen verliezen. Hierover nog het volgende: zelf heeft Proust gewezen op het vast omlijnde plan dat aan zijn werk ten grondslag ligt; hij noemt zijn roman een kathedraal met een strakke architectuur waarin de onderdelen (voorportaal, middenschip, koor, enz.) harmonisch en functioneel op elkaar zijn afgestemd. En inderdaad heeft hij dit monument als een organisch geheel geconcipieerd; zo heeft hij terstond na het eerste deel het slot, *Le temps retrouvé*, geschreven, en zeer bewust wordt de eerste manifestatie van de 'mémoi re involontaire' op strategische punten, zoals aan het eind, door middel van andere, evenwel gelijksoortige zintuiglijke ervaringen herhaald. Maar gedwongen door de oorlog, die de uitgave van de rest van zijn roman tegenhield, heeft hij zijn oorspronkelijke fraaie constructie op grote schaal vervormd door talloze wijzingen en ingeschoven toevoegingen, zodat zijn 'kathedraal' veel minder als uit één stuk is geworden, hetgeen ook het geval is met veel van onze uit de middeleeuwen stammende kerken, waar in de loop der tijden Romaanse, Gotische, renaissancistische, enz. elementen zijn samengebracht. Maar het kan de werking van de Tijd in het kunstwerk zelf - kathedraal of roman - worden afgelezen: de onachterhaalbare tijd wordt hier materieel zichtbaar net als - de vergelijking is van Proust zelf - in de steeds weer versnelde en aan de mode aangepaste jurken van de dienstbode Françoise.

Het is begrijpelijk dat men, ook afgaande op de titel, het samenvallen van twee tijdsmomenten, verleden en heden, in de 'mémoire involontaire' als de essentiële boodschap van Prousts roman heeft gezien. Aandachtige lectuur maakt echter duidelijk dat het een-worden van uit elkaar liggende fragmenten niet alleen in de tijdsdimensie plaats vindt. Ook in ruimtelijke zin zullen de delen van de wereld, die ervaren wordt als een verzameling van geïsoleerde oorden ('East is East and West is West, and they never will meet') uiteindelijk in elkaar blijken over te lopen en een eenheid gaan vormen. Dit is zeer fraai te zien bij de 'kanten' van Guermantes en van Swann, voor het jeugdige ik twee regionen die zowel topografisch als sociologisch niets met elkaar te maken hebben. Later zal de ikverteller echter ervaren dat deze kanten gewoon in elkaar overlopen, evenals de sociale klassen (de aristocratie en de rijke bourgeoisie) die ze vertegenwoordigen en die aanvankelijk hermetisch gesloten kasten leken, zich vermengen, onder ander door huwelijken: zo is Madame Verdurin, met haar busgelijke salon de aartsrivale van de clan Guermantes, aan het eind van het verhaal zelf een prinses de Guermantes geworden. En een even belangrijk motief als dat van de tijdservaring met het madeleine-koekje is het ballet dat de jeugdige verteller opgevoerd ziet worden door drie kerktorens,

die van Martinville en Vieuxvicq, tijdens een toertje in het rijtuig van dokter Percepied: na de vele bewegingen die deze, in het perspectief van de rijtuigpassagiers op de slingerende weg, lijken te maken, nemen zij als een compact groepje afscheid van de verteller. Een gelijksoortige ervaring wordt beleefd met de drie bomen van Hudesmenil, waarop de ik-verteller, na de beschrijving ervan, veel later in het boek nog met commentaar op terugkomt. Maar wat mij extra belangrijk voorkomt in deze episode van het ballet van de drie kerktorens, is dat de jonge ikverteller zijn ervaring meteen omzet in een soort proza-gedicht, dat hij - wel wat onwaarschijnlijk - nog onder het rijden opschrijft. Het is duidelijk dat voor Proust de ervaring niet volledig is als zij niet in literatuur is neergelegd; we zien hier trouwens ook de eerste proeve van het schrijverstalent van de jonge ik-verteller, die zich zo van zijn roeping bewust wordt. Sterker nog: de gelukservaring tijdens het ‘ballet’ is zelf al ‘talig’, zij is al van literaire aard. Het in het boek geciteerde prozagedicht presenteert Proust namelijk als volgt: ‘Zonder mij te realiseren (de Franse tekst luidt: “sans me dire...”) dat datgene wat achter de torens van Martinville verborgen was, iets moest zijn *dat zo ongeveer gelijk was aan een fraaie volzin, daar het mij immers in de vorm van woorden die mij blij maakten, verschenen was*, [...] maakte ik het volgende stukje proza:...’. Wij zien hier hoe voor Proust literatuur (en meer in het algemeen kunst), niet een imitatie of ‘uitdrukking’ is van een op zich bestaande werkelijkheid/ervaring; het is de taal zelf die de ervaring doordringt en daaraan gestalte geeft:

> La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littératu re (Pléïade III, 895). En het is de stijl die chaos tot kosmos stileert: ‘Le style d'un écrivain est la révelation de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. (Pléïade III, 895).

En nu is voor Proust de stijlfiguur waardoor bij uitstek ‘werelden tot onze beschikking worden gesteld’ de metafoor: in de metafoor versmelten ongelijksoortige termen, ongelijksoortige ‘realiteiten’ tot één zinvol geheel. De typisch proustiaanse schrijfwijze, met zijn lange, spiraalsgewijze opgebouwde zinnen en haar overdaad aan vergelijkingen en metaforen, is dan ook niet louter versiering van een van tevoren gegeven ‘inhoud’, zij is zelf ‘inhoud’, d.w.z. wereldvisie. Een goed voorbeeld van de scheppingskracht van de metafoor vormen de schilderijen, met name de zeegezichten, van Elstir, waarvan in het boek gezegd wordt:

> Une des métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile, qui y introduisait cette multiforme et puissante unité...

Het uitgangspunt van deze enkele overdenkingen was de vraag: is Proust (nog) actueel? Men zal begrepen hebben dat mijn antwoord luidt: Ja. En het aardige is dat Proust dit antwoord eigenlijk zelf aan de hand doet door de nadruk te leggen op het scheppende karakter van de metaforen van het lezen. Ik geloof ook dat in onze tijd het besef, binnen *de* literatuur, de wetenschap en de filosofie, groeit dat het juist de taal is die als actief be-tekenen zoiets als ‘waarheid’ of ‘wereld’ tot stand brengt. En dan blijkt dat lectuur van hedendaagse geschriften ons wonderwel in staat stelt een boek als *Op zoek naar de verloren tijd* te actualiseren. - Misschien was onze vraag niet juist gesteld; zij zou eigenlijk niet moeten luiden: ‘Is Proust actueel?’, maar eerder: ‘In hoeverre zijn wij bereid en in staat om Proust, in het licht van onze eigentijdse geesteshouding, te ‘elektriseren’?

W.C.M. Gelens

De betekenis van 'Sodome et Gomorrhe I' binnen de 'Recherche' Het determinisme in Prousts roman

1. De plaats van 'Sodome et Gomorrhe I' binnen de roman.

Sodome et Gomorrhe I staat precies op de helft van de *Recherche*. Bij een schrijver als Proust, die zelf voor de publikatie van dit deel heeft kunnen zorg dragen (II, 1173), zou er nauwelijks van toeval sprake kunnen zijn. Het ligt dan ook in mijn voornemen om aan te tonen dat dit deel het determinisme van het denken in Prousts roman aan het licht brengt. Laten we eerst nagaan welk direct verband er bestaat tussen dit deel en die waartussen het is opgenomen.

Niet voor het eerst worden er toespelingen op homoseksualiteit, het voornaamste onderwerp van dit deel, gemaakt. Nog op bladzijde II, 507 worden er gemaakt bij het diner ten huize van de hertogin de Guermantes. Bij dat diner, een van de belangrijkste gedeelten van *Du côté de Guermantes*, vallen ons eigenlijk vooral de onnodige hatelijkheden op. Met name de woorden van de hertogin munten uit door het zoeken naar effecten. Zij schroomt niet zich zelf tegen te spreken, als ze maar als geestiger, vlotter en pittiger overkomt dan de anderen. De verteller vermeldt slechts terloops zijn eigen opmerkingen, een enkele keer wisselt hij een paar woorden, over literatuur met name. De hoofdrol is voor de hertogin; het personage dat de verloren tijd zou moeten terugvinden, is op de achtergrond getreden om in al zijn kracht weer terug te keren in *Sodome et Gomorrhe I*.

Welnu, het antwoord dat de hertogin de Guermantes Marcel geeft, als deze haar een compliment maakt over haar orchidee valt nauwelijks op in de reeks geestige opmerkingen die zij pleegt te maken. In plaats van dat ze Marcel bedankt voor zijn beleefdheid, legt ze hem uit dat de bestuiving van deze tropische plant welhaast onmogelijk is. Dit vertoon van kennis nu, dat eigenlijk bedoeld is om te laten zien dat geen enkel onderwerp voor haar taboe is, deze, in de hele reeks onopvallende, uitval vormt de inleiding tot een heel boek. Hij levert het symbool voor de uitzonderlijke ontmoeting van Charlus met Jupien, met hem bereidt de verteller een uitvoerig betoog over de homoseksualiteit voor. (II, 516-517)

Van de andere kant worden door de in *Sodome et Gomorrhe I* gegeven informatie bepaalde latere scènes waarschijnlijk. Zo loopt de verteller vooruit op de sadistische praktijken als hij ons vertelt dat hij dacht dat men iemand keelde toen Charlus en Jupien zich lieten gaan. (II, 609).

Kortom, de waarnemingen die Marcel verricht en de informatie die de verteller ons verstrekt zorgen voor de samenhang van de verschillende episodes van de roman en versterken zijn waarschijnlijkheid.

Dat neemt niet weg dat dit fragment geen volkomen geheel vormt met de rest van het verhaal. De verteller hecht zo'n belang aan de feiten die hij ons hier vertelt, dat hij er een apart deel aan wijdt. Daarvoor verbreekt hij de chronologische volgorde van zijn roman. (II, 573). Is dit anachronisme al opmerkelijk, nog verbazingwekkender is de enigszins rhetorische pleitrede die hij besteedt aan de homoseksualiteit. Als we dan nader ingaan op de samenhang tussen *Sodome et Gomorrhe I* en de rest van de roman, zullen we zien dat die tot stand komt door de ingrepen van de verteller, de herkenbaarheid van de hoofdfiguren en de ontwikkeling van grondthema's van de *Recherche*.

2. De rol van de verteller in 'Sodome et Gomorrhe I'

Eerst treedt de verteller op als waarnemer; later, wat eigenlijk uitzonderlijk is, werpt hij zich op als pleitbezorger. Zijn interpretatie van de waargenomen feiten bereikt soms komische effecten (II, 604-606), zoals de vergelijking van de beide hoofdfiguren met vogels, wat wel erg rare houdingen laat veronderstellen. De verteller interpreteert namelijk en beperkt zich niet tot een strikte getuigenis. Prousts opvatting over het schrijverschap benadrukt trouwens de rol van een intelligente interpretatie en verschilt van de objectivistische die het naturalisme en de Nouveau Roman, ieder op eigen wijze, voorstaan. (CSB 269) Als waarnemer is de verteller persoonlijk betrokken bij de beschreven scènes. De spanning stijgt naarmate de onthullingen elkaar volgen. Het is opmerkelijk dat de verteller de geleidelijke ontdekking van wat homoseksualiteit inhoudt, vergelijkt met het zich trapsgewijze ontwikkelende begrip van een zin. Deze term nu behoort zowel tot de grammatica als tot de musicologie. Zo legt de verteller terloops een verband tussen het thema van de homoseksualiteit en die van de muziek en de literaire schepping. Die ontdekkingen van Marcel laten hem alles begrijpen: *une erreur dissipée donne un sens de plus* (II, 613). Dit nieuwe zintuig maakt de ontwikkeling mogelijk die leidt van een de beide *vogels* bespiedende Marcel naar een alwetende verteller die een algemene studie wijdt aan de homoseksualiteit vanuit de roman zelf, zonder de indruk te wekken dat hij een encyclopedisch artikel heeft overgenomen.

Dit betoog heeft echter wel de stijl van een pleitrede en valt zo toch enigszins buiten de normale verhaaltrant van de *Recherche*. Om het nu toch te integreren in het geheel van de *Recherche*, heeft de verteller voorbeelden uit zijn roman gekozen om zijn algemene uitleg toe te lichten. Zo noemt hij het voorbeeld van Meneer de Charlus, wanneer hij spreekt over een jonge *lion*, die heimelijk door de leden van een homoclub wordt benijd, dat wil zeggen van een rokkenjager die ze ten onrechte bewonderen. (II, 619)

De hele episode is met het verhaal verbonden op de volgende wijze:

De verteller vermeldt dat die ontmoetingen steeds meer voorkomen. Charlus gaat de belangen van Jupien en diens nicht behartigen. Iedere dame die haar jurk niet laat naaien door de nicht van Jupien kan rekenen op een heftige uitval van diezelfde schrikbarende, wraakzuchtige en onbeschaamde Charlus die de lezer in de eerste delen van de roman heeft leren kennen.

Verder merkt men een gelijkenis op tussen de hooghartige, van geleerde maar nutteloze verwijzingen bolstaande woorden waarmee Charlus indruk maakt op Jupien en die waarmee hij de verteller uitscheldt in de waanzinsscène van de bladzijden II, 552-563, waarop de toespeling van bladzijde II, 630 betrekking heeft.

Helemaal komisch is ten slotte het effect dat de verteller bereikt door Charlus en Jupien te laten prijzen door Françoise. Als ze nog een dochter had te vergeven, zou ze die wel uithuwelijken aan de baron. De moeder van Marcel merkt op dat die dochter heel wat echtgenoten zou krijgen daar ze haar immers al had beloofd aan Jupien. Françoise antwoordt: *Ah! dame, c'est que c'est encore quelqu'un qui rendrait une femme bien heureuse. Il y a beau avoir des riches et des pauvres misérables, ça ne fait rien pour la nature. Le baron et Jupien, c'est bien le même genre de personnes*. (II, 630) Deze opmerking doet ons weer denken aan het korzelige commentaar van de verteller op de op niets gebaseerde en toch op besliste toon geuite redeneringen van Françoise, die, in het onderhavige geval, ongewild diepzinnig zijn.

Uit de laatste voorbeelden wordt duidelijk dat de herkenbaar-

heid van de karakters van de hoofdfiguren een bijzonder belangrijk bindmiddel is. Laten we de ontwikkeling van dat van Charlus, die de hoofdrol heeft, bestuderen.

3.

Al van het begin van de *Recherche* worden er heel wat toespelingen gemaakt op het vreemde gedrag van Meneer de Charlus. De jonge Marcel komt hem al tegen als hij langs Tansonville wandelt: *un monsieur habillé de coutil fixait sur moi des yeux qui lui sortaient de la tête*. (I, 141)

Marcel Proust enkele maanden voor zijn dood.

Wanneer Charlus in Balbec aankomt, worden zijn blikken als volgt beschreven: *on se sentait brusquement croisé du reflet de quelque engin intérieur qui semblait n'avour rien de rassurant, même pour celui qui, sans en être absolument maître, le portait en soi, à l'état d'équilibre instable et toujours sur le point d'éclater*. (I, 761).

M. de Charlus heeft aangeboden Marcel te helpen om vooruit te komen in het leven, op voorwaarde dat hij niets op eigen houtje onderneemt om in contact te komen met de hogere kringen. Omdat Marcel die aanbiedingen naast zich neerlegt, laat Charlus hem bij zich komen. Marcel gaat naar het huis van de baron toe, die doet alsof Marcel hem op eigen initiatief een bezoek is komen brengen. Hij gaat vreselijk tegen hem te keer. Nog verbouwereerd geeft de verteller dit commentaar: *cet homme était capable d'assassiner et de prouver à force de froide logique et de beau langage qu'il avait eu raison de le faire*. (II, 555)

Van de ene kant roemt de verteller de intelligentie en de fijnzinnigheid van Charlus. Men kan zich daar een idee van vormen door nog eens de discussie tussen Mevrouwde Villeparisis, de grootmoeder van Marcel, Marcel zelf en Charlus te lezen. (I, 762-763). Van de andere kant echter benadrukt hij de sadistische wreedheid van deze hooghartige edelman. Charlus stelt zich een scène voor, waarin, in zijn aanwezigheid, Bloch zijn vader zou aftuigen. (II, 289).

Elders lezen wij dat bij Charlus een ideaal van mannelijkheid staat tegenover een stem die doet denken aan een *nicheé de jeunes filles* (I, 764). Deze tegenstelling nu vindt men terug in de commentaren van *Sodome et Gomorrhe I* (II, 604). Ook hier merkt de verteller op dat Charlus met wilskracht een *vitalité factice* (II, 603) in stand houdt. Zijn *aménité naturelle* staat in tegenstelling tot zijn *brutalité postiche* (II, 604).

Charlus heeft zelfs een *ontwapende* blik (II, 604), als hij de binnenplaats van de residentie van de Guermantes oversteekt. Nauwelijks merkbaar verwijst de verteller met deze uitdrukking naar de boven geciteerde beschrijving waarin hij de blik van Charlus vergelijkt met een niet in bedwang te houden wapentuig.

Mevrouw Meijer, lid van de Proust vereniging, wees mij in dit verband op de betrekking tussen de passage waarin Saint-Loup zijn oom kenmerkt als: *très adonné aux exercices physiques, surtout aux longues marches* (I, 748) en het in *Sodome et Gomorrhe I* gegeven voorbeeld van een homo die, om zijn neigingen te bedwingen, zich wijdt aan alpinisme.

Zelfs eigenaardige citaten doen aan andere bevreemdende aangehaalde woorden denken. Het choquerende taalgebruik van Jupien die zegt: *Vous en avez un gros pétard* (II, 610) sluit aan bij de schandelijke woorden van Charlus die met Marcel in contact probeert te komen door hem te zeggen: *Mais on s'en fiche bien de sa vieille grand'mère, hein? petite fripouille!* (I, 767)

Het wordt zo wel duidelijk dat de verteller een grote consistentie aan zijn personages geeft. Net als in het leven van elke dag, wordt deze consistentie evenwel slechts geleidelijk zichtbaar. Wie niet oplet, merkt die niet. De ontdekkingen zijn aan het toeval onderhevig. Ze vinden soms plaats, zoals in het geval van de zojuist genoemde voorbeelden, met een interval van zo'n duizend pagina's.

Op hun beurt worden de onthullingen uit *Sodome et Gomorrhe I* gebruikt om aan te kondigen wat te gebeuren staat of om uit te leggen wat tot verbazing had geleid. Om overduidelijke redenen heeft Charlus geen geheimen meer voor Jupien. Onbegrepen voorvallen zoals het uitschelden van de verteller door Meneer de Charlus, zijn voortaan te verklaren. Uit de nu zo aannemelijke vertrouwelijke mededelingen van Charlus blijkt dat deze er op gesteld is de *corde sensible* van jonge lieden uit hogere kringen te raken. (II, 611) Hij heeft slechts een geestelijk bezit op het oog. Als ze hem maar schrijven! De lezer beseft onmiddellijk welke grief Charlus koestert jegens de verteller, omdat deze immers had nagelaten hem een brief te schrijven.

Laten we ook enkele voorbeelden van anticipatie noemen: Charlus onthult de ware aard van de hertogin de Châtellerault. Zo illustreert hij die manie van homoseksuelen om elkaar te ontmaskeren, waarover de verteller op bladzijde II, 616 spreekt. Bovendien begrijpt de lezer de angst van Châtellerault die een anonieme partner herkent in de butler van de prinses de Guermantes. (II, 634).

Met de tegenstelling, die in *Sodome et Gomorrhe I* nog eens wordt benadrukt, tussen een *mannelijk ideaal* en een *vrouwelijk temperament* kondigt de verteller zijn uitleg aan van de geselingsscène, waarin Charlus zich met de zweep laat slaan om zijn heldhaftigheid te bewijzen: *au fond de tout cela il y avait chez M. de Charlus tout son rêve de virilité, attesté au besoin par des actes brutaux et foute l'enluminure intérieure, invisible pour nous, mais dont il projetait ainsi quelques reflets, de croix de justice, de tortures féodales, que décorait son imagination moyenâgeuse*. (III, 840).

Laten we nu de thematische aspecten bestuderen.

4. De homoseksualiteit

Om uit te leggen wat hij over homoseksualiteit denkt, verandert de verteller van stijl. In plaats van de voor de roman van Proust kenmerkende zinnen die zich als golven vormen, aanzwellen en de lezer *bespatten*, of over hem zegevieren zoals de winde haar steun overwoekert - om ons te houden aan een beeld dat door *Sodome et Gomorrhe I* (II, 622) wordt gesuggereerd, drukt de verteller zich uit in een retorische stijl in de trant van Victor Hugo. Laatstgenoemde voegt bijvoorbeeld een lange uitweiding over de riolen van Parijs in in zijn *Misérables*. Onze verteller last hier ook een excursie in. Hij doet echter zijn best om zijn betoog in zijn verhaal op te nemen.

Zijn retorische stijl wordt onder andere gekenmerkt door de nadruk waarmee hij in gloedvolle termen steeds weer op hetzelfde feit hamert: dit *ras* is vervloekt. Zo kiest hij drie adjectieven met soortgelijke betekenis: *homme précaire, liberté provisoire, situation instable* (II, 615). Zo geeft hij ook drie voorbeelden van een vergeefs beroep op personen die toch geschikt zouden moeten zijn om een angstig mens te helpen: de arts, de priester, de advocaat blijken allen zelf homo te zijn. In de keuze van zijn voorbeelden zoekt hij zo groot mogelijke contrasten: de edelman sluit zijn deur voor de bedelaar, niet zonder dat de laatstgenoemde in de ander een lid van het vervloekte ras heeft herkend. (II, 617).

Volgens de verteller zijn de homoseksuelen een vervloekt ras, dat tot eenzaamheid is gedoemd, want, enerzijds, kan de ongelukkige zijn eigen moeder niet eens in vertrouwen nemen en, anderzijds, bieden zijn gelijken hem slechts gevaar op ontdekking en geen enkel soelaas, omdat de begeerte slechts uitgaat naar de hetero. (II, 615-618).

Vervolgens legt de verteller uit in welke clubs homoseksuelen elkaar ontmoeten, hoe eenzamen uiteindelijk niet buiten clubs kunnen. Kortom, hij beschrijft ons een hele wereld die bestaat naast die welke wij normaal om ons heen zien. Op een andere toon zal heel deze uiteenzetting worden herhaald door Charlus, die heel wat te onthullen vindt aan een oude, onschuldige academicus als Brichot. (III, 296 ss.)

De vergelijking die thans zo populair is met andere minderheidsgroepen vindt men al in *Sodome et Gomorrhe I*. Joden, negers en homo's worden met elkaar vergeleken, zowel vanwege de wijze waarop de meerderheid het discrimineert als vanwege hun onderlinge naijver. De een is immers meer aangepast dan de ander, hij minacht hem maar vreest hem ook omdat hij hem zou kunnen ontmaskeren en verraden (II, 624). In de waanzinnige verbeelding van Charlus vullen die groepen elkaar overigens aan bij de opvoering van een sadistisch spel. (Bloch zou zijn vader moeten aftuigen. II, 289)

De verteller heeft een deterministische opvatting over de homoseksualiteit: *La franc-maçonnerie* qui *repose sur une identité de goûts, de besoins, d'habitudes, de dangers, d'apprentissage, de savoir, de trafic, de glossaire* est *plus efficace que celle des loges* (II, 617).

Voor deze minderheidsgroep wier lot is geworpen *les romans d'aventures les plus invraisemblables semblent vrais* (ibid). De verteller verwijst hier met name naar Balzacs *Splendeurs et Misères des Courtisanes*. Niets is er eigenlijk minder waarschijnlijk dan de ontmoeting tussen een zogenaamde ambassadeur, in werkelijkheid een gangsterbaas (Vautrin) en Lucien de Rubempré, een man die volledig aan de grond zit en op het punt staat zelfmoord te plegen. Op dezelfde roman maakt Charlus overigens een toespeling als hij Swanns gezegde aanhaalt: *c'est la tristesse d'Olympio de l'homosexualité.* Swann doelde hiermee op de gevoelens die Vautrin ondergaat als hij langs het kasteel van Rastignac, zijn vroegere maat, rijdt. (II, 1052)

Ook op Balzacs *La fille aux yeux d'or* maakt de verteller een toespeling als hij het voorbeeld geeft van een meisje dat 's nachts, als ze ziet hoe haar minnaar slaapt, wel moet denken aan een *jolie Espagnole*. (II, 621) In de novelle van Balzac voelt een jonge man zich diep gekrenkt als hij de liefde bedrijft met dat prachtige meisje met het goudblonde haar en zij haar geheim verraadt door hem *Mariquita* te noemen.

De lezer merkt in het voorbijgaan op dat de verteller met deze toespelingen nog een onwaarschijnlijke ontmoeting voorbereidt: die van Charlus en Charles Morel. (II, 862 ss.)

Er is dan ook geen sprake van een vrije wil voor deze natuurlijke drift: *ce qu'ils appelaient leur amour (et à quoi en jouant sur le mot, ils avaient par sens social, annexé tout ce que la poésie, la peinture, la musique, la chevalerie, l'ascétisme ont pu ajouter à l'amour) découle non d'un idéal de beauté qu'ils ont élu, mais d'une maladie inguérisable*. (II, 616)

Het is genoegzaam bekend dat de liefde van Swann voortdurend met een ziekte wordt vergeleken. Die van Charlus wordt ook een ziekte genoemd. (Zie ook III, 838) Wij zullen dan ook zien dat beide, liefde en homoseksualiteit, slechts een functie op het tweede plan vervullen, dat het hoofdthema *lijden* is. Maar laten we eerst de onvrijheid waarop de verteller insisteert, nader bestuderen.

5.

Om dat gebrek aan vrijheid weer te geven, heeft de verteller speciale metaforen gekozen. Sommige ervan zijn ontleend aan de mythologie, geven wellicht de ouderdom van het verschijnsel aan, doen denken aan de overbodige eruditie van Charlus en passen bij de retorische stijl van het betoog. Alleen gelijken herkennen elkaar: Ulysses herkent Athena niet onmiddellijk (II, 613); Charlus lijkt op een centaur wiens dierlijke gedeelte onzichtbaar is gebleven (II, 614); de man-vrouw over wie wij net spraken, heeft de schoonheid van Galatea (II, 621). Toch wordt onze aandacht niet geboeid door deze min of meer traditionele stijlfiguren. De metafoor volgens welke Charlus *intaillée dans la facette de la prunelle... la silhouette* draagt *d'un éphèbe* in plaats van dat van een *nymphe* lijkt ons origineler en deze past in het bijzonder bij een reeks beelden die het aangeboren patroon volgens welk men leeft, doen uitkomen. (II, 615)

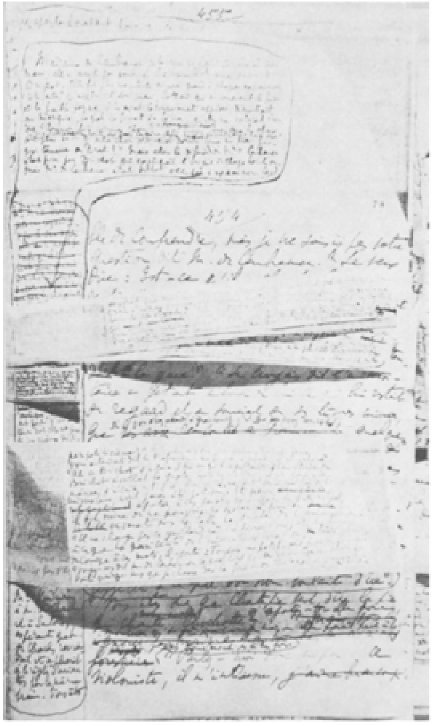
Het onontkoombare van de behoeften wordt vooral duidelijk uit het gebruik van aan de biologie ontleende metaforen. Het belangrijkste motief is de bestuiving van de orchidee door de zeldzame hommel die dat doen kan. Laten we daaraan het ornithologische beeld toevoegen van de paringsdans waaraan de ontmoeting van Charlus met Jupien doet denken. (II, 604)

Alle processen waarover de verteller spreekt, zijn wetenschappelijk aangetoond. Wetenschap is een onbevooroordeelde waarneming van de ons omringende werkelijkheid. In plaats van een geestelijke strijd met een schuldgevoelens veroorzakende ondeugd als homoseksualiteit, vindt de lezer een uitvoerige, onaanvechtbare beschrijving - deze is immers wetenschappelijk - van de werkelijkheid zoals die nu eenmaal is. Het biologische beeld is met een weergaloze exactheid en variatie uitgewerkt. De hardnekkigheid waarmee de homoseksueel zich hecht aan de man, wordt voorgesteld door de winde (II, 622), een plant die niet in de laatste plaats is gekozen om de etymologische verwantschap tussen *volubilis* en *volubile*, dat *rad van tong* betekent. Het staat de lezer vrij al dan niet te geloven in mijn vergelijking met de stijl van Prousts roman. (Zie boven)

Later, op bladzijde II, 646, gaat de verteller zover dat hij de aanpassing aan de neigingen van haar echtgenoot die Mme de Vaugoubert ondergaat wanneer zij steeds meer een manwijf *(hoormasse)* wordt, mimicry *(mimétisme)* noemt.

Door het volgende citaat wordt de kracht van deze beeldspraak nog duidelijker: *Parfois, ainsi que cela lui était sans doute arrivé pour moi le soir où j'avais été mandé par lui après le dîner Guermantes, l'assouvissement avait lieu grâce à une violente semonce que le baron jetait à la ligure du visiteur, comme certaines fleurs, grâce à un ressort, aspergent à Bistance l'insecte inconsciemment complice et décontenancé. M. de Charlus, de dominé devenu dominateur, se sentait purgé de son inquiétude et calmé, renvoyait le visiteur, qui avait aussitôt cessé de lui paraitre désirable.* (II, 629) Het zo

eigenaardige karakter van Charlus vervaagt niet door het gebruik van zo'n algemene metafoor. Het uitwerken van het plantkundige motief tot en met de sub-variëteiten toe maakt het daarentegen juist mogelijk de afwijkingen beter binnen het kader van een algemene wetmatigheid te vatten. Deze werkwijze geeft ons een goede kijk op de subtiele wijze waarop de verteller naar zijn *grandes lois* zoekt. (III, 1041)



Manuscript van Sodome et Gomorrhe.

Deze uitwerking van het plantkundige motief geeft een nieuwe betekenis aan de vroegere voorbeelden van deze metafoor. In de *jeunes filles en fleurs* herkent men natuurlijk het motief dat zo op prijs werd gesteld door de dichters van het *Carpe diem*, zoals Ronsard in zijn *Mignonne, altons voir si la rose...*

De ontwikkelde lezer herkent ook de titel van de bundel van Baudelai re: *Les Fleurs du mal*. De lectuur van *Lesbos*, een verboden gedicht van deze dichter, levert hem de vergelijking op tussen lesbiennes en *vierges en fleurs*. Er valt niet te twijfelen aan de inspiratie door Baudelaire's poëzie. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat Proust zich in een essai (*Essais et articles*, 633) afvraagt waarom Baudelaire de rol van Charles Morel heeft gekozen.

Het motief is echter ook gebruikt voor de liefde die Marcel voelt voor de *petite bande. En remontant de corolle en corolle dans cette chaîne de fleurs, le plaisir d'en connaître une différente me faisait retourner vers celle à qui je la devais, avec une reconnaissance mêlée d'autant de désir que mon espoir nouveau. Bientôt je passai foutes mes journées avec ces jeunes filles*. (I, 891) Deze keer treedt Marcel op als hommel. In dezelfde passage gebruikt de verteller dit beeld om de voorbestemming aan te geven: *Hélas! dans la fleur la plus fraîche on peut distinguer les points imperceptibles qui pour l'esprit averti dessinent déjà ce qui sera, par la dessiccation ou la fructification des chairs aujourd'hui en fleurs, la forme immuable et prédestinée de la graine*. Hij voegt er andere beelden aan toe om dit determinisme te illustreren. Het *christelijke atavisme en het joodse patriottisme* voltrekken zich net als de omwenteling der hemellichamen, de aantrekkingskracht en de ondergang van de zon, zonder de minste beslissing van onze wil. Daarna komt de verteller terug op

het plantkundige beeld in dit uiterst belangrijke commentaar: *notre esprit possède d'avance comme certain cryptogame, comme telle graminée, les particularités que nous croyons choisir*. (I, 892) Men zou haast zeggen dat de verteller vooruitloopt op de recente ontdekkingen van de genetica.

Welke wetmatigheid komt dan naar voren uit onze lectuur? In het vervolg op de zojuist geciteerde passage, wordt de blik beschreven als een zintuig dat in de plaats treedt voor reuk, smaak en tastzin als het zich richt op meisjes. (I, 891) Die andere zintuigen *donnent à ces filles la même consistance mielleuse qu'ils font quand ils butinent dans une roseraie, ou dans une vigne dont ils mangent des yeux les grappes*. (I, 893) De lezer herinnert zich het beeld waarbij de verteller de blik van Charlus vergelijkt met een wapentuig dat de kanonnier zelf niet eens beheerst. (I, 761) In *Sodome et Gomorrhe* maakt Charlus een vergelijking, die bij de eerste lezing nogal komisch lijkt, maar na bestudering heel wat minder onschuldig is, tussen liefde en eten. Een chasseur die niet op zijn avances zou zijn ingegaan, zou niets meer voor hem betekenen, al werd hij als een eenvoudig stuk wild op een zilveren schaal opgediend *(comme un simple gibier sur un plat d'argent* (II, 613). Door liefde en eetlust te vergelijken, benadrukt de verteller de noodzakelijkheid ervan, hij maakt er een behoefte van, een onbedwingbare drift. Hij formuleert dan ook de volgende wet in *Sodome et Gomorrhe I: tout être suit son plaisir*. (II, 621) Deze wet lijkt mij bijzonder belangrijk in een werk waarin schuld een overwegende rol speelt. Al bij het kijken naar de toverlantaarn vraagt de jonge Marcel zich immers af of hij net zo is als de gemene Golo. (I, 10)

6.

Moet men uit dat alles nu opmaken dat er sprake is van een verminderde waardering voor de mens? Het valt niet makkelijk dat aan te nemen. Charlus heeft een karakter dat ver uitstijgt boven de poppenachtige figuren die men in andere romans dikwijls voorstelt als energieke persoonlijkheden. Het is net als met de orchideeën en de kwallen waarvan de verteller de broosheid en de weekheid niet in aanmerking neemt om hun schoonheid te bewonderen. (II, 616)

De verteller kent het verstand trouwens slechts een ondergeschikte plaats toe. Zijn waardering voor Saint-Loup is niet gefundeerd op de inspanning die deze verricht om boven zijn milieu van onderontwikkelde edellieden uit te stijgen, maar op de kenmerken van een oud geslacht die, zijns ondanks, in hem zijn waar te nemen. (II, 414)

De verteller waardeert Mme de Guermantes ook al niet om haar intelligentie. Een middelmatige vrouw zou dezelfde onbedoelde charme hebben gehad *(aurait eu le même charme involontaire* II, 513).

Hij bewondert de *génie de la famille*, zoals die met al zijn variaties te zien valt. (II, 444, 542, 604) Om die karakteristieken te bestuderen - en de ontwikkeling van zijn fantasie te volgen - en niet uit snobisme, heeft hij zo'n belang toegekend aan de wereld der edellieden.

Wat nog wonderlijker is, over zijn duels en zijn dreyfusisme spreekt hij slechts terloops, in een nauwelijks merkbare toespeling in *Sodome et Gomorrhe I* . Hij verwijst er alleen maar naar om de moed te vinden om het doen en laten van Charlus en Jupien te blijven bespieden. (II, 608)

Hij zal overigens wel elk vertrouwen in de intelligentie hebben verloren, toen hij, in Doncières, al die strategische theorieën hoorde uiteenzetten en nooit een duidelijk antwoord kreeg als hij wilde weten wat men nu te danken had aan de rol van deze of gene generaal. (II, 113-115) Een van zijn lievelingsauteurs - Tolstoj - heeft hem

vast geïnspireerd met zijn loftuitingen in *Oorlog en vrede* voor de weldadige lijdelijkheid van de grote veldheer Koetoezov.

7.

De vraag rijst om welke redenen Proust zo'n groots werk heeft ondernomen, als de *Recherche*. Er zou geen sprake kunnen zijn van een keuze van de rede, van een *intelligente* beslissing, na al wat we zojuist hebben uitgelegd. Volgens de verteller leert niet de abstracte intelligentie, een actief element, ons te kennen, maar het lijden dat men ondergaat. Men kent het leven pas *du jour où on en a souffert*. (III, 307; zie ook de voetnoot op III, 899). In dit verband zijn liefde en homoseksualiteit van buitengewoon belang. Wij hebben immers geconstateerd dat liefde en homoseksualiteit beschreven worden als ziekten. Welnu, ziek zijn is lijden. In dit opzicht zou men kunnen spreken over de *dérèglement de tous les sens* van Rimbaud. Marcel lijdt aan de lesbische contacten van Albertine. De onthullingen van Charlus maken zijn angst alleen maar nog groter. (III, 296 ss.)

Door het lijden beseft men wat Vestdijk *paradoxale verenkeling* noemt (in: *Het wezen van de angst*) De mens kan zich richten op de hem omringende werkelijkheid zoveel hij wil, in feite leeft hij slechts in een verbeeldingswereld. Met echte wezens komt hij niet in aanraking; hij vervangt slechts de ene illusie door de andere al naar gelang zijn ervaringen. Door de liefde van Marcel leren wij dat er een type vrouw in ons bestaat. (Zie de commentaren op de eventuele liefde voor Mme de Stermaria. II, 393-III, 503) De homoseksualiteit vormt geen uitzondering. Charlus zoekt een soort bruut in de trant van Morel. (III, 818) Wij lezen dan ook op bladzijde III, 910: *la matière est indifférente et tout peut y être mis par la pensée*. Volgens het aan het begin van deze studie verklaarde procédé is deze wet al eerder geformuleerd, met name door Charlus, die bij de discussie over Mme de Sévigné heeft gezegd: *Mais l'important dans la vie n'est pas ce qu'on aime, c'est d'aimer*. (I, 763)

Wij leren echter niet alleen onze eenzaamheid en onze afhankelijkheid van van tevoren bepaalde patronen kennen. Door de liefde, maar meer nog door de homoseksualiteit leven we intens. Hier komt Proust dicht bij Nietzsche en Gide. (Zie bijv. *L'Immoraliste p. 113 ed. Folio*) Charlus zou een hele roman hebben kunnen halen uit al wat hij heeft meegemaakt. Toch komt hij niet verder dan de regie van sadistische taferelen, in de ernst waarvan hij zelf niet zou kunnen geloven. (III, 831 en 817)

Nu kunnen we ons opnieuw de vraag stellen hoe Proust een roman heeft kunnen schrijven van deze omvang zonder in de eigenlijke zin des woords daartoe redenen te hebben. Welnu, in *Sodome et Gomorrhe I* spreekt de verteller over *cet admirable effet de la nature, la reconnaissance du sexe par lui-même*. (II, 622)

Aan die constatering voegt hij geen enkele morele veroordeling toe. Evenzo maakt hij zonder enige verheerlijking van een vrije keuze gewag van zijn roeping:

Ainsi, toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre: une vocation. Elle ne l'aurait pas pu en ce sens que la littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie. Elle l'aurait pu en ce que cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celuici puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où on ignore encore si l'embryon d'une plante se développe, lequel est pourtant le lieu de phénomènes chimiques et respiratoires secrets mais très actifs. Ainsi ma vie était-elle en rapport avec ce qu'amènerait sa maturation. (III, 899)

Wij beseffen nu de vruchtbaarheid van de plantkundige metafoor. Door deze wordt de wetmatigheid van de menselijke behoeften overgedragen en ook de amoraliteit van een werk dat het refrein van het gedicht ‘Lesbos’ van Baudelaire zou kunnen overnemen: *Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?*

8.

Het hoofdthema van de *Recherche* is natuurlijk de Tijd. In dat opzicht is de aan de plantkunde ontleende metafoor van fundamenteel belang. Door deze laat de vierde dimensie, die wij niet waarnemen, een voorstelling van zich maken. Ten onrechte citeert men het *mémoire involontaire* als de grote ontdekking in Prousts roman. De verteller zelf legt uit dat het bijzondere moment dat het *mémoire involontaire* hem doet kennen, slechts een herkenningspunt is. (III,1047)

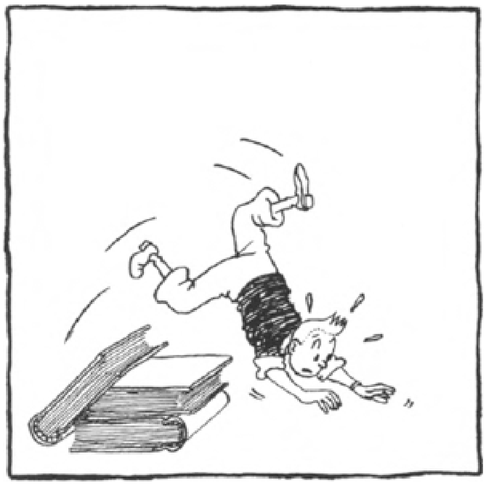
Door het gebruik van de plantkundige metafoor kan de verteller ons een voorstelling laten vormen van de veranderingen die zich voltrekken zonder dat wij ze in de gaten hebben. De praktijk bij Proust sluit hier aan bij de theorie, die wordt verklaard op de bladzijden III, 897 en 1045 en die uit *Contre Sainte-Beuve*, volgens welke men eerst de gevolgen en pas daarna de oorzaken moet laten zien, op straffe van dorheid. Dat maakt trouwens het verschil uit tussen de in *Contre Sainte-Beuve* gepubliceerde probeersels en de definitieve tekst van de *Recherche*. In de *Recherche* worden het determinisme, het onwillekeurige geheugen, de roeping, inderdaad slechts geleidelijk ontdekt, zij worden steeds als ervaringen beleefd en niet als ideeën uiteengezet.

9.

Het rijpingsproces bij uitstek dat de verteller voor ons voorstelbaar maakt door het plantkundige beeld is ongetwijfeld dat van de literaire schepping. In *Sodome et Gomorrhe I* alweer brengt de verteller *la ruse apparente des fleurs* en *une partie inconsciente de l'art* (II, 603) met elkaar in verband. Welnu, als de voortplanting het voortbestaan van de soort ten doel heeft, dan moet de zelfbevruchting waar de verteller over spreekt, leiden tot het voortbestaan door het kunstwerk. Het spreekt vanzelf dat zo'n uitleg dichter blijft bij de bewuste betekenis van het werk dan die welke Doubrovsky geeft in *La place de la madeleine*. Weliswaar waarschuwt de verteller ons ervoor dat we zijn terminologie niet al te letterlijk moeten opvatten: *et ici le mot fécondation doit être pris au sens moral, puisqu'au sens physique l'union du mâle avec le mâle est stérile*, maar daarom sluit hij verder doorgevoerde psychoanalytische interpretaties nog niet uit.

10.

Tot slot kunnen we vaststellen dat in *Sodome et Gomorrhe I* de verteller een op het eerste gezicht toevallige gebeurtenis verhaalt, die hij zelfs een wonder noemt, maar die, in feite, even noodzakelijk is als het elkaar snijden van twee niet volledig evenwijdige lijnen in de vlakke meetkunde. *Ce Roméo et cette Juliette peuvent croire à bon droit que leur amour n'est pas le caprice d'un instant, mais une véritable prédestination.* (II, 627) Wanneer eenmaal de sleutel tot deze deterministische opvatting is gevonden, blijkt dat de verschillende thema's van de *Recherche* er nauw mee verbonden zijn. Dat geldt niet in de laatste plaats voor de literaire schepping die, paradoxaal genoeg, als enige, in staat is het individu van de dood te redden. (III, 258)



Tekeningen van Peter Yvon de Vries

H.C. Halberstadt-Freud

Proust en het perverse scenario

Inleiding

Met evenveel recht zou ik kunnen zeggen: Proust en de liefde, want deze twee begrippen zijn in zijn oeuvre onverbrekelijk met elkaar verbonden. Op het eerste gezicht lijkt het ongerijmd en misschien zelfs wel ongepast om perversie en liefde in een adem te noemen. Bovendien, wat is perversie eigenlijk? Pervertere betekent keren, draaien, wenden en in het uiterste geval zelfs omkeren, op zijn kop zetten, verdraaien. Van het menselijke liefdesleven en van de seksualiteit kunnen we zeggen dat het niet natuurlijk is, in de zin van door de natuur gegeven, met een vaststaande uitingsvorm en manier van beleven, als ware het een instinct. De menselijke libido is veeleer van nature pervers, in de zin van wendbaar, plooibaar. Wat in de loop van de ontwikkeling gevormd moet worden is ook omvormbaar, zelfs vervormbaar. Sexualiteit is bij uitstek geschikt om er allerlei andere gevoelens mee tot uitdrukking te brengen, zoals we nog zullen zien. Het is een uitingsvorm die ons van alles kan vertellen over iemands levensgeschiedenis, om over de vorm die in zijn cultuur aan dit soort belevingen gegeven wordt nog maar te zwijgen.

De menselijke seksualiteit is tot de meest uiteenlopende en op het eerste gezicht zelfs bizarre uitingen in staat. De perversies zijn daar het beste bewijs van, maar tegelijkertijd zijn ze bedrieglijk en niet wat ze op het eerste gezicht lijken. Er is nadere interpretatie bij nodig om de betekenis die erin vervat zit eruit te halen. Ook het subject snapt niet waar hij mee bezig is, waarom hij fantaseert en handelt zoals hij doet. De perversie is volkomen irrationeel, in de zin van niet volgens de wetten van de logica en van de realiteit opgebouwd, maar daarom des te betekenisvoller. De perversie beantwoordt aan andere wetten, die lijken op de manier van denken zoals we die uit de droom kennen, waar ook een andere werkelijkheid en denktrant dan de objectieve geldt.

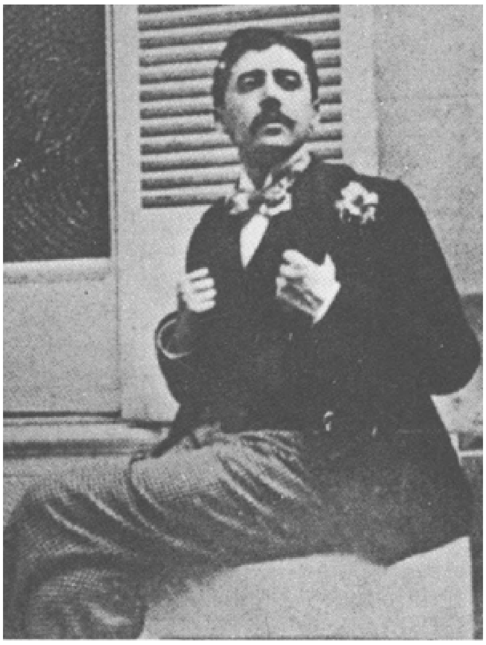
Het gaat bij de perversie om het regelen van intieme relaties en het uitbeelden van de fantasieën die daar een rol bij spelen. Bij perversie gaat het mij in de eerste plaats om de voorstellingswereld en we kunnen er ook alleen iets van begrijpen als we toegang hebben tot die fantasiewereld.

Proust verschaft ons toegang tot een subjectieve werkelijkheid, de hel en vervoering van het verlangen, waar angst en wanhoop leiden tot verdraaiing en manipulatie, die bewust, maar vooral ook onbewust in hun werk gaan.

De perversie is een extreme vorm van het liefdesleven, en daarom juist interessant, omdat het bijzondere ons ook het algemene duidelijker kan maken. Op dat punt waren Proust en Freud het trouwens eens; het uitspitten van het speciale helpt bij het zoeken naar het algemene. Naast overeenkomsten zijn er ook verschillen in hun kijk op de perversie zoals we nog zullen zien. Wat betreft de psychologie van het liefdesleven weten we dat Proust heel nadrukkelijk stelt dat de liefde niets te maken heeft met de objectieve kenmerken van de geliefde, integendeel, Swann wordt verliefd op iemand die helemaal niet met zijn smaak overeen komt. Ook Freud stelt dat overschatten van het object, in dit geval de geliefde, bij de verliefdheid hoort.

Het viel hem op dat een gedenigreerd liefdesobject juist zijn speciale aantrekkelijkheden heeft, terwijl anderzijds het idealiseren ook zo onlosmakelijk met de liefde verbonden is. Het is bij het lezen van Proust over de liefde alsof we Freud horen spreken, terwijl deze het toch over meer algemene trekken van de psychologie van het liefdesleven heeft.

Blijkbaar is het onderscheid tussen liefde en perversie niet zo duidelijk als we altijd denken, en is in beide gevallen in ieder geval de verbeelding aan de macht. Eigenlijk had Stendhal ons daar al voor gewaarschuwd. Verliefdheid is een extreme poging om alles mooi en romantisch te houden, waarbij negatieve gevoelens helemaal niet van pas komen. We kennen allemaal de sprookjes waar een prinses plotseling in bed ligt met een kikker waar zij mee moet trouwen, zij moet haar afschuw overwinnen, en iets moois in hem gaan zien, en tot beloning verandert hij dan in een prins. Er zijn mensen die dit staaltje van ontkenning niet goed voor elkaar brengen, en er meer kunstgrepen bij nodig hebben, om een overmaat aan haat en razernij in bedwang te houden. De perversie is nog veel onverklaarbaarder dan het ‘gewone’ liefdesleven en daarom is het snappen ervan ook zo'n uitdaging. Hoe is het mogelijk veertig jaar lang liefdesgedichten te schrijven over iemand die je nauwelijks kent, niet meer dan eenmaal gezien, laat staan ooit aangeraakt hebt. Nog onbegrijpelijker komt het ons voor dat iemand lust kan beleven aan het ondergaan van vernedering en pijniging. ‘L'enigme est le comble de sens’ zegt Lacan. De perversie biedt zoals we nog zullen zien wel een heel speciale oplossing voor een meer algemeen probleem, nl. hoe tegenstrijdige gevoelens ten opzicht van een persoon een plaats te geven.



Marcel Proust.

Historie

Het woord perversie is oorspronkelijk afkomstig uit de sfeer van de criminaliteit, en het gaat, zeker tot het eind van de negentiende eeuw, over verboden vormen van seksualiteit, gezien de achtergrond van de heersende christelijke moraal. De negentiende-eeuwse psychiatrie, die nog bijna uitsluitend beschrijvend is, probeert de perversies te rubriceren, terwijl de verklaring gezocht wordt in erfelijkheid, degeneratie, en de kwalijke gevolgen van onanie. Krafft-Ebing, die door Proust trouwens gelezen werd, zet in zijn *Psychopathia Sexualis* alle vormen van pervers gedrag die hij kon vinden uiteen. In 1905 publiceert Freud zijn *Drei abhandlungen zur Sexualtheorie*, waarin hij uitvoerig ingaat op de ‘Perversionen’. Hij legt voor het eerst verbinding met de normale ontwikkeling, en met de

kinderlijke seksualiteit, waarvan hij zelfs zegt dat deze ‘polymorf pervers’ is. Hij stelt voor het eerst dat er geen wezenlijk, alleen een gradueel onderscheid bestaat tussen zogenaamde normale en perverse seksualiteit. Deze visie was in die tijd zeer revolutionair en heeft het onderzoek van de perversies een nieuwe wending gegeven. Toch zijn er ook redenen aan te wijzen waarom de perversie als onderwerp van studie daarna zo lang in de coulissen heeft moeten verwijlen. Dat is mede te wijten aan een aantal premissen, waardoor perversie moeilijk verklaarbaar en slecht behandelbaar bleef. Voor zover het niet lukte de ontwikkeling ervan te verklaren werd perversie toch weer aan aanleg en constitutie toegeschreven, en bleef net als de vrouwelijke seksualiteit in een onbevredigend vacuüm hangen, tot er nieuwe impulsen aan de theorie werden gegeven. Freud leidt het ontstaan van de perversie af uit de spontane driftontwikkeling, en uit de fasen die de kinderlijke seksualiteit doorloopt, zonder dat de wisselwerking tussen ouders en kinderen daar veel mee te maken lijkt te hebben. Een ander probleem is dat perversie door hem gezien wordt als het negatief van de neurose, waarbij in het laatste geval verdrongen wordt wat in het eerste zonder meer uitgeleefd zou worden. Dit blijkt om verschillende redenen niet goed op te gaan. In de eerste plaats omdat neurose en perversie heel goed kunnen samengaan, maar ook het strenge geweten ontbreekt bij de perversie evenmin als bij de neurose. Er is geen sprake van dat er bij de perversie géén conflict wordt uitgedrukt, zoals dat bij de neurose zo duidelijk wèl het geval is. Integendeel, de perversie dient juist bij uitstek om een leefbare vorm te vinden voor het uitdrukken en tegelijk onderdrukken van archaïsche angsten en primitieve razernij. De perversie staat nog meer dan dat bij de neurose het geval is, in dienst van het handhaven van een wankel psychisch evenwicht. Dat daarbij lust beleefd en een orgasme genoten kan worden is een winstpunt en een staaltje van onbewuste vindingrijkheid die zijn weerga niet vindt. Freud zag de perversie vooral in het kader van de oedipale ontwikkeling, zijn centrale verklaringsmodel. De oedipale vader als concurrent is echter niet zozeer van toepassing in het geval van de perversies zoals we nog zullen zien. Het draait bij de perverse ontwikkeling veel meer om de vroege moeder-kind relatie, die bij Freud nog weinig aandacht kreeg. De afwezige vader was nog niet iets waarbij Freud in zijn theorievorming stil stond.

De hedendaagse psychoanalyse en de perversie.

Na een enthousiaste start ten aanzien van de perversies heeft het onderzoek driekwart eeuw toch wat gesluimerd, terwijl het sinds een jaar of tien niet alleen weer op gang komt, maar ook een centrale plaats in de theorievorming lijkt te gaan innemen. Tegenwoordig staat de seksualiteit als verklaringsgrond veel minder centraal dan als uitingsvorm, en dat past beter bij de perversies. De nadruk is meer verschoven naar het bewaren van een psychisch evenwicht en het handhaven van een draaglijk gevoel van eigenwaarde. Sexualiteit kan dan in dienst staan van het zelfgevoel en de handhaving daarvan. Met het vorige punt hangt samen dat de objectrelaties meer aandacht krijgen dan de driftontwikkeling. Tevens is de aandacht van het oedipale heel sterk verschoven naar ht vroegste levensbegin, de eerste relatie, tussen moeder en kind, en de manier waarop de vader daarin al of niet betrokken raakt.

Observaties van babies en jonge kinderen hebben ons veel gevoeliger gemaakt voor de subtiele wisselwerkingen tussen moeder en kind, en voor de mate waarin

de jongste kinderen al rekening houden met de behoefte van de moeder, en hun gedrag daaraan aanpassen kunnen.

Het blijkt in de allereerste plaats om de losmaking uit de symbiose te gaan, waarbij de mislukte separatie voorwaarde voor perversie vormt. Aan een oedipale driehoek komt deze ontwikkeling niet toe, zij blijft al in een eerder stadium steken. Het gevolg van een en ander is een wankele seksuele identiteit, en een verwarring tussen de geslachten en de generaties.

Proust en de perversie

Proust sluit zelfs beter op deze nieuwe visie op de perversie aan dan Freud. Hij beschrijft vooral de relatie tussen de narrateur en zijn moeder, de vader komt hier nauwelijks aan te pas. Van een oedipale driehoek is geen sprake, veeleer wordt hier beschreven hoe de driehoek niet tot stand is gekomen, dyade gebleven is, waarin de moeder soms meer met haar zoon getrouwd lijkt, dan met haar echtgenoot, zo sterk is ze op hem betrokken. Proust schreef een ‘roman d'introspection’ (zijn eigen woorden) hij kan uit eigen ervaring putten (wat natuurlijk niet wil zeggen dat schrijver en zijn personages samenvallen) en ons alle finesses en geraffineerdheden van de perverse interactie vertellen waar de argeloze buitenstaander geen weet van heeft. Het gaat om een eindeloos spel van loven en bieden, een contract dat afgesloten wordt, een pact waarbij moeder en zoon, of later narrateur en geliefde, door ketenen van angst en argwaan aan elkaar gebonden en gewaagd zijn geraakt. Hoewel Proust niet met zoveel woorden over de vroege kinderjaren schrijft, geeft hij een relatievorm weer die het gevolg is van, en een overblijfsel uit een onopgeloste symbiotische fase. De volwassen man draagt dan een innerlijk beeld van zijn moeder mee dat zijn voelen en handelen in intieme relaties bepaalt. De werkelijke moeder hoeft hier niet meer aan te pas te komen, zelfs als zij niet meer zou leven blijft haar invloed onontkoombaar doorwerken in het al of niet leggen van nieuwe intieme relaties, en de manier waarop dit geschiedt.

Om dit alles te illustreren zal ik een aantal sleutelscènes uit Prousts oeuvre aanhalen.

Al in Prousts jeugdwerken zijn interessante voorbeelden te vinden van een aantal punten die in de perversie een rol spelen.

In ‘La confession d'une jeune fille’ vertelt een jong meisje, dat op sterven ligt na een geslaagde, uit berouw gepleegde zelfmoordpoging, hoe zij haar moeder de dood in dreef. De moeder, al steeds doodziek, door het erotisch wangedrag van haar dochter, en juist aan de beterende hand nadat deze haar heeft beloofd te zullen gaan trouwen om haar moeder een plezier te doen, wordt opeens met een hernieuwde vrijpartij van het jonge meisje met een ‘slechte’ jongeman geconfronteerd. De moeder kijkt vanaf het balkon hoe haar dochter met deze perverse (zegt Proust) jongeman aan het vrijen is. Het meisje schrikt hevig als ze merkt dat haar moeder haar ziet, maar het berouw komt te laat: de verbijsterde moeder valt flauw, komt met haar hoofd achterover tussen twee spijlen van het balkon terecht, en is op slag dood. Het meisje heeft dus door het najagen van haar genoegens haar moeder vermoord, en zij beleeft het alsof hier sprake is van dood door haar schuld, want haar plezier is haar moeders ongeluk. Terwijl het omgekeerde ook geldt: als zij haar moeder plezier doet heeft zij het niet. Ziehier het Proustiaanse dilemma, dat menigeen bekend zal voorkomen, maar voor het ontstaan van de perversie een absolute voorwaarde vormt.

Haar vrijen staat gelijk met het profaneren van haar moeder, niet alleen omdat zij ontrouw is aan haar moeders wensen ten aanzien van haarzelf. Er is nog iets veel subtielers en onontkoombaarders aan de hand, waardoor profanatie in haar

liefdesleven besloten ligt: zij heeft zich zo sterk met haar moeder vereenzelvigd, deze leeft zo sterk in haar, haar gelaat lijkt zozeer op dat van haar moeder, dat deze daardoor alleen al in haar beledigd wordt iedere keer als zij vrijt en verboden pleziertjes geniet, ook al zou ze er niet eens bij zijn. De avontuurtjes van het jonge meisje staan daardoor alleen al onontkoombaar voor de bespotting van haar moeder. Dit alles lijkt op het eerste gezicht zeer gezocht, een ongelukkig toeval, een onaangename bijkomstigheid. Als we wat meer thuis raken in de Proustiaanse wereld blijkt integendeel dat hier sprake is van een absolute voorwaarde voor opwinding. Het gaat om een pervers scenario, waarin de haat tegen de moeder wordt uitgeleefd onder het mom van buitengewone fijngevoeligheid, die er natuurlijk tegelijk ook is. Daarbij doet het er weinig toe of het hier om een masturbatiefantasie gaat, of over een daadwerkelijk opgevoerde perverse profanatie-scène, zoals de Montjouvain (zie onder). Het gaat la jeune fille duidelijk om een jonge man, en een transpositie van een homo- naar een heterosexuele vrijage. De homosexualiteit vormt nog een speciale reden waarom het erotische leven van haar kind de moeder zo verdriet en profaneert.

Het thema suxualiteit en dood, hiermee al heel vroeg gegeven, zal ook een constante in Prousts werk blijven. Als de zoon niet aan de wensen en verlangens van de moeder tegemoet komt, maar daarentegen zijn eigen gang gaat, doet wat hij zelf prettig vindt, zich onafhankelijk opstelt, dan heeft dat steeds

funeste gevolgen. De quasi gelukkige symbiotische verstandhouding wordt erdoor op losse schroeven gezet, wat steeds een hevige schok voor de moeder betekent, terwijl zoals we in *La Recherche* zullen zien, de narrateur bijkans stikt in berouw en er ziek van wordt. *La Confession*, onlangs ook in het Nederlands verschenen, is ook daarom zo interessant, omdat de angst voor scheiding van en verlating door de moeder er ook al zo'n duidelijke rol in speelt. De belangrijkste Proustiaanse thema's rond liefde en intimiteit zijn hier al in een notedop gegeven. De angst voor liefdesverlies is zo groot dat la jeune fille al in paniek is als haar moeder een paar dagen op reis gaat. Zij is doodsbenauwd voor de boosheid van de strenge veeleisende moeder, die haar liefde niet toont. Het jonge meisje vermoedt dat de moeder haar liefde en tederheid verbergt, om op die manier haar eisen, voor de bestwil van haar dochter uiteraard, beter te kunnen doorzetten. Het verbergen van gevoel en omkeren in het tegendeel, strengheid tonen in plaats van liefde, is een voorloper van de perverse relatie van de moeder met haar zoon zoals we die in de *Recherche* uitvoeriger tegenkomen.

De vader van Marcel Proust.

De moeder van Marcel Proust.

Een andere voorbeeldige moeder-zoon relatie die uitloopt op een regelrechte moordpartij vinden we in *Sentiments filiaux d'un paaricide*.

Henri van Blarenberghe vermoordt zijn moeder metterdaad, waarna hij zich als een mislukte oedipus de ogen uit het hoofd schiet en sterft. Proust was door deze waar gebeurde geschiedenis dan ook diep geschokt.

In de beroemde nachtkusperiode treffen we de wortels aan van de even hevige als onderdrukt woedende binding aan de moeder, die zo typisch is voor de perversie.

Deze zelfde episode komt ook in *Jean Santeuil* al voor, in bijna identieke vorm als in *La Recherche*, wat pleit voor het belang dat Proust aan deze scène hecht. Ik vind het daarom zo'n centrale scène, omdat daarin duidelijk wordt welke elementen bij de perversie een rol spelen. Het jongetje Marcel (zoals Proust de narrateur in *Le Recherche* een paar maal noemt), wil zijn moeder met alle geweld een nachtkus geven als hij naar bed wordt gestuurd. Omdat zijn ouders een diner geven wordt dit niet passend geacht, hij moet onverwijld naar boven en naar bed. Zijn moeder, die hem altijd de nachtkus pleegt toe te staan is hem nu dus ontrouw. Zij vindt haar gasten op dit moment belangrijker dan haar zoon. Zijn vader vindt vertoningen van sentimentaliteit ook uit den boze. Er is dus helemaal niets aan te doen, en hij gaat met de dood in het hart alleen naar boven. Hij moet zelf maar zien hoe hij zijn gevoel van totale desolaatheid, dat hem voor het naar bed gaan altijd overvalt, kan overwinnen. Op het moment dat hij zich dat realiseert breekt de paniek in hem los, doodsangsten, verlatingsangsten, alles wat dreigend en griezelig is spookt in zijn hoofd rond. Hij is nu eenmaal een hypergevoelige, angstige, en wat ziekelijke jongen, van we weten niet hoe oud, want dat laat Proust wijselijk in het midden. Midden in zijn angstaanval roept hij de dienstmeid, ze weigert zijn moeder te roepen, maar hij gaat net zo lang en ook zo heftig tekeer tot ze ten slotte toegeeft en zijn moeder haalt. Zijn moeder vindt het grote onzin, ze voelt zich hevig door haar zoon gedwongen, ze komt ook pas na lang aandringen, en moet een hevig gevoel van woede onderdrukken als ze hem zo hulpeloos en appellerend als een drenkeling aantreft. De jongen is bang dat zijn moeder heel erg boos zal worden, en verdubbelt zijn snikken en jammerklachten, om haar te vermurwen. Hij is doodsbenauwd dat hij nu toch echt uit huis gedaan en naar een opvoedingsgesticht gestuurd zal worden. Voor mindere vergrijpen dan deze heeft zijn moeder wel een week niet meer tegen hem gesproken. Tot overmaat van ramp komt vader nu ook nog boven, voor wie hij nog veel banger is dan voor zijn moeder. Zijn vader is een bruuske driftige man die zo tekeer kan gaan dat zijn slachtoffer zich totaal verpletterd voelt. Tot zijn verrassing pakt het heel anders uit dan hij dacht. Zijn vader spoort zijn vrouw juist aan om bij haar zoon te blijven overnachten, en hem te troosten in plaats van hem te straffen door niet te doen wat hij vraagt. Vader zegt ongeveer het volgende: ‘Wat heb je er nou aan om hem nog wanhopiger te maken door hem alleen te laten, we zijn toch geen beulen. Je maakt hem nog ziek als je zo doorgaat, en hem weigert wat hij vraagt.’ ‘Nee, ik ben niet kwaad, ik ga wel alleen naar bed, ik laat jullie nu met z'n tweetjes.’

Op dat moment vindt plaats wat Proust ‘l'abdication’ noemt. De moeder geeft haar eisen en wensen ten aanzien van haar zoon op. Hij hoeft niet meer flink en manlijk te zijn, ze geeft toe aan het slappe, zieke en zwakke dat ze altijd te vuur en te zwaard in hem heeft bestreden. Zoals Proust in een brief aan zijn moeder schrijft: als hij dreigt zijn eigen gang te gaan rust ze niet voor hij weer ziek en afhankelijk van haar is. Maar hij heeft ook pas recht op moederliefde als hij doet wat moeder wil. Dit pact wordt ten tijde van de nachtkusperiode afgesloten, het komt kortweg hierop neer: als jij doet wat ik wil, zal ik toegeven aan jouw wensen.

De prijs die voor het appaiseren van zijn verlatingsangsten betaald moet worden is wel hoog. De moeder zegt impliciet: als jij passief en hulpbehoevend bent, dan zal ik niets meer van je eisen, maar je verzorgen, ja zelfs verwennen. De zoon van zijn kant: Ik zal geen zelfstandigheid en onafhankelijkheid van jou verlangen, ik blijf altijd bij je, (als is het alleen maar in gedachten). Ik stel me helemaal van jou

afhankelijk, maar dan moet je verder ook niets meer eisen, en de moederliefde geven waar ik zo naar snak. Belangrijk is bij dit pact dat vader er verder in ontbreekt. Als er iemand abdiceert dan is hij het wel. Hij geeft zijn taak om tussen moeder en kind te gaan staan, eisen te stellen, zijn positie als vader in te nemen op, zodat de symbiose tussen moeder en zoon niet verbroken wordt. Niets staat nu een benauwende band tussen moeder en zoon meer in de weg. Vader laat de opvoeding verder aan de moeder over, hij is geen concurrent meer, integendeel een bezorgdere moeder dan moeder. In deze omstandigheden is het loskomen van de moeder niet meer nodig of zelfs maar mogelijk. Het blijkt dat vader wel als beangstigend en streng gezien wordt, maar dat hij dat in feite niet is, het is meer zo dat moeder, die zelf altijd de rol van de lieve en geduldige op zich neemt, hem als boeman gebruikt. Ook dit is in de perversie een gebruikelijke constructie: vader mag wel kwaad worden, maar dan in opdracht van moeder en om haar eisen kracht bij te zetten. De angst voor de vader is dan een afsplitsing van de angst voor de moeder, met wie de verhouding immers smetteloos en symbiotisch moet blijven. Over haar nooit een kwaad woord, zo ook in Prousts *Recherche*.

Proust schrijft nogal eens over de turbulente jaren van de adolescentie, waarin hij duidelijk maakt hoe de angsten uit de kindertijd worden voortgezet in de latere relaties als de seksualiteit er als complicerende factor bij komt. De als pervers, in de zin van gevoelens omkeren en verbergen, beleefde verdrietige kinderjaren leren de narrateur zelf ook een ingewikkeld pervers spel opvoeren in zijn liefdesrelaties.

Jean (de hoofdpersoon van *Jean Santeuil*), ontsteekt in razernij tegen zijn ouders, die willen dat hij zijn werk maakt, en niet uitgaat met ongewenste types. Zijn moeder schrijft een brief aan zijn beste vriend, met de boodschap dat Jean hem voorlopig niet meer zal zien. Jean verlaat de ouderlijke salon, luid slaand met de deur, zodat het glaspaneel breekt. Hij trekt zich

terug in zijn eigen kamer, want kwaad zijn op zijn ouders waar ze bij zijn is onmogelijk. In zijn woede sleurt hij een fluwelen mantel van zijn moeder uit de kast als een meisje, zegt Proust, dat door een soldaat aan haar haren wordt meegesleept. Het manteltje vervult hier de rol van fetisj waar je je woede op kunt koelen, en lust aan kunt beleven, zonder dat iemand er last van heeft. Er zijn bij Proust diverse scènes te vinden waar een hoed of een kledingstuk van een gehaat persoon het moet ontgelden. Direct geuite boosheid is uitgesloten, maar ook nu krijgt hij spoedig berouw, bedenkend hoeveel verdriet hij zijn moeder al heeft aangedaan, ze is al helemaal oud, grijs en verdrietig geworden door zijn toedoen. Straks is ze dood, dan heeft hij helemaal geen moeder meer om van te houden en zijn liefde te tonen.

Terwijl hij dit allemaal overdenkt stopt hij zijn razernij en haat diep weg, en gaat het met zijn ouders, die net aan tafel zijn gegaan, weer goed maken. Zijn moeder keert haar hoofd af, maar vader, zwakker, ruwer en zachter dan zijn vrouw, geeft meteen toe. De verteller heeft zich intussen in de fluwelen, met hermelijn afgezette, en met satijn gevoerde mantel van zijn moeder gehuld. Vader ziet dat opeens en zegt iets als: ‘doe uit dat ding, dat is van je moeder’. Maar moeder is het daar helemaal niet mee eens, ze wisselt een blik van verstandhouding met haar zoon, die duidelijk de betekenis heeft vader buiten te sluiten, en zoveel zeggen moet als: wij begrijpen elkaar tenminste. Moeder is veel subtieler, fijngevoeliger, ze heeft meer smaak en eruditie, kortom, zij kan haar zoon begrijpen, vader is een onnozele bruut, die er allemaal niets van snapt, daar zijn moeder en zoon het in een onuitgesproken pact al lang over eens. Dit is dan ook weer typisch voor de perverse setup, waarbij de moeder een onderonsje heeft met de zoon, zich met hem meer vertrouwd voelt dan met haar man, die zij zodoende ten overstaan van haar zoon, al of niet in stilte denigreert. Ten slotte bekent Jean aan zijn moeder dat hij in zijn woede de kostbare Venetiaanse vaas gebroken heeft, die zij hem onlangs geschonken had. Nu pas accepteert zijn moeder zijn verzoek om vergiffenis, ze is opgetogen, want zegt ze: laten we dat opvatten als een bewijs van onze onverbrekelijke band, net als in de synagoge. Ze bedoelt het glas dat bij de huwelijksvoltrekking gebroken wordt, en zij heeft zojuist het symbolisch huwlijkspact met haar zoon afgesloten. Verleidend en afwijzend als moeders bij de perversie plegen te zijn, spiegelt zij iets voor dat in werkelijkheid anders zit, zij bindt haar zoon, omdat zij het bij haar man niet vinden kan. Maar als het erop aankomt trekt ze toch weer een lijn met de laatste.

Na deze uitstapjes in de bijwerken, keren we terug naar *la Recherche*. De sleutelepisode die de perversie inluidt is de bekende Montjouvainscène. Proust schrijft aan een collega dat hij een boek over het sadisme wil schrijven, deze collega raadt hem dat af, maar de Montjouvainepisode maakt onder meer duidelijk wat hij daarmee bedoelt.

Als de narrateur aan het wandelen is in de buurt van Combray, en zich moe op een heuveltje te ruste legt valt hij in slaap, en het is al donker als hij wakker wordt. Geheel toevallig, zonder opzet en dus buiten zijn schuld, ziet hij dan een verbazingwekkende scène, die hem tot een uiteenzetting over het sadisme aanleiding geeft. Hij ligt namelijk tegenover het geopende raam van de dochter van de onlangs gestorven musicus en pianoleraar Vinteuil. Daar ziet hij Mlle Vinteuil met haar vriendin een lesbische liefdesscène opvoeren, waarbij een foto van de vader als object van profanatie moet dienen. Deze vader, die juist zo goed en lief en overbezorgd voor zijn dochter was, en niets dan haar geluk nastreefde, wordt nu door haar gebruikt om opwinding te beleven met haar vriendin. Zij bespot hem in de meest krasse bewoordingen, en bespuugt zijn portret. Het gaat opnieuw om een object dat in gedachten een persoon voorstelt, waarbij de woede op die persoon de opwinding moet veroorzaken. Foto's spelen vaker bij Proust deze rol; het is net

als de mantel een fetisj waarmee je kunt doen wat je wilt, en waarop staffeloos en ook zonder schade voor de betreffende persoon tegenstrijdige gevoelens uitgeleefd kunnen worden.

Proust schildert deze scènes af als gebeurtenissen, maar met evenveel recht kunnen ze als masturbatiefantasieën gelezen worden, al vertelt hij er niet bij dat de narrateur deze voorwerpen voor het bewerkstelligen van opwinding en opluchting gebruikt. Dergelijke mededelingen passen natuurlijk ook niet zo goed in een roman, en zijn daar niet nodig. Ik wijs er alleen maar op omdat we het nu toch over de perversie hebben, en omdat die begrijpelijker wordt door wat Proust erover schrijft. De narrateur kan argeloos zijn, de lezer, zeker de gewaarschuwde lezer, is dat niet meer.

Ook geneugten van het voyeurisme worden in deze episode goed weergegeven. Het is opwindend voor de narrateur om toeschouwer te zijn bij een homoseksueel erotisch spel, al vertelt hj dat er niet bij en kijkt hij er altijd toevallig en quasi per ongeluk naar. De narrateur is onschuldig, naïef, en argeloos. Proust bouwt als het ware een brug naar de lezer, die hij iets wil laten begrijpen van een vreemde wereld, waarover hij zich ook onzeker voelt. Hij noemt niet voor niets masochisme consequent sadisme, en hij wil ook steeds uitleggen dat een wreedaard en een seksuele sadist niet een en dezelfde zijn. Integendeel, de een is erop uit kwaad te doen, terwijl Mlle Vinteuil bijvoorbeeld zo hypersensitief, gewetensvol en schuldbeladen is dat zij alle genieten als slecht en gemeen beleeft, en de wereld van het kwaad moet binnentreden om lust te beleven. Zij is dan niet zichzelf, zij treedt buiten zichzelf om genieten mogelijk te maken. De perversie speelt zich als het ware af in een afgesplitste wereld, waar andere wetten gelden, zoals Freud naar aanleiding van het fetisjisme, tegen het eind van zijn leven ook stelde. Dit is inderdaad een vruchtbare benadering gebleken om te begrijpen wat er bij een perverse daad of masturbatiefantasie gebeurt.

De narrateur ontmoet op zijn ontdekkingsreis door het leven de baron de Charlus in de badplaats Balbec waar hij met zijn grootmoeder logeert. Charlus is een adellijke heer, het is een eer om aan hem voorgesteld te worden, en tegen hem te mogen spreken. De baron van zijn kant kijkt wat neer op de onzekere jongeman, knijpt hem respectvol in zijn oorlel, en zegt dat hij er belachelijk uitziet in zijn nieuwe badpakje. Later, terug in Parijs als de narrateur de baron weer ontmoet, nodigt deze hem uit, en hij zegt erbij dat het een hele eer is om door hem uitgenodigd of überhaupt bekeken te worden. Hij kleineert de verteller schaamteloos. Als de narrateur ten slotte op deze uitnodiging ingaat en zich bij de baron vervoegt moet hij eerst eindeloos antichambreren en allerlei beledigingen van zijn bedienden ondergaan alvorens hij tot de baron zelf wordt toegelaten. Deze doet dan niets anders dan een eindeloze philippica tegen hem afsteken. Hij maakt hem uit voor alles wat lelijk is, maakt hem belachelijk, een kleine idioot is hij, die het aankijken niet waard is, hij kan maar beter weggaan, wat komt hij eigenlijk doen, oorwurm dat ie is. Ondertussen laat hij hem niet gaan, maar houdt hem met zijn redevoering natuurlijk juist vast, terwijl de verteller, beleefd als hij is, aan de grond genageld staat, en niet weet wat hem overkomt. Als hij dan uiteindelijk weg wil gaan, na deze smadelijke scène, roept de baron hem terug, want voor hem is het juist een heel smakelijke scène. Het is een van de typische sadomasochistische episodes waar de baron zo intens van kan genieten, en waar de narrateur zich als argeloos slachtoffer voor leent.

Om deze scènes inclusief de intimiteit, die bij Charlus en de narrateur wijselijk wordt weggelaten, te volgen, moeten we naar de verteller en Albertine overstappen. Wel hebben we natuurlijk in het begin van *La Recherche* al over Swann en Odette kunnen lezen, waar het al net zo toegaat als tussen de verteller en Albertine.

De narrateur en Albertine hebben een perverse relatie, al was het alleen maar omdat ze alles wat ze voelen voor elkaar verbergen en verdraaien. Zo'n relatie wordt

ingegeven door angst om afgewezen te worden, angst ook voor intimiteit, die alleen in een soort spel en tussen aanhalingstekens genoten kan worden.

Albertine is alleen opwindend voor de verteller als ze ook stiekeme verhoudingen met anderen dreigt te hebben; om die te voorkomen moet ze opgesloten worden als la Prisonnière, terwijl ze toch steeds net weer even stiekem moet kunnen ontsnappen. Als ze helemaal beschikbaar is wordt ze op slag saai en vervelend, dan verschijnt ze in haar ware gedaante, en betekent niets voor de fantasie van de verteller. Om zijn jaloezie te stimuleren, moet ze steeds ontrouw zijn, of dat op zijn minst suggereren. De liefde is een voortdurende strijd met de angst voor verlating, maar zonder die angst en het daarmee bezig zijn ontbreekt de spanning die het zout in de pap van de liefde

is. Er moet een gulden middenweg bereikt waarbij er net genoeg spanning is om het opwindend te maken, maar ook weer niet zoveel dat het ondraaglijk wordt. Zo'n perverse verhouding is een soort koorddansen, dat in ‘gewonere’ verhoudingen nou ook weer niet zo uitzonderlijk is.

Marcel Proust met zijn vrienden Lucien Daudet en Robert de Billy.

De narrateur en Albertine voeren vaak iets op dat Proust ‘la Comédie de rupture’ noemt, niet de echte, maar de gespeelde breuk, die dan weer tot goed maken en verzoening leidt. Het is een ritueel, een spel, een stereotiep scenario, zoals bij perversies gebruikelijk, het is dwangmatig, de speelruimte is beperkt, want het geheel moet dienen om angst en haat te bemeesteren, zonder dat er ongelukken gebeuren, en zonder dat een van de partijen echt buiten zinnen raakt. Het komt erop neer dat je elkaar net zo lang pest tot je het weer goed kunt maken. De narrateur liegt dat hij verliefd is op Albertines vriendin in plaats van op haar, dat hij er niks meer aan vindt, dat ze eigenlijk net zo goed bij hem weg. zou kunnen gaan, en zo meer. Dit wisselt hij af met ondervragingen waar ze eigenlijk geweest is, met wie ze gesproken heeft, wat ze precies nu en vroeger gedaan heeft, of ze ontrouw geweest is. Hij is dan vooral op zoek naar lesbische verhoudingen à la Mlle Vinteuil, waarbij het sadistische element een rol speelt. Albertine ontkent, en dat maakt het alleen maar spannender, want ze liegt natuurlijk, zoals Jean vroeger tegen zijn moeder loog. Deze ondervragingen moeten natuurlijk ook weer niet de indruk wekken dat hij ongerust is, hij verbergt zijn angst en paniek door te doen alsof ze hem niets kan schelen. Zoals zijn moeder haar gevoelens voor hem verborg doet hij het nu voor Albertine, hij is hard en gemeen tegen haar, vol verwijten van ontrouw, hij doet terug wat hem als kind is aangedaan.

Maar een komedie kan ook uit de hand lopen, het is een precair evenwicht, als hij te afwijzend is gaat Albertine natuurlijk echt weg, en dat is nou juist wat hij vreest, waar hij niet van kan slapen. Hij kan niet zonder haar nachtkus, evenmin als hij zonder die van zijn moeder kon. Het object van onze liefde is tegelijk degeen die ons angstig maakt, en ons ook weer voor diezelfde angst moet troosten door haar aanwezigheid, zegt Proust. Op een dag gaat het mis, Albertine vertrekt in de vroege ochtenduren, als hij nog slaapt. De opperste paniek, die hij altijd heeft weten te

ontlopen met haar, bekruipt hem nu hij plotseling en geheel onverwacht verlaten is. Hij is wanhopig.

Albertine is naar haar tante op het platteland vertrokken, en na een tijdje krijgt de narrateur, die alles heeft geprobeerd om haar terug te halen, het bericht dat zij van haar paard gevallen is. Liefde en dood zijn weer één geworden. De doodswensen moeten geen werkelijkheid worden, want dan breekt de acute angst door, de perverse scenario's dienen juist om alles in banen te leiden, om haat en razernij te kanaliseren. Maar ook hier toch weer de Blookercacaodoos met dezelfde voorstelling in eindeloze herhaling, het spel in het spel zoals bij Hamlet. Het spelelement is onmisbaar, maar tegelijk moet het zo gespeeld worden dat het serieus lijkt, anders is het niet opwindend zolas we bij Charlus in het bordeel zullen zien. Het doodgaan van de geliefde was, zoals we in eerdere verhalen van Proust hebben gezien, al ingecalculeerd, in de fantasie opgenomen, en eindeloos herhaald. Het bezig zijn met de dode geliefde is ingeweven in het scenario, en zelf weer tot spel en tot masturbatiefantasie geworden. De dode wordt gemist en geprofaneerd, want de tegenstrijdige gevoelens worden ondragelijk als ze niet allemaal een plaats krijgen toegewezen. Ten slotte culmineert *La Recherche* en de perversie in de scène waar de geketende baron zich laat afranselen in een mannenbordeel, door jongens van het abattoir, die moeten spelen dat zij wrede beulen zijn. De verteller kijkt door een geheim raampje toevallig toe, omdat hij de baron zocht. Wat hij ziet verrast hem zeer, als altijd.

Hier is de woede in masochisme verkeerd, in plaats van pijn aandoen en wraakgevoel uitleven, wordt dit alles ondergaan, en tegelijk passiviteit genoten onder dwang, want als het moet dan mag het.

Het omzetten van lijden in een orgasme is een machtige triomf, en het masochisme het beste raadsel dat de sfinx ons kan voorzetten, ook ik ben er weer niet uitgekomen, hoe het mogelijk is haat in liefde om te zetten, en daar zelfs een wereldgodsdienst op te baseren.

Op kleinere namelijk individuele schaal blijft het interessant om ons af te vragen: waar dient het allemaal voor, al die scenario's en spelletjes op leven en dood?

De perversie is niet zozeer seksueel te verstaan, als wel in dienst van een belang van een hogere orde, om vernietigingsangst en doorslaan van alle psychische stoppen te voorkomen. In dat licht gezien is het niet zozeer leuk alswel een ‘lesser evil’ waar je ook nog opwinding aan kunt beleven, want het is zeker heel opwindend en het kan een groot gevoel van triomf veroorzaken om de boze geesten uit de eigen verbeelding door de verbeelding de baas te worden.

In de voorbeelden komt duidelijk tot uiting welke rol boosheid op de moeder speelt, terwijl ze tegelijk onontkoombaar is, omdat de vader zich op afstand houdt of gehouden wordt, en de moeder haar heil bij haar zoon zoekt. Dit conflict met de moeder wordt herhaald met de geliefde, net als de moeder is zij te begeerlijk om haar helemaal voor jezelf te kunnen hebben, te gehaat om geen minachting voor haar te koesteren, denigreren en verheffen gaan hand in hand.

Het is steeds over mannen gegaan, hoe zit het bij de vrouw? Wel anders, omdat zij zich niet zo los hoeft te maken van haar eerste liefdesobject, de moeder, als het jongetje, dat ten slotte moet proberen om een man te worden. Als zijn moeder hem dit, onbewust weliswaar, niet toestaat, moet hij allerlei middelen verzinnen om aan zijn angsten voor de machtige moeder te ontkomen. Hij moet de mannelijkheid die hem ontbreekt simuleren. Perversie komt bij vrouwen minder voor, als we tenminste homoseksualiteit niet automatisch tot de perversies rekenen, en dat doe ik niet, al heeft het er wel veel mee te maken. Het komt vaak samen voor, zoals we ook in Prousts werk kunnen constateren. Maar perversie is niet aan homosexualiteit voorbehouden, zoals we eveneens uit het voorgaande kunnen aflezen. Het is eerder zo dat perversie heteroseksualiteit vaak mogelijk maakt, omdat de angst voor de

vrouw er dermate succesvol mee overwonnen wordt dat de seksuele omgang met haar daardoor toch mogelijk is. Ook, en misschien wel vooral in het homoseksuele verkeer, maar zeker niet daar alleen, treden problemen op die door middel van perverse scenario's kunnen worden bezworen.

E.G.C. Adèr-Winkler

Marcel Proust en de Nederlandse lezer

Het succes van letterkundig werk, de 'uitstraling' van een schrijver in eigen land en daarbuiten, is een complexe zaak. Zich wagen aan hypotheses over de oorzaken van literair succes is iets soortgelijks als het geven van een verklaring van de charme van een meisje, van de aantrekkingskracht van een popgroep, van het plotseling stijgen of dalen van de koersen op de beurs. Wanneer ik dus toch zal trachten iets steekhoudends te zeggen over het 'overkomen' van Marcel Proust als letterkundige figuur in Nederland, dan zal men verschillende aspecten goed moeten scheiden. *Robert Escarpit* geeft in zijn boekje *Sociologie de la littérature*[1.] enkele wetmatigheden aan die van belang zijn bij de relatie schrijver - publiek. Hij onderscheidt achtereenvolgens de cultuurachtergrond van de lezer, die hem al of niet rijp maakt voor de lectuur van een bepaalde schrijver, de opvoedbaarheid daartoe, en ook de intuïtieve, niet te voorspellen ontvankelijkheid van een publiek.

In de eerste plaats valt de vraag te stellen of Proust in Nederland voornamelijk vanwege zijn werk bekend is geworden of via zijn merkwaardige levensloop, via zijn 'image', via de 'mythe' van 'de zieke kunstenaar die in een wedloop met de dood zijn werk lag te voltooien in zijn geluiddicht afgesloten vertrekken, de kamer vol wierrookdamp'. Het is van belang na te gaan welke lezerskring door het *werk* gefascineerd is, en welke lezers het werk beschouwen als een welkome aanvulling op het beeld dat zij zich gevormd hebben van 'Marcel' of 'Monsieur Proust'.

Mogelijk zijn die verschillende facetten gebonden aan het tijdstip, waarop de communicatie schrijver (boek!) - publiek tot stand komt, en is het de moeite waard om aan de hand van artikelen, boeken, dissertaties enz. de benaderingswijze van Prousts werk uit de jaren rond 1922 te vergelijken met die van de laatste jaren. De keuze van die data - 1922 en 1971 - is geenszins toevallig. De roem van een schrijver is altijd bijzonder gediend met herdenkingsdata, hetzij de herdenking van zijn dood, hetzij die van zijn geboorte. In beide gevallen wordt hij opnieuw door de nieuwsmedia onder de aandacht van het publiek gebracht, is er weer aanleiding om zijn werk te herlezen, opnieuw uit te geven of te vertalen. Met Proust ging het niet anders.

Wanneer we iets zinnigs willen zeggen over de ontwikkeling van een boek tot 'succesvol' of 'letterkundig' werk, hebben we altijd met drie factoren te maken, zegt Escarpit: de schrijver, het boek dat hij geschreven heeft, en de lezer. Dikwijls treedt de schrijver eerst in contact met enkele vrienden, aan wie hij het werk voorleest; hij vormt een kringetje, dat hem als klankbord fungeert, en van waaruit het werk zich kan gaan verspreiden. Proust had die vriendenkring zeker in Frankrijk. Had hij echter tijdens zijn leven zo'n klankbord in Nederland? Waren er mensen, die van Prousts verblijf in Holland wisten, toen hij in 1902 Delft, Den Haag, Volendam en Dordrecht bezocht, samen met zijn vriend de Fénélon? We horen er niets over, niets over contacten met, of belangstelling van Hollandse 'geletterde lezers' (zie Escarpit). Zijn reis naar Nederland was blijkbaar uitsluitend gericht op het bezoeken van musea, zoals het Mauritshuis, het ondergaan van de bekoring van Dordt met zijn bewolkte lucht, van het water en de sfeer van de oude huizen.

Wat zijn werk betreft, wás er ook nog niet zoveel, dat in Holland bekend geacht kon worden. Proust had nog nauwelijks iets gepubliceerd. *Les Plaisirs et les Jours* is van 1896, en zou het enige boek zijn dat zijn weg al naar de Nederlandse lezer had kunnen vinden. *Pastiches et Mélanges* is van 1900, de Ruskin-vertalingen kwamen eerst na zijn reis naar Holland uit. De eerste artikelen over Proust verschijnen hier naar aanleiding van zijn dood, en zij hebben veel wetenswaardigs

te melden. Zo vinden we in 1923 in de Dietse Warande een artikel van *J. Persijn*[2.]. Hij belicht Proust als etnoloog en genealoog. Hij haalt de fragmenten aan, waarin Proust zich verdiept in de afkomst van plaatsnamen, en hij geeft waardevolle aanduidingen over de stijl van Proust in *Pastiches et Mélanges*. Een bijzonder interessant detail in het artikel van Persijn is zijn verklaring van de titel *A la recherche du temps perdu*. Volgens hem verafschuwde Proust het tijdperk waarin hij leefde. Hij beschouwde het als een verloren ogenblik in de stroom van de eeuwen. Hij zou gezocht hebben naar de details die zijn tijd inhoud zouden kunnen geven. Eerst veel later kreeg de titel *A la recherche du temps perdu* filosofische of metafysische inhoud. Persijn had ook nog lang niet al het werk kunnen lezen, eenvoudig omdat bij Prousts overlijden niet alles was uitgegeven, en met name de sluitsteen van *Le temps retrouvé* toentertijd nog buiten het gezichtsveld of eigenlijk leesveld viel. Men zou deze interpretatie van de titel kunnen beschouwen als een soort 'trahison créatrice' zoals Escarpit die bedoelt, wanneer door de lezer een geheel nieuw facet van het werk naar voren wordt gebracht, buiten de bedoelingen van de schrijver om.

Bij de beoordeling van Prousts werk legt Persijn ook een moralistische maatstaf aan, en spreekt hij over Proust 'en termes de chrétien - pêcheur'. Bilderdijk en Proust worden vergeleken, 'bien étonnés de se trouver ensemble'. Persijn spreekt over Bilderdijk, de denker-gelover, en Proust, de denker-kunstenaar.

In het artikel van *Tielrooy*[3.] ontmoeten we een geheel ander soort lezer, intuïtiever, en ook subjectiever. Ook hij bepaalt zich tot het werk, vraagt niet naar biografische achtergronden. Merkwaardig is dat hij bijzonder gepakt is door Prousts beschrijvingen van bepaalde bewegingen, die het diepste wezen van de persoonlijkheid verraden, zoals bij Charlus zijn stem en zijn manier van lopen zijn homoseksualiteit aanduiden. Ook het thema van de woordloze signalen, de 'herkenning' van elkaar door personen, die elkaar in feite nooit eerder ontmoet hebben, boeit hem. Tielrooy vermeldt Prousts letterkundige achtergrond, zijn vrienden Rivière, Gide, La Nouvelle Revue Française, en de hem nogal vijandig gezinde Revue des deux mondes, die zeer ethisch en katholiek was ingesteld.

Na de opflikkering van de belangstelling voor het werk van Proust onmiddellijk na de dood van de schrijver, volgen enige jaren waarin, naar we mogen aannemen, Proust slechts gelezen werd in universitaire milieus. We moeten bedenken hoe sterk calvinistisch ons volk in de jaren dertig nog ingesteld was. Hoezeer Prousts oeuvre ook doortrokken is van algemeen christelijk-religieuze tradities, een auteur als *François Mauriac* met zijn jansenistisch getinte romans vond hier toch meer ingang. Mauriac verweet trouwens Proust zijn 'absence de conscience', en treurde na Prousts dood over de 'manque de grâce' in zijn leven. Geen geweten en genade bij God, vond Mauriac, en dat was ook de sfeer in Holland ten opzichte van een schrijver als Proust. Bij de toenmalige studenten werd Proust afgespiegeld als 'peintre de seau de toilette' en als lectuur 'pas pour les jeunes filles' (wijlen *Prof. K.R. Gallas*)

In 1929/30 verschijnt er een reeks van vier waardevolle artikelen over het werk van Proust van de hand van G. *de Bruyn*[4.]. Deze wijst erop hoe verschillend de wereld van Prousts roman is vergeleken met die van de romans uit zijn tijd. De Bruyn spreekt over de verwerking van nieuwe wetenschappelijke inzichten op psychologisch gebied in de romankunst. Hij vermeldt de invloed van Freud, spreekt over de desintegratie van de persoonlijkheid en de vele personen, die vermengd zijn in

Prousts figuren (intermitterende personen). Ieder ogenblik kan een persoon een ander aspect tonen, en die verwevenheid - die dynamiek ook - heeft Proust weten te analyseren. De Bruyn wijst ook op de erfelijkheid, de atavismen, die bij de adel met zijn sterke inteelt zo goed te bestuderen vallen. We vinden echter geen enkele opmerking over het morele gehalte van de karakters. De Bruyn ziet het werk meer als een halfwetenschappelijke psychologische analyse, een soort determineren van het specimen mens in al zijn vormen.

Zeer duidelijk verklaart de Bruyn het fenomeen van de herinnering, die via de associatie met kleur, geur of smaak wordt opgeroepen, en daardoor de Tijd kan terugroepen (de madeleine).

Deze artikelen moeten voor de gemiddelde, gecultiveerde lezers een leidraad zijn geweest, en ook buiten de universitaire sfeer tot meer begrip van de *Recherche* geleid hebben.

Zo zien we dat bij de eerste confrontatie van Proust met de Nederlandse lezers het werk centraal staat. Vrijwel in geen enkel Nederlands artikel relateert men biografische bijzonderheden aan thema's in het werk. Door het ontbreken van een biografie was dit ook niet goed mogelijk. Het verschijnen van de *Correspondance générale* in 1930-36 inspireerde de heer *Raphaël*[5.] in 1938 tot een proefschrift, waarin hij alle thema's en personen uit de *Recherche* registreerde voor zover ze waren terug te vinden in de brieven van Proust. Het werk is waarschijnlijk baanbrekend geweest, en voor het kleine kringetje van Proust-lezers opende het de weg tot een andere benadering.

In 1947 verschijnt *Maurois' A la Recherche de Marcel Proust*[6.] en ook dit boek draagt bij tot de nieuwe benadering van Prousts werk. Maurois had de beschikking overvele privédocumenten, die ter verklaring en verheldering konden dienen van fragmenten uit het werk, die op Prousts leven betrekking hadden. In ons land ging deze publikatie niet ongemerkt voorbij, gezien een artikel in Elsevier in 1950 van *M. Roelants*, en een anoniem artikel in de Groene Amsterdammer in 1951. Van nu af aan wordt er verband gelegd tussen levensloop en oeuvre[7.].

In 1942 worden we opgeschrikt door een hoogst origineel essay van *D.A. de Graaf*[8.]. Deze spreekt over het 'fenomeen Proust', de gefrustreerde, ziekelijke snob die zijn problemen tracht weg te schrijven in een zeer 'dilettantische' stijl. Proust wordt vergeleken met de Goncourts. Hij is te dilettantisch om echt te kunnen schrijven, en te artistiek om reëel in het leven te staan. Zijn stof haalt hij uit 'associaties' die herinneringen oproepen en dus op het verleden gericht zijn, terwijl de Goncourts daarentegen vanuit hun 'inspiratie' de blik op de toekomst kunnen richten. Maar juist omdat hij de blik op het verleden gericht heeft, heeft Proust 'legendarische' figuren gecreeerd, een nieuw heldendicht geschapen, een soort Roelantslied met Charlus als centrale figuur. Proust zou een moderne mythologie creëren.

Als één der eersten gaat De Graaf uit van de persoon van de schrijver om van daaruit het werk te bestuderen. Met deze benadering zijn er misschien meer mogelijkheden om het werk dichter bij het publiek te brengen. Tegelijk wordt er in dit artikel duidelijk een begin gemaakt met wat ik zou willen noemen 'mythevorming', 'image-building'. Via die mythevorming wordt het werk misschien nog extra toegankelijk gemaakt voor een grotere, minder gecultiveerde lezerskring.

Als eerste poging om wat ik de 'intuïtieve lezer' zou willen noemen op het spoor te komen, wil ik thans een ogenblik stilstaan bij een andere groep Proustlezers, wellicht de gevoeligste, namelijk bij die der schrijvers. Daar is allereerst *Victor van Vriesland* die, naar aanleiding van de dissertatie van Raphaël in 1939 een artikel

publiceert in de Groene Amsterdammer[9.]. Blijkbaar realiseert hij zich wat de aanvulling van het werk door bijzonderheden uit de brieven voor mogelijkheden biedt, maar ziet hij tevens het gevaar van te nauwe banden tussen biografie en oeuvre. Van Vriesland wijst de *Recherche* als sleutelroman zeer beslist af. Het is of hij de impasse waarin de literaire kritiek na de oorlog zal geraken (de blokkade van het *werk* door de verklaring ervan als een verlenging van de *persoon* van de schrijver) al voorvoelt.

Vestdijk[10.] publiceert in Maatstaf 1966 een diepgaand essay over Prousts werk, een uiterst persoonlijke, doorleefde en opmerkelijk geformuleerde studie! Buitengewoon duidelijk legt Vestdijk ons uit hoe Proust achter de subjectieve, persoonlijke belevenis altijd het algemenere ziet en hoe hij in een korte zin, een soort aforisme, de persoonlijke emotie de dimensie van het algemeen menselijke kan geven. Hij wijst er verder op hoe de genuanceerde behandeling van de homoseksualiteit iedere betweterigheid en sensatiezucht mist.

Vestdijks geschriften over Proust zijn creatief, maar zo persoonlijk dat met die creativiteit ook de objectiviteit van de letterkundige kritiek wordt doorbroken. Misschien moeten we daar wel blij mee zijn en brengt ons dit een stap verder in de richting van een evenwicht tussen schijver en oeuvre.

Geheel los van iedere tekstkritiek doet *Prof. P. Geyl*[11.] bij de bespreking van het boek van Pierre-Quint over ‘Proust et la Stratégie littéraire’ een boekje open over Prousts ‘mérites’ als persoon. Hij bespreekt de manoeuvres waartoe Proust zich liet verleiden om een uitgever voor zijn eerste werken te krijgen, en hoe hij jacht maakte op de Prix Goncourt, die hij dan ook eindelijk in 1919 verworven heeft. Het is nog net geen omkoperij, meent Geyl, maar integriteit is toch wat anders!

Mythevorming

Zo langzamerhand kent iedereen de persoon van Proust, en vanaf de allereerste publikatie van Persijn in 1923 zien we hoezeer men in Holland geboeid is door het uiterlijk van Marcel. Persijn spreekt over het uiterlijk van de jonge Proust als dat van een Oosterse prins, en later spreekt hij over zijn ‘mollige verstandelijkheid’. Hij zal deze beelden niet zelf bedacht hebben, maar hij neemt ze toch over en ziet er een bijdrage in tot groter begrip. In alle vijftig jaar literatuur rond Proust vinden we dit motief steeds weer terug: zijn uiterlijk, zijn ogen, zijn handen, zijn kleren. Foto's, tekeningen en schilderijen van Proust staan veel meer in het middelpunt van de belangstelling dan het werk zelf.

H. Spiet[12.] geeft een verslag van een tentoonstelling van Proustiana in Londen (1955). De schrijfster blijft uitgebreid stilstaan bij de portretten van de schrijver. Bij alle artikelen van Vestdijk staan foto's van Proust, ofwel foto's van schilderijen en tekeningen waarop de schrijver is afgebeeld. Ook mevrouw *M. Boks-Schoute* vermeldt in haar verslag van de tentoonstelling in Parijs van 1971 de vele foto's[13.].

Na het boek van André Maurois krijgt het beeld van Marcel Proust nog extra contouren door het verschijnen van de grote biografie van *Painter* in 1966 en 1967[14.]. Het is een gedetailleerd onderzoek naar de levensloop van Marcel, naar zijn geboortestreek, zijn familie, de personen uit zijn omgeving, de salons die hij bezocht, zijn reizen enz. Het verschijnen van dit boek brengt eerst recht een stroom van hypotheses op gang over de sleutels van de personen uit het werk. Wie representeert de schijver zelf? Wie stond model voor de Charlus? Wie was Gilberte, Albertine? De artikelen naar aanleiding van de honderdste geboortedag van Proust staan dikwijls in dit teken. We zien in zeer snel tempo de belangstelling groeien voor de persoon Proust. Men kent eerder de biografie van Painter dan dat men de *Recherche* gelezen heeft.

De laatste bijdrage op dit gebied is het uitkomen van de mémoires van *Céleste Albaret*, de vrouw die Proust tot zijn dood verzorgd heeft, en die in devote verering alle détails over zijn manier van leven, zijn lach, zijn dromen heeft vermeld in zeventig uur interview met Georges Belmont[15.]. Nog voor het verschijnen van dit boek *Monsieur Proust*, schrijft *Ben van der Velden* al over Céleste in een artikel in Maatstaf, 'Céleste, het meisje van Proust' getiteld[16.].

Naast de biografische benadering blijven er steeds onderzoekingen verschijnen die uitsluitend op het werk betrekking hebben. Het werk van Proust krijgt zijn plaats in de Franse literatuurgeschiedenis. Literatoren als mevrouw *E. Jaffé-Freem* en *Prof. S. Dresden* gaan diep in op de vernieuwingen in het denken van Proust, op zijn esthetiek, zijn filosofie, zijn Bergsonisme, zijn affiniteit met Kant en zoveel andere belangrijke cultuurhistorische aspecten. Vooral Prof. S. Dresden wijst alle sleutels af en wil het werk een eigen plaats gunnen, zo los mogelijk van de mens Proust.

Zo zien wij thans bij de Proust-beoordeling in Nederland als het ware twee gesloten kringen, die geen van beide de mogelijkheid bieden of vergroten om het werk van Proust eenvoudigweg te lezen, en persoonlijk te verwerken. Aan de ene kant

de letterkundige benadering, die nu het werk een afgerond geheel is, definitieve conclusies wil trekken omtrent de ideeën, gevoelens en kwaliteiten ervan. Het werk wordt met de grote klassieken in een heel verheven, maar volslagen statische waardeschatting opgeborgen. Actualiteit lijkt er niet meer uit te putten. Het werk zelf zou immers verloren gaan in veelvuldige en subjectieve interpretaties! Aan de andere kant komen we te land bij de impasse van het schier eindeloos 'sleutelen'. Hoe komen we uit dit knelpunt? Hoe kan de gewone lezer een kans krijgen om zich heel gewoon in de lectuur van *Du côté de chez Swann* of *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* te verdiepen en ervan te genieten op zijn eigen manier?

Onder de vele artikelen is er één, dat ik in dit verband wil noemen, nl. een zeer interessante tekstexplicatie van de allereerste bladzijden van *Du côté de chez Swann* door mejuffrouw *M. Gerhardt*[17.]. Het geeft een gedetailleerde explicatie van wat die eerste bladzijden reeds aan beloften bieden voor het verdere werk. In voor ieder begrijpelijke bewoordingen geeft mej. Gerhardt aan, hoe de thema's als de Tijd, de Ruimte, de Eeuwigheid al verwerkt worden in dat allereerste begin. De schrijfster waarschuwt voor de subjectieve interpretatie, waarbij het werk verminkt over zou kunnen komen. Slechts stijlstudie en intensief lezen bieden mogelijkheid voor het actueel blijven van een boek.

Vertalingen

Wil een benadering zoals mej. Gerhardt die voorstaat effectief zijn, dan dient de Nederlandse lezer toch wel behoorlijk de Franse taal te beheersen. Immers, na vijftig jaar Proust-bestudering is nog slechts een deel van zijn oeuvre in het Nederlands vertaald.

P.C. Nagel[18.] bijt de spits af met vertalingen van enige wondermooie bladzijden uit *Du côté de chez Swann* over de torens van Martinville. In het zelfde jaar, 1966, vertaalt mevrouw *Veenis-Pieters* het eerste deel van *Du côté du chez Swann*, een uitgave die drie drukken beleeft. *Een liefde van Swann*[19.] is een voorbeeld van consciëntieus vertalen in die zin, dat mevrouw Veenis ten zeerste vreest verraad te plegen aan de Franse tekst. Later, alweer in het kader van de honderdste geboortedag, verschijnt van de hand van *C.N. Lijsen* eerst *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (*In de schaduw van de bloeiende meisjes*), later het eerste deel, in de vertaling *Combray* geheten[20.]. (Inmiddels heeft Thérèse Cornips het vertalen overgenomen; zij is gevorderd tot en met het eerste deel van *Sodom en Gomorra.*)

De onbevangen lezer

Valt er iets te zeggen over het onbevangen lezen van de *Recherche?* Er is een merkwaardig artikeltje van de Duitse schrijver *Martin Walser*, in het Nederlands vertaald door *M. Mulder*[21.], geheten 'Gewaarwordingen bij het lezen van Marcel Proust'. Aanvankelijk werd Walser bij het lezen totaal niet gepakt door de tekst. Hij zag geen verband tussen al die lange, in elkaar gevlochten zinnen. Eerst veel later kon hij voor zichzelf enige orde scheppen in al die anekdotes en geografische details. Walser was een lezer die 'zomaar' zocht, en hoopte dat de schrijver hem iets duidelijk kon maken over hem, de lezer, zelf.

Wat zou nu de gemiddelde lezer in het bijzonder interesseren in de *Recherche*? Kunnen we ons daaromtrent aan enige voorspelling wagen? Zonder statistisch onderzoek kan ons antwoord vanzelfsprekend slechts provisorisch zijn. Maar me dunkt, dat alles wat op het gebied van intermenselijke verhoudingen ligt welhaast een ieder aan moet kunnen spreken. Mensen die worstelen met problemen op homoseksueel gebied moeten wel geraakt worden door de analyse van vele van hun eigen gevoelens. Dan zijn er de 'signalen', die we steeds vinden. Signalen van wanhoop, hunkering, die onbeantwoord blijven. In een tijd van communicatiestoornissen moeten deze stukken zeker velen aanspreken. In de moderne psychologie, groepstherapie, sensitivity-training vinden we voortdurend dit soort 'signalen'. Een voorspelling van *Lucien Daudet* uit het jaar 1929 is van dit alles een indrukwekkende bevestiging:

> Il est possible que dans cinquante ans on découvre dans l'oeuvre de Marcel Proust (dont on avait cru d'abord qu'elle renouvelait seulement le roman) les premiers symptômes d'un nouvel état de choses ayant transformé l'ordre social, poussé l'être humain jusqu'aux frontières extrêmes de la solitude individuelle, de l'insensibilité et de l'amoralité, état de choses l'ayant peut-être soumis aussi au temps ou émancipé du temps, par des moyens nouveaux. (Il ne faut pas oublier qu'il y a 60 ans, l'homme ignorait tout de sa soumission et de son émancipation possible quant à l'espace, sur terre, dans l'air et dans l'invisible.)[22.]

Bij het lezen van *Thomas Harris'* veelgelezen populair-psychologische boek 'Ik ben O.K., jij bent O.K.'[23.] drong het tot me door dat de proeven van Penfield, waarbij men met bepaalde elektroden de prikkel kan geven aan de hersenen van een patiënt tot het terugroepen van allerlei herinneringen, letterlijk hetzelfde resultaat opleveren als het proeven van het koekje bij Proust. Wat bij hem via literatuur tot werkelijkheid wordt voor ons, bereikt Penfield meer dan een halve eeuw later via wetenschappelijke methoden. En wat is 'transactie' bij Harris anders dan het uitwisselen van herkenningstekenen zonder woorden bij Proust, via bepaalde bewegingen, die het diepste wezen van de mens verraden?

Voor de intuïtieve lezer zullen zeker heel andere accenten naar voren komen. Als bespiegelingen over Rembrandt of Vermeer hem niets te zeggen hebben, zal hij zeker wèl geboeid worden door de poëtische analyse van de geluiden op straat. Zijn manier van lezen zou ten zeerste beantwoorden aan de wensen van Proust, die voorspelde: 'Ils ne seraient pas mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray...'

We zouden dan Prousts werk kunnen lezen zonder verraad aan zijn bedoelingen te plegen, integendeel, in harmonie met hem samen kunnen werken bij de lectuur van ons eigen ik.

Eindnoten:

1. Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Presses Universitaires de France, Collection 'Que sias-je?', no. 777. 1968.
2. J. Persijn, 'Marcel Proust', Dietse Warande, 1923, blz. 591-601.
3. J. Tielrooy, 'Marcel Proust, 1871-1922', De Gids, 1924, II, blz. 249-276.
4. G. de Bruyn, 'Een eerste stap in de wereld van Proust; De bouw van A la recherche du temps perdu; Subjectiviteiten liefde in de wereld van Proust; De Proustiaanse kunst- en

levensbeschouwing', Groot-Nederland, 1929, I, blz. 314-321, II, blz. 647-660 + 200-209, 1930, I, blz. 414-429.
5. N.P. Raphael, *Introduction à la correspondance de Marcel Proust, bibliographie et répertoire de la correspondance de Proust*, Leiden, IJdo, 1938, proefschrift.
6. André Maurois, *A la Recherche de Marcel Proust*, Hachette, 1947.
7. M. Roelants, 'André Maurois en zijn boeiende analyse, A la Recherche du temps perdu', Elsevier, 4 febr. 1950;
   anoniem, 'Marcel Proust, een kwestie van gezichtshoek', Groene Amsterdammer, 10 maart 1951.
8. D.A. de Graaf, 'Het fenomeen Proust', Groot Nederland, 1942, I, blz. 28-38.
9. V.E. van Vriesland, 'Marcel Proust n.a.v. P. Raphael', Introduction etc., Groene Amsterdammer, 4 februari 1939.
10. S. Vestdijk, 'Proust en het algemene; De psychologie bij Proust; Proust en de kunst; Proust en de liefde', Maatstaf 1966, resp. no.5 blz. 372-385, no.6 blz. 508-525, no.7 blz. 600-621, no.8 blz. 656-674.
11. P. Geyl, 'Een boekje open over Marcel Proust', Vrij Nederland, 19 november 1955.
12. H. Spiel, 'Marcel Proust eindelijk in Londen', Haagse Post 22 okt. 1955.
13. M. Boks-Schoute, 'Het milieu van Proust', NRC-Handelsblad CS, 6 augustus 1971.
14. George D. Painter, *Marcel Proust, A biography*, I & II, 1966/67.
15. Céleste Albaret, 'Monsieur Proust, souvenirs recueillis par Georges Belmont', Robert Laffont, Collection vécu, Parijs 1973.
16. B. van der Velden, 'Céleste Albaret, *Het meisje van Proust*', Maatstaf 1971, no.3, blz. 162-166.
17. M.I. Gerhardt, 'A propos de quelques pages de Proust', Neophilologus, XXXV, blz. 72-80.
18. P.G. Nagel, 'De torens van Martinville'; Marcel Proust, Maatstaf 1966, no.8, blz. 677-682.
19. M.E. Veenis-Pieters, *Een liefde van Swann*; Marcel Proust, inleiding S. Dresden, Amsterdam, De Bezige Bij, 1966.
20. C.N. Lijsen, *Combray & In de schaduw van de bloeiende meisjes*, Amsterdam, De Bezige Bij, resp. 1972 en 1971.
21. Martin Walser, 'Gewaarwordingen bij het lezen van Proust', Tirade, jaargang 3, 1959, blz. 305-308.
22. Lucien Daudet, 'Autour de soixante lettres de Marcel Proust', Collection Cahiers Marcel Proust, Gallimard 1929.
23. Th. Harris, *Ik ben O.K., jij bent O.K.*, AMBO, vertaling E. Swildens, 1973.

Alby Meijer

De afwezige broer
Enkele beschouwingen over Marcel Proust en zijn broer Robert

Opvallend voor iedere lezer van *A la Recherche du Temps Perdu*, die enigszins op de hoogte is van de wijze waarop Proust de personages van zijn roman heeft opgebouwd, is het ontbreken van iedere verwijzing naar de broer van de schrijver, naar Robert Proust.

Zoals bekend, heeft Marcel Proust in de personages van de *Recherche* zijn observaties verwerkt van de verschillende per soonlijkheden, die hij in zijn leven - binnen en buiten de familiekring - ontmoet heeft. Daarbij heeft hij de romanfiguren nooit integraal naar *één* voorbeeld gevormd, maar deze opgebouwd uit de uiterlijke kenmerken, gedragspatronen, karakter eigenschappen en eigenaardigheden van verschillende voorbeelden. De personen waarmede Proust verkeerde, weerspiegelen zich als het ware kaleidoscopisch in de romanfiguren van de *Recherche*. De biograaf George Painter heeft met taaie speurzin getracht de verschillende persoonlijkheden te achterhalen van wie Proust een of meer facetten gebruikt heeft voor het scheppen van zijn romanfiguren. Men zoekt echter tevergeefs naar personages, waarvoor Robert Proust - al was het maar gedeeltelijk - model gestaan zou kunnen hebben. Ik wil proberen in dit artikel een mogelijke verklaring te geven voor de volstrekte afwezigheid van de figuur van Robert Proust in de *Recherche*.

Eerst wat biografische gegevens over Robert Proust: Robert werd als tweede (en laatste) zoon van Dr. Adrien Proust en diens vrouw Jeanne Weil op 23 mei 1873 in Auteuil geboren. De uiterlijke omstandigheden waren op dat tijdstip veel gunstiger dan die waaronder Marcel bijna twee jaar eerder, op 10 juli 1871 het levenslicht aanschouwde: toen mevrouw Proust haar eerste kind verwachtte woedde de Frans-Duitse oorlog van 1870-'71, werd Parijs belegerd door de Duitse troepen en onder vuur genomen; er heerste in Parijs gedurende enkele maanden hongersnood. Na afloop van de oorlog werd de Commune in Parijs ingesteld, die eind mei 1871 door de Franse regeringstroepen met veel geweld werd omvergewor pen. Marcel was bij zijn geboorte een zwakke baby. Misschien is zijn zwakke gezondheid gedeeltelijk terug te voeren op deze gespannen situatie tijdens de zwangerschap van Mevrouw Proust. Robert daarentegen gaf meteen bij zijn geboorte blijk van een goede gezondheid.

In de biografieën en de talrijke aan Marcel Proust gewijde herinneringen van tijdgenoten is zeer weinig informatie over Robert te vinden. Alles wijst erop, dat de kinder- en jeugdjaren van Robert zonder problemen verlopen zijn: zijn gezondheid was uitstekend, de scholen moeiteloos doorlopen, zijn vriendenkring genoot de goedkeuring van zijn ouders. Hij had een uitgesproken wiskundige aanleg en wilde aanvankelijk architectuur studeren, maar koos ten slotte de studie in de medicijnen, tot vreugde van zijn vader, wiens voetsporen hij volgde. Zijn examens haalde hij spelenderwijs. Hij is een eminent arts en chirurg geworden met veel belangstelling voor verschil lende specialisaties; hij heeft veel op zijn vakgebied gepubliceerd en was een uitstekend leermeester voor zijn studenten. Nadat hij omstreeks 1920 tot directeur van het eerste kankercentrum in het Hôpital Tenon benoemd werd, is hij op latere leeftijd nog in de leer gegaan bij mevrouw Curie om zich op de hoogte te stellen van de radiumtherapie. Ook in deze studie heeft hij zich onderscheiden.

Begin 1903 afgestudeerd en reeds verschillende publikaties op zijn naam hebbend, trouwt hij. Eind 1903 wordt zijn enige kind, Suzy, later mevrouw Mante-Proust, geboren. Onmiddellijk na het uitbreken van de oorlog 1914-'18 verzoekt hij - al ouder dan veertig jaar - naar het front gezonden te worden. Hij wordt tot commandant van

de eerste Auto-chir (Ambulance chirurgicale automobile) benoemd; hij heeft zich belast met het organiseren van opvang posten voor zwaargewonde soldaten direct achter de frontlinie, zodat zonder tijdverlies de noodzakelijke eerste medische ingrepen verricht konden worden. Robert Proust was gedurende de gehele oorlog in deze opvangposten aanwezig, waarbij hij grote onverschrokkenheid toonde. Zijn naam vond vermelding in een 'Ordre du Jour'.

In de - in verhouding tot Marcel - schaarse beschrijvingen die over de mens Robert Proust in de publiciteit gekomen zijn, treffen zijn grote ernst, zijn respect voor het leven, zijn dienstvaardigheid, zijn bescheidenheid, zijn organisatievermogen, zijn groot plichtsgevoel, de hoge eisen, die hij aan zijn beroep stelde. Als chirurg ging hij uiterst omzichtig te werk: het kostte hem moeite als hij tot verminkende ingrepen moest overgaan. Deze eigenschappen kunnen voor de lezers en bewonderaars van het werk van Marcel Proust niet beter geïllustreerd worden dan door het feit, dat Robert Proust na het overlijden van Marcel in 1922 al diens manuscripten onder zijn hoede heeft genomen, deze met grote piëteit heeft beheerd en in zijn avond- en nachturen de drukproeven heeft gereedgemaakt voor de nog niet gepubliceerde gedeelten van de *Recherche*. Hij heeft ervoor gezorgd, dat alle manuscripten in ongeschonden en ongewijzigde staat integraal bewaard zijn gebleven. Na zijn dood in 1936 heeft zijn dochter Mevrouw Mante-Proust deze taak voortgezet.

v.l.n.r. Marcel Proust, zijn moeder en Robert Proust.

Over de verhouding tussen beide broers in de kinderjaren is niets bijzonders gepubliceerd; het is bekend dat hun verstandhouding in later jaren goed was. Marcel uitte zich soms met mild-ironiserende superioriteit over Robert, terwijl deze een goedmoedige verdraagzaamheid en een grote behulpzaamheid jegens Marcel aan de dag legde. Tijdens de college-jaren bood Robert met zijn wiskundige aanleg herhaaldelijk aan Marcel bij zijn wiskundeopgaven te helpen, een hulp die door Marcel - als volslagen nutteloos - hooghartig van de hand werd gewezen. Van Roberts probleemloze aanvaarding van zijn ingewikkelder gestructureerde broer nog de volgende illustratie: Bij het huwelijk van Robert was Marcel bruidsjonker. Weken van tevoren zag Marcel tegen deze dag op. Tijdens de huwelijksvoltrekking in de kerk verrichtte hij zijn functies als een soort spookverschijning: spierwit, zijn feestkleren geheel schuilgaande onder drie over elkaar aangetrokken jassen en een hoeveelheid sjawls. Bij de gebruikelijke collecte voor de armen was het hem in deze uitmonstering niet mogelijk zich tussen de banken te begeven: daarom bleef hij aan het eind van elke rij staan en verkondigde daarbij op luide fluistertoon aan iedereen, dat hij eigenlijk al maanden doodziek was en dat hij diezelfde avond nog zieker zou zijn. Hij vormde een scherpe tegenstelling tot het bloeiende achttienjarige nichtje dat hem in zijn functie assisteerde en wier begeleider hij was. Men kan aannemen, dat dit optreden van Marcel niet de luister van het feestelijk gebeuren verhoogd zal hebben. Robert liet echter geen enkele wrevel over deze vertoning blijken, maar schonk aan Marcel ter herinnering aan deze dag - en ook omdat het in de kerk wat kil was geweest - een mooie bontjas. Op Robert Proust is het predikaat ‘een edel mens’ van toepassing. Maar juist dit ernstige en iets verhevene maken hem tot een figuur die zich niet tot onderwerp van anekdotes leent. Met dit beeld voor ogen zou men zich kunnen voorstellen, dat er bij gebrek aan kleurrijke details voor Proust roman-technisch uit de figuur van Robert niets te halen viel en hij hem daarom geen plaats heeft gegeven in de stoet bonte personages die zijn roman bevolken. Zelfs geen der vele - lichtelijk geridiculiseerde - figuren uit de medische wereld, die in de *Recherche* voorkomen, vertoont ook maar één facet van de integere onvermoeibare Dr. Robert Proust.

Het bovenstaande zou een verklaring kunnen zijn voor het ontbreken van een verwijzing naar de figuur van Robert in de roman en andere geschriften. Maar deze verklaring is naar mijn gevoelen onvolledig: Robert is namelijk niet een op zichzelf staande persoonlijkheid geweest, die op grond van zijn structuur niet geschikt was op de een of andere manier in de roman opgenomen te worden. Hij was veel meer dan dat: alleen al door zijn aanwezigheid als jongere broer heeft hij een uiterst belangrijke rol gespeeld in de emotionele ontwikkeling van Marcel. In de *Recherche*, die o.a. ook een herinneringsroman is, komt geen beschrijving voor van de allervroegste levensjaren van de Narrateur - de jaren die van zo overwegende invloed zijn op de vorming van het affectieve leven van een mens. Bij de beschrijving van het kind, dat de Narrateur geweest is, neemt de beroemde nachtkusepisode een sleutelpositie in. De uiterst complexe vermenging van verlangens, gevoelens en reacties in deze nacht - ‘la nuit peut-être la plus douce et la plus triste de ma vie’ (Pl. III, p. 886) - wordt op onnavolgbare wijze beschreven. Het kind, waarover de Narrateur ons in deze nacht vertelt, is in zijn affectieve en emotionele ontwikkeling reeds gevormd en de nacht, die beschreven wordt, volgt op een lange reeks van nachten met dezelfde spanningssituaties tussen moeder en zoon, met hetzelfde intense verlangen naar de nachtkus en met dezelfde beklemmende angsten van de kant van het kind. De oorzaak van deze bovenmatig hevige behoefte aan de nachtkus van de moeder wordt ons niet medegedeeld. Een verklaring voor het gedrag van het jongetje in déze nacht wordt niet gegeven - maar vanuit deze nacht

worden wel emoties en gedragingen van de Narrateur in zijn volwassen leven verklaard.

Marcel Proust en zijn broer Robert.

Proust heeft de *Recherche* niet spontaan geschreven: gedurende tientallen jaren heeft hij ontelbaar vele malen zijn manuscripten herschreven en gewijzigd, er toevoegingen, uitweidingen in aanbrengend. Sinds 1974 is de Equipe Proust bezig alle varianten in deze manuscripten (de beroemde Cahiers) op te sporen en tegenover de definitieve versie van de *Recherche* te stellen. De studies worden gepubliceerd in het Bulletin d'Informations Proustiennes (Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris). In al deze Cahiers komt - voor zover tot nu toe bekend - een verwijzing naar de broer, op een paar uitzonderingen na, niet voor. Wel echter zijn fragmenten, waarin Robert voorkomt en die in een duidelijke brouillonstadium verkeren, te vinden in de publikatie door Bernard de Fallois in 1954 van een aantal voorstudies van Proust onder de titel *Contre Sainte-Beuve* (Collection Idées/Gallimard). Enkele zinsneden in deze fragmenten onthullen de gevoelens die de kleine Marcel bevangen moeten hebben bij de geboorte van zijn broertje; ik vraag mij af of de in deze zinsneden gekozen bewoordingen het gedrag van de Narrateur later niet bijzonder verduidelijken.

Op pag. 345-354 wordt de ochtend van vertrek van de moeder en Robert uit Combray beschreven. De vaderen Marcel zullen een paar dagen later volgen. De scherp geobserveerde gedragingen van Robert, 5½ jaar oud, bij het afscheid nemen van zijn geliefd bokje worden weergegeven en tegelijkertijd de gevoelens van Marcel, die voor de duur van een paar dagen afscheid van zijn moeder moet nemen. De beschrijving van de gedragingen van het broertje kan niet anders dan naar het leven zijn geschied. Proust, die in zijn hele werk nauwelijks aandacht aan kinderen schenkt, geeft in dit fragment een raak beeld van het gedrag en de reacties van het broertje: van zijn mateloos verdriet om het afscheid van het bokje, van zijn woede jegens de grote mensen die hem dit aandoen, van zijn tersluikse observatie van zijn moeder om te peilen hoe ver hij met zijn toespelingen op haar harteloosheid kan gaan en van zijn feilloze intuïtie om haar tot radeloosheid te brengen door op een overweg op de rails loodzwaar te gaan zitten en zich ontilbaar te maken. Voor ons verrijst het beeld van een kleine jongen met een hevig hart, met intense gevoelens van genegenheid voor zijn bokje en voor zijn kiepkarretje dat hij overal meezeult en af en toe in opperste grootmoedigheid aan zijn vader 'uitleent'.

Parallel aan dit afscheid van Robert van zijn bokje vindt het afscheid plaats dat Marcel van zijn moeder moet nemen. Tegenover de geamuseerde superieure afstandelijkheid, waarmede de gevoelsuitbarstingen van het kleine broertje worden beschreven, volgt de weergave van het eigen verdriet in een soort mineur-toonzetting. Marcel had al dagen van

tevoren het afscheid voorvoeld, dat voor hem verborgen was gehouden om hem niet tevoren reeds verdrietig te maken. Hij had er een onrustig vermoeden van en hij kan niet verklaren, waarom een geheim, hoe zorgvuldig ook bewaard, ‘agit involontairement sur nous, excite en nous une sorte d'irritation, de sentiment de persécution, de délire de recherches’ (CSB p. 346). Hij vergelijkt dit aanvoelen met de duistere vermoedens die kinderen hebben omtrent de ‘lois de génération’ en stelt vast dat zij, ook al hebben zij geen weet van de voortplantingswetten, ‘sentent qu'on les trompe, ont le pressentiment de la vérité’ (ibid. p. 346).

In de *Recherche* wordt, als ik mij goed herinner, evenmin als ten opzichte van de nachtkus, verklaard, waarom de Narrateur zo moeilijk afscheid kan nemen van zijn moeder, al is het maar voor de nacht. Hij kan dit als kind niet en ook niet later als hij - volwassen geworden - op reis gaat. Afscheid nemen is altijd moeilijk, maar de mate waarin de Narrateur hieraan lijdt, stijgt ver boven de gebruikelijke norm uit. Hij kan zijn moeder niet loslaten. De bezitsdrang, die hem ten opzichte van zijn moeder beheerst, berust misschien op de onzekerheid in de kinderjaren, of zijn moeder wel helemaal van hem was, toen zij haar liefde en tijd tussen hem en zijn pasgeboren broertje moest verdelen. Voor het kleine kind is in het allereerste stadium van zijn leven de wereld uiterst beperkt: hij is er het middelpunt van, alles is aan hem onderworpen. De moeder is als voedster en verzorgster een onvervreemdbaar deel van hem. Waarschijnlijk is dit gevoel van nauwe verbondenheid met de moeder, van het exclusieve recht op haar bij eerstgeboren kinderen sterker ontwikkeld dan bij latere kinderen uit een gezin, omdat zij een tijdlang de moeder met geen concurrent hoefden te delen - terwijl de latere kinderen niet beter weten. Het gevoel van onzekerheid zou bij Marcel al begonnen kunnen zijn nog vóórdat zijn broer geboren werd, dus nog vóór zijn tweede jaar. Ik verwijs naar de vergelijking: ‘C'est ainsi qu'à un âge où les enfants ne peuvent avoir aucune idée des lois de la génération, ils sentent qu'on les trompe, ont le pressentiment de la vérité’ (CSB p. 346). Nadrukkelijk constateert Proust, dat deze zelfde gevoelens de zevenjarige Marcel beheersten toen hij vermoedde, dat zijn moeder met Robert zou vertrekken. Van het lijden tengevolge van het verlies van de moeder als exclusief bezit veroorzaakt door de komst van het broertje, heeft Proust nooit kunnen genezen. Hij is zich van zijn innige gehechtheid aan zijn moeder reeds heel jong bewust geweest. Dit getuigt het beroemde antwoord dat hij als dertienjarige opschreef in het album van Antoinette Félix-Faure op de vraag: ‘Quel est, pour vous, le comble de la misère?’ - ‘Etre séparé de Maman.’ Deze vraag maakte deel uit van de questionnaire, een gezelschapsspel waarbij persoonlijk gerichte vragen beantwoord dienden te worden. Hij heeft met alle middelen getracht zijn moeder voor zich te behouden door extreem affectieve aandacht voor zich op te eisen.

Zou Proust bewust een verklaring voor zijn gehechtheid aan zijn moeder en zijn ambivalente gevoelens jegens zijn broer hebben willen vermijden door de figuren in de *Recherche* bijna uitsluitend ‘enige kinderen’ te laten zijn? Een paar voorbeelden hiervan zijn: de moeder van de Narrateur, de Narrateur, Swann, Gilberte, Saint-Loup, Albertine, Mlle Vinteuil, de nicht van Jupien. Ook in *Jean Santeuil* treffen wij dit verschijnsel aan: Jean is enig kind en zijn boezemvriend, die als ideaalbroer fungeert, Henri de Réveillon eveneens. Deze lijst zou met nog meer voorbeelden te illustreren zijn. Uitzondering vormt de baron de Charlus, die de duc de Guermantes tot broer en Mme de Marsantes tot zuster heeft. De baron de Charlus, een van de gecompliceerde karakters van de *Recherche*, heeft een bijzondere band met zijn moeder gehad: hij kan alleen met de grootste emotie over haar spreken (Pl. II p. 717). Ook Bloch vormt een uitzondering, maar kan toch als enig kind beschouwd

worden omdat hij ten opzichte van zijn zusters een bevoorrechte positie in de familiekring inneemt.

Wij weten uit de biografieën, dat mevrouw Proust haar kwetsbare oudste zoon sterker wilde maken en niet aan zijn dwingende afhankelijkheid van haar wilde toegeven. De belezenheid van mevrouw Proust wordt zeer geprezen en haar kunst om de juiste citaten op het juiste tijdstip aan te halen. Maar ik vraag me af, of het voor een kind bevredigend is om steeds met verheven voorbeelden geconfronteerd te worden met de duidelijke bedoeling dat het zijn houding naar deze voorbeelden richt. Is het voor een zevenjarig kind mogelijk om - zoals in het aangehaalde fragment - zich bij het afscheidnemen van zijn moeder te conformeren aan Leonidas, die in grote tegenslagen een sereen gezicht kon vertonen, en aan Regulus, die in rampzalige omstandigheden zijn omgeving door zijn standvastigheid versteld deed staan? Zou in de belevingswereld van het kind de moeder, als voedster op allerlei niveau's, met haar veelvuldige verwijzingen naar deze ethische voorbeelden wel voldoende ‘voer’ aan zijn hongerende hart hebben gegeven? Zou Proust daarom aan de kus een voedende waarde toekennen - bijna in letterlijke zin - zoals uit talrijke passages uit de *Recherche* blijkt? ‘Et il me fallut partir sans viatique’ (Pl. I p. 27). Viatique - reisproviand, leeftocht. In *Jean Santeuil* wordt de nachtkusepisode ook beschreven, en daar wordt het ontberen van de nachtkus nog duidelijker omschreven:

> Ce baiser-là, c'était le viatique,... la douce offrande de gâteaux que les Grecs attachaient au cou de l'épouse ou de l'ami défunt en le couchant dans sa tombe, pour qu'il accomplit sans terreur le voyage souterrain, traversât rassassié les royaumes sombres. Ainsi Jean goûtait longuement les joues tendres de sa mère... (Pl. IV p. 205/206). Elle avait penché... sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie... (Pl. I p. 13).

Welsprekend is ook de volgende passage, wanneer de Narrateur zijn grootmoeder in Balbec kust:

> ... je suspendis mes lèvres à sa figure... j'avais ainsi ma bouche collée à ses joues... j'y puisais quelque chose de si bienfaisant, de si nourricier, que je gardais... la tranquille avidité d'un enfant qui tête (Pl. I p. 668).

Zoals bekend, heeft Proust van de oorspronkelijke moederfiguur twee figuren gecreëerd: de moeder en de grootmoeder. Ten slotte wil ik wijzen op de nachtkus van Albertine, nadat zij haar intrek bij de Narrateur heeft genomen. Deze kus wordt als volgt omschreven (Pl. III p. 10):‘...chaque soir, fort tard, avant de me quitter, aile glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant...’ en in die zelfde zin roept hij ter vergelijking op ‘...la nuit où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien.’

In tegenstelling tot de opvatting, die Proust zelf ook verkondigt, dat het latere gedragspatroon van de Narrateur in zijn liefdesleven terug te brengen is tot de nachtkusepisode en de daarin uitgebeelde verhouding tussen zoon en moeder, geloof ik, dat veel verder liggende ervaringen zijn gedrag hebben gevormd, ervaringen die Marcel in zijn baby- en kleutertijd heeft opgedaan, en waarnaar de aangehaalde citaten naar mijn gevoel ondubbelzinnig verwijzen. Die ervaringen liggen in een periode, waarin het jonge kind nog geen genegenheid voor de moeder kon voelen - zij was iets vanzelfsprekends totdat het met een schok ervoer, dat er in de symbioseachtige verhouding met haar een verandering dreigde op de treden resp. optrad. Op dat moment ontwaakte bij hem ‘délire de recherches’ omdat hij ‘sent qu'on le trompe’ en toen stelde hij alles in het werk om haar weer geheel voor zich te bezitten en ging hij - op zijn wijze - macht uitoefenen. Hetzelfde beeld vertoont de Narrateur in zijn verhouding tot zijn geliefden, en speciaal tot Albertine. Ik aarzel

het woord‘beminde’ of ‘geliefde’ te gebruiken, want de partner in de relatie is tot een object gereduceerd. Niets uit de woorden of daden van de minnaar doet enige genegenheid of belangstelling in de persoon van de geliefde veronderstellen - hij wil dat zij volledig in zijn macht is; in haar verleden is hij slechts geïnteresseerd voor zover het haar liefdesleven betreft. Hij heeft geen belangstelling voor wat zij voor hem voelt en of hij haar gelukkig maakt. Als uiterste consequentie van zijn bezitsdrang tegenover Albertine gaat hij tot haar volledige bewaking en zelfs tot haar claustratie over. Vergelijk hiermede: ‘... le plus grand désir que j'eusse au monde, garder ma mère dans ma chambre...’ (Pl. I p. 43). Zolang de geliefde geen aanleiding tot achterdocht geeft, verslapt zijn liefde en belangstelling voor haar en speelt hij met de gedachte haar te verlaten, zich van haar te ontdoen. Totdat er een aanduiding is van een niet op hem gericht gevoel van de geliefde: op dat moment komt het hele mechanisme van de ‘délire de recherches’ in actie - scènes van droefheid worden opgevoerd en de steeds hernieuwde ondervragingen beginnen. Gevoelens van jaloezie kunnen de impulsen vormen voor de hartstocht van de liefde, maar ik geloof dat wij hier te maken hebben met een herhaling van de gevoelens van het zeer

jonge kind toen het meende zijn moeder te verliezen. De komst van zijn broertje moet toen een dermate hevige beroering van gevoelens bij hem teweeggebracht hebben, een zo grote schok, dat de verdere groei van zijn emotionele leven in dit opzicht geremd werd. Men zou kunnen stellen, dat de door Proust beschreven liefdesemoties de trekken van de onvolwassen, infantiele liefde vertonen.

Proust met zijn analytisch vermogen en zijn overtuiging dat de ‘empreintes’ en de ‘impressions’ nooit meerweg te wissen zijn, moet zich, dunkt me, al vroeg bewust geweest zijn van deze schok en van enorme invloed die daardoor zijn broer op zijn emotionele ontwikkeling heeft gehad. Maar hij heeft, waarschijnlijk in het superioriteitsgevoel dat oudste kinderen vaak eigen is, niet willen doen blijken van de rol, die de broer in zijn affectieve leven heeft gespeeld, van de ‘empreinte’ die Robert op Marcel's hart - zij het ongewild - heeft achtergelaten.

Zoals men weet, heeft Proust herhaaldelijk gezegd, dat hij niets in zijn roman verzonnen heeft; de ingrediënten die het leven hem heeft aangereikt, heeft hij gerangschikt en bewerkt, maar sommige van deze ingrediënten heeft hij welbewust weggelaten. Veel al te persoonlijke ervaringen komen in de definitieve versie van de *Recherche* niet meer voor. Een vergelijking tussen *Jean Santeuil* en de *Recherche* is in dit opzicht zeer verhelderend. Echter van het begin af aan moet bij hem geen twijfel hebben bestaan, dat één persoonlijke ervaring niet openbaar gemaakt mocht worden: de invloed die van Robert op hem is uitgegaan.

Proust wordt niet voor niets ‘maître en dissimulation’ genoemd.

Nergens blijkt openlijk, dat Marcel jaloers op Robert is geweest. Maar het zou onnatuurlijk zijn als hij dat niet was geweest. Robert heeft hem uit zijn positie van enig kind verdrongen en het succesvolle, zo te zien probleemloze leven van Robert stond vanaf het allereerste begin in te krasse tegenstelling tot zijn eigen leven. Vergelijking van de beide teksten ‘l'adieu au chevreau’ en ‘l'adieu aux aubépines’ (Pl. I p. 145) laat - hoewel de teksten soms bijna gelijkluidend zijn - nuances zien, die denigrerend voor het broertje uitvallen, zoals b.v. ‘on lui avait frisé les cheveux comme aux enfants de concierge’. Ook Marcels haren zijn in het meidoornfragment door de kapper gekruld, maar hier mist men de toespeling op het conciergekind. Bij het afscheid van het bokje wordt nadrukkelijk gezegd, dat Robert later waarschijnlijk nooit meer aan het bokje heeft gedacht, maar aan het afscheid van de Narrateur van de meidoorns worden vèrstrekkende consequenties verbonden: hij belooft de meidoorns later, als hij groot is in het voorjaar de stad met haar mondaine leven en loos gepraat te ontvluchten om de bloeiende meidoorns te gaan bewonderen. Een vroege aanwijzing van het zich terugtrekken uit de wereld. Het wat ironiserende spreken van Marcel Proust met zijn moeder over zijn broer Robert duidt op een onmachtsgevoel. Het gedrag van Marcel tijdens de huwelijksplechtigheid is zonder meer duidelijk en begrijpelijk. Misschien is er ook een aanduiding van jaloezie te vinden in de vele wat belachelijk makende beschrijvingen van de medici, die in de *Recherche* voorkomen. Robert was arts, en ook de vader. Tenslotte is het‘doodzwijgen’ van Robert in zijn gehele werk, op een enkele uitzondering na in de Cahiers, veelbetekenend.

In een artikel van Thelma Volckman-Delabesse gepubliceerd in het Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust en des Amis de Combray van 1967 is gewezen op een mogelijk verband tussen de eerste astma-aanval van Marcel Proust in 1880 en het feit dat in dat jaar hoogstwaarschijnlijk Robert de destijds gebruikelijke klederdracht voor jongetjes, het rokje, verwisselde voor de jongensbroek en hij zodoende zijn intrede deed in de mannenwereld, waarin Marcel zich al enige jaren met een duidelijke voorsprong op hem had bewogen. Toen verloor Marcel opnieuw zijn bevoorrechte plaats. Er zijn nog enkele aanwijzingen in vroeger werk van Proust

die bepaalde astma-aanvallen zouden kunnen verklaren als reactie op de aanwezigheid van zijn broer.

Ik hoop in dit korte stuk aangetoond te hebben hoe essentieel de aanwezigheid van de verzwegen Robert voor de ontwikkeling van Marcel Proust is geweest en hoeveel Robert heeft bijgedragen tot de beroemde beschrijvingen van de Proustiaanse liefdesverhoudingen.

N. Nahmias-Radovici
Wat ik te danken heb aan het boek van Céleste

In *A la Recherche du Temps perdu* hebben wij de grote schrijver herkend, de geniale auteur, die in alle verborgen hoeken van de menselijke ziel is binnen gedrongen en die ons bladzijden van een verblindende schoonheid heeft geschonken.

Het boek van Céleste* onthult ons, wat slechts ten dele bekend was: welk een uitzonderlijk mens Proust is geweest, door zijn verstand, fijngevoel en medeleven: 'een vorst onder de mensen en een vorstelijke geest', zoals Céleste zegt, met roerende bewondering. Als ontroerende terugblik schildert het boek ons de ontmoeting van twee gevoelsmensen, beiden intelligent, die elkaar op wonderlijke wijze hebben verstaan. En omdat men het woord 'meisje' in dit verband heeft gebruikt, zal ik nader ingaan op dat wederzijds begrip tussen Proust en zijn gezellin, om hen recht te doen wedervaren en uit dankbaarheid, omdat ik door dit boek in hun intimiteit ben toegelaten. Bovendien bevatten deze mémoires nog niet eerder gepubliceerde feiten, die beurtelings de wonderlijke persoonlijkheid van Proust laten zien en dan weerde fijne schranderheid van Céleste en haar ongelofelijk groot vermogen tot begrip en toewijding.

Eén van de dingen, die mij vanaf het eerste begin hebben getroffen, is het licht dat het boek werpt op de verschillende verdichtsels, die om het excentrieke leven van Proust zijn gesponnen, grotendeels uit sensatielust. De getuigenissen van Céleste zijn waardevol, want ze vernietigen de ironische en onwelwillende interpretaties en tonen ons, dat Proust wist wat hij deed en dat hij niet het machteloze slachtoffer was van dolle en ziekelijke grillen.

Dat komt duidelijk naarvoren, als men alle verklaringen van Céleste over de dagelijkse gewoonten van Proust naast elkaar legt, zijn dagen, die hij sleet met werken in bed, het weinige voedsel, dat hij per dag gebruikte: één of twee koppen koffie met *soms* een croissant: Proust at zo weinig om *helder* te zijn, zoals hij zelf in een gesprek met Céleste heeft erkend. Het is heel bekend: hoe minder men eet, des te helderder is de geest. Ik neem het volgende gesprek over: 'Waarom eet U zo weinig, Mijnheer? Hoe kunt U het uithouden op dit diëet?' 'Kijk eens Céleste, denk eens goed na: als men lekker heeft gegeten, is men zwaar, heeft men geen heldere geest. En dat heb ik nodig, zie je!'. Maar om op dat karige rantsoen te kunnen leven, was een grote besparing van woorden en bewegingen onmisbaar. De liggende houding spaarde zijn krachten en dat alleen maakte het leven op zo weinig voedsel mogelijk.

Céleste heeft dat heel spoedig begrepen en zij gebruikt dikwijls het woord 'spaarzaamheid', een sleutelwoord om het leven van Proust in de scheppingsjaren te begrijpen. Proust spaarde zich, dat was zijn grote geheim. Hij spaarde al zijn krachten om ze voor zijn werk te kunnen gebruiken. Zo verdwijnt het boze sprookje van de ingebeelde zieke en rijst een asceet voor ons op.

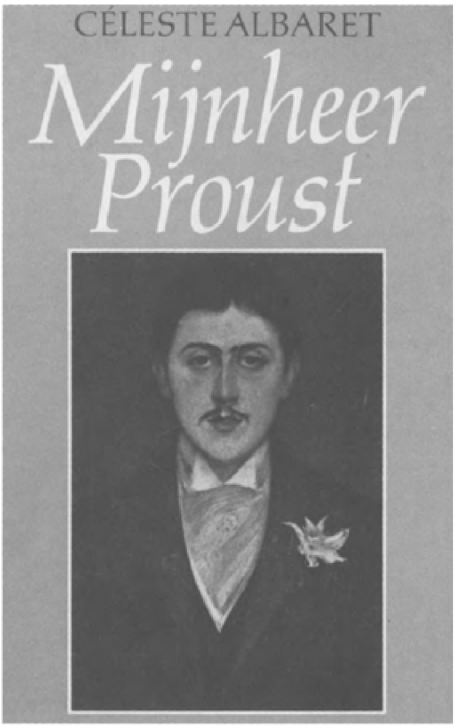
Nog twee details hebben me getroffen, omdat ze laten zien hoezeer Proust er op uit was, de scherpte van zijn geest te vergroten en ook, dat hij een grondige kennis bezat van fysiologie en biologie. Dikwijls hebben we in de Recherche stukken gelezen, waar de verteller een tongetje eet of bestelt - en we hebben misschien geglimlacht om het tedere verkleinwoord achter 'tong'. Pas toen ik in het boek van Céleste over de eetgewoonten van Proust las, die soms een wat steviger kost wenste, dan het strenge vasten, dat hij zich oplegde, pas toen heb ik een verband gelegd tussen zijn voortdurende zorg om zijn geestelijke vermogens te verbeteren en het feit dat, als Proust wilde eten, hij altijd vis bestelde, - een tongetje, snoek of spiering. De verklaring sprak vanzelf: afgezien van het feit, dat vis heel licht

verteerbaar is, bevat vis fosfor, hetgeen een belangrijk bestanddeel vormt van de hersencellen.

Céleste vermeldt ook de doodsangst van Proust voor microben. Misschien heeft menigeen daarom gelachen! Nu begrijp ik, dat Proust wist, hoe vatbaar een zo verzwakt organisme als het zijne is voor infectie door microben... Vandaar zijn zorg om sommige gebruiksvoorwerpen te desinfecteren. Het was geen zonderling of maniak, die een van de mooiste en diepzinnigste werken aller tijden heeft geschreven, maar een man, die doelbewust zijn lichaam in dienst heeft gesteld van zijn werk.

Ik heb dit boek, dat moet ik toegeven, met zeldzaam plezieren vol ontroering gelezen, en als ik de behoefte heb gevoeld deze gevoelens te ontleden en de bladzijden, die ze hebben gewekt, nader te bekijken, komt dat door de neerbuigende en ongunstige kritiek, die de mémoires van Céleste ten deel zijn gevallen.

Marcel Proust had spoedig de bijzondere gaven van hoofd en hart ontdekt in de vrouw, die zijn huishouden bestierde, en met de fijngevoeligheid hem eigen, die alle maatschappelijke hindernissen overwon, ontwikkelde hij haar geest, bracht haar op zijn eigen niveau en maakte haar tot zijn metgezel. Want Céleste was niet de gedienstige, 'het meisje' van Proust, maar zijn gezellin; als zodanig werd ze door zijn vrienden en vertrouwden erkend.



De Nederlandse editie van de memoires van Céleste Albaret.

Het roerende thema van het boek zijn de nachtelijke gesprekken tussen Marcel en Céleste, die regelmatig, met de sprookjesachtige glans van de duizend-en-één nacht, terug keren. Dan haalt Proust herinneringen op of vertelt over zijn boek. Vele toespelingen op de 'tijd van de camelia' roepen de briljante jongeman uit de jaren 1895 voor ons op, die in de beroemdste salons van Parijs werd ontvangen. De silhouet van de dandy met de camelia in het knoopsgat doemt nu eens vaag en dan weer, een paar bladzijden verder, heel innemend op, het hele boek door, hetgeen de reproductie van het schilderij van J.E. Blanche, op de omslag van het werk, volkomen rechtvaardigt.

Ik noteerde hoe echt zijn thuiskomen 's avonds is weergegeven. Céleste: 'Wij hadden een klein ritueel; hij zei op de overloop: “En, hoe is het?” Ik antwoordde: “En, hoe is het met U?”. Maar, hoe vervelend de avond ook was geweest, tegenover mij bewaarde hij zijn goede humeur en zijn ontevredenheid hield hij voor zich. Als het een prettige avond was geweest, was het een fantastisch vuurwerk; hij leek dan net een jonge prins, die thuis kwam van het feest des levens'.

Op zo'n avond trachtte Proust de heriditeit van Céleste na te gaan om te weten waar die goudader van goedheid vandaan kwam. Want, zei hij, 'het spannendst is te weten, van waar ons komt dat wat wij zijn.' De nachtelijke gesprekjes geven weer hoe Proust soms de avond voor de verrukte Céleste als een toneelspeler liet herleven, in een poging om de tijd vastte houden: 'Het was het mooiste toneel, hij probeerde de comedie van het leven binnen te halen en voor mij doen schitteren, in een poging de tijd en de personages vast te houden... zij leven nog vandaag...'

Op veel plaatsen drukt Céleste haar genegenheid uit - ik heb ze aandachtig gelezen en herlezen - het is bijna liefde, die tussen de regels is ingeslopen.

Ik laat Céleste aan het woord: 'Het kon me niet schelen 's nachts te leven. Als hij thuis kwam, was het alle vrolijkheid van de dag die aanbrak'. Een keer vroeg Céleste, waarom hij niet getrouwd was: 'Met zo'n lief en zacht karakter, moet men wel van U gehouden hebben' en een andere keer: 'Hij heeft zich zeker zo aan mij gehecht, omdat hij merkte, dat ik alles heel graag en gemakkelijk voor hem deed'. Pratend over hun leven samen: 'De betovering was er niet alleen 's nachts, die begon al zodra hij goed wakker was en zijn koffie had gedronken. Hij keek graag zijn post met mij door. Per slot zeg ik tegen mezelf, dat er niet veel dingen zijn, die ik niet van hem heb geweten of begrepen. Dat was een deel van zijn toverkracht. Hij behandelde me niet als gedienstige - waarschijnlijk, omdat hij direkt had geraden, dat ik van hem gecharmeerd was en uit eigen beweging zou blijven, daarom was er tussen ons deze wonderlijke entente'. Naar aanleiding van de nachten, dat Proust uitging: 'Toen ik begonnen ben op hem te wachten, oplettend op de deur van de lift, deed ik dat niet uit plicht, en evenmin eiste hij dat van mij. Het was alleen maar uit vreugde hem terug te zien en zijn verhalen te horen. Hij bedankte me ervoor; maar au fond geloof ik, dat hij niet zo erg verbaasd was: hij had me te goed door, om niet te vermoeden, dat dat zo zou gebeuren'.

Terugdenkend aan enige passages uit de Recherche: 'Er is iets dat me nog steeds verbaast. Dat is de grote vrijheid toen ik met hem sprak. In mijn spontaneiteit was ik helemaal niet bewust. Ik handelde als of ik hem helemaal onderdanig was - en dat was ik ook op mijn manier - uit eigen wil - nogmaals - en met vreugde. En ook denk ik dat ik te veel van hem hield om bang voor hem te zijn. Wat ik graag wil dat men goed zou begrijpen is dat ik van hem gehouden en genoten heb zo als hij was, in zijn geheel.'

Als ze de moeilijke dagen oproept, die volgden na de dood van Proust, zegt ze: 'Stilletjes vluchtte ik telkens terug in de herinnering aan die betoverde nachten'.

Andere passages hebben me getroffen door hun grote verfijning en het mooie taalgebruik van Céleste.

Na een onenigheid met haar, waaruit hij als winnaar te voorschijn was gekomen: 'Nooit liet hij zich daar op voorstaan, nooit zou hij zeggen: "Zie je wel,Céleste,dat je je hebt vergist?". Hij had alleen een bijzondere manier om de oogleden te laten zakken en plotseling weer op te slaan, als vonnis; dan was zijn blik weer vriendelijk, om je te bedanken, dat je het begrepen had. Zo deed hij ook als men hem en hij de oprechtigheid ervan meteen in de gaten had een compliment maakte'.

Céleste Albaret in 1914.

Céleste geeft toe, dat Proust soms wantrouwend of tyranniek was: 'dat kwam door zijn perfectionisme of door zijn slechte gezondheid; hij werd altijd bedreigd door astma. En als hij tyranniek was, was het door tijdnood en door zijn werk. Maar men kon het hem alleen maar vergeven'.

Wanneer Céleste een moeilijke opdracht goed had uitgevoerd, had Proust altijd een vriendelijk woord om zijn dank uit te drukken: 'Door zijn glimlach was ik weer helemaal verkwikt'. Heeft Proust echte vrienden gehad? Céleste is geneigd te denken, 'dat Proust genoeg had aan zijn herinneringen, zodat hij geen behoefte had aan de aanwezigheid van mensen'. Over de personages die hij in de 'wereld' ontmoette, op zoek naar details voor zijn romanfiguren: 'Al die jaren, dat ik hem gekend heb, waren een wedloop met de tijd, op zoek naar zijn onderwerpen en personages'.

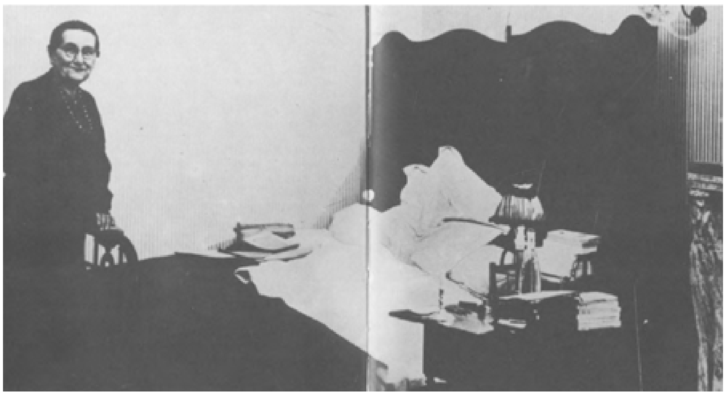
Waarom zou Proust, als hij ergens was uitgenodigd, er nooit vroeg was heen gegaan? 'Hem kennende, zou ik zweren, dat hij het deed, om het gezelschap direkt voltallig aan te treffen. Dat bleek uit de beschrijvingen, die hij me er van gaf: hij begon met een overzicht van het tafereel. Het was geen roddel, die hij oververtelde. Alles werd gezien, gewogen, verwerkt, met elkaar in verband gebracht. Zo kwam de waarheid tevoorschijn en de uiterste nauwkeurigheid en de verfijning, die hem eigen waren. Hij was alleen maar tevreden, als hij zeker was van alle details. Ik herinner me, dat hij, toen hij het geroep van de straatventers heeft willen weergeven, Odilon ondervroeg:

"Jij, die altijd buiten bent, moet ze kennen! Doe je best eens ze te onthouden!". Het was enig Mijnheer Proust ze dan te horen herhalen: "Mooie, verse slakken... Arrrtisjokken, prachtige jonge arrtisjokken!!" Op zo'n ogenblik was het helemaal geen verdienste hem te helpen. Voor mij was het puur plezier volledig bij zijn werk te worden betrokken'.

Men heeft gezegd, dat Proust haatdragend was, wanneer zijn werk niet op de juiste waarde werd geschat. Céleste begreep, welke reacties een onrechtvaardig of bekrompen oordeel ontketende: 'Als men hem kwetste, trok hij zich vol verachting terug, dat was alles. Maar hij vergat het niet; hij had een geheugen met een debet- en een creditzijde; maar hij zette pesterijen nooit betaald. Hij beoordeelde ze alleen. Ik zou zelfs zeggen, dat hij voldoening putte uit de analyse van hun motieven, die dikwijls ook hun excuus waren'.

Mevrouw Albaret werd door niemand als een 'gedienstige' beschouwd. Ze herinnert zich, dat, toen ze op een dag een brief naar Réjane bracht, deze haar in-bed-liggend ontving. 'Ze sprak lang met me over haar bewondering en genegenheid voor Proust. Ze vertelde me, hoe ongeduldig ze was nu de doktoren haar rust voorschreven, in verband met haar hart'. In verband met Réjane nog de volgende herinnering: Proust had op een avond een loge in de Opéra gehuurd, toen hij hoorde, dat Réjane dood was. Hij verliet meteen de Opéra en zijn gasten om naar de Rue Laurent-Pichat te gaan, waar de woning van de artieste was. 'Hij is die nacht vroeg thuis gekomen, onthutst en somber. In zijn ontroering haalde hij met mij herinneringen aan haar op. Maar herinnneringen waren voor hem nooit dode dingen, ze waren voor hem bronnen van inspiratie en vreugde'.

Nadat hij naar de Rue Hamelin was verhuisd, uitte Proust de wens het Pouletkwartet uit te nodigen bij hem thuis het kwartet van César Franck te spelen, hetgeen na veel voorbereidingen gebeurde. Dit zijn de voorzichtige woorden van Céleste: 'In het verminderde décor van de Rue Hamelin stond Mijnheer Proust zichzelf - of liever: zijn werk - die laatste luxe toe. Om op dat idee te komen moest men zo'n grand seigneur zijn, zoals hij, tevens dat doorzettingsvermogen bezitten om te bereiken wat hij wilde'.



Céleste Albaret.

Ik bewonder ook het geheugen van Céleste, een geheugen door Proust getrained, die na vijftig jaar in staat is zijn woorden te herhalen op een manier, dat men niet aan de waarheid ervan twijfelt. Over de uitvoering van het Poulet-kwartet zei hij: 'Het is een grote uitgave voor me, Céleste, maar wat doet het er toe! Er zijn mensen die héél veel zouden willen betalen om dat prachtige werk en die grote spelers zo, thuis, te horen. Ik heb wel gedacht aan enkele gasten, maar dan moest ik me weer met hen bemoeien en zou ik niet of slecht luisteren. Omdat het voor *mij* nodig is, is het beter, dat er niemand komt'.

En hoe ontroerend zijn de woorden, waarmee ze de laatste jaren van hun wonderlijk leven schildert: Gedurende die jaren dat ik met hem heb doorgebracht, ‘in die “omgekeerde” wereld, die bijna helemaal was afgesloten, waarin we onze eigen kalender voor week-en zondagen hadden en onze eigen klok, die het uur aanwees zoals Mijnheer Proust beval en die niets gemeen had met die van de anderen - in al die jaren was er geen dag of de angst, dat hij zijn levenswerk niet zou kunnen voltooien, bekroop hem’.

Het boek *Monsieur Proust* is niet alleen interessant door de fijne manier van denken en spreken van Céleste, maar ook door een groot aantal woorden van Proust, uitgesproken bij verschillende gelegenheden, die alleen Céleste zich nog herinnert. Zo vermeldt ze een voorval uit de tijd, dat Proust's ouders nog leefden. Het laat duidelijk zien, wat een grillige jongeman hij was en bij hoeveel zotheden zijn ouders hem maar lieten begaan. ‘Op een dag had hij het in zijn hoofd gezet, thuis een groot diner te geven en hij verzon als tafelversiering een perk met elektrisch verlichte bloemen; iedere gast kreeg zijn eigen bloem vóór zich’. Dan volgden details, door Proust zelf vermeld: ‘Alleen hadden de huizen nog geen elektriciteit, Céleste; Moeder heeft toen een heel systeem laten aanbrengen van accu's en generatoren op de binnenplaats. En je had het moeten zien... het was fantastisch mooi!’.

Jaren later, als hij over bloemen spreekt, die hij altijd met Allerheiligen op het graf van zijn ouders liet leggen, zegt hij: ‘Bloemen spreken van vriendschap en liefde voor de levenden; de doden hebben ze niet nodig’.

Op een dag vroeg Proust aan Céleste om een foto van zijn moeder op de hoek van de schoorsteen te zetten, zodat hij haar vanuit zijn bed kon zien. De foto heeft daar zo twee of drie dagen gestaan. Toen heeft hij gevraagd hem weg te nemen. ‘Beste Céleste, haal die foto van Moeder maar weer weg! Zie je, je went eraan en dat maakt, dat je niet meer, zoals het moet, met diep gevoel terugdenkt aan de mensen en de dingen’.

Een andere, nog onbekende anekdote, is het oordeel van de prinses Soutzo, van Roemeense afkomst, over Céleste: ‘Céleste is onmogelijk: niet alleen praat ze precies zoals U door de telefoon, maar ze is ook veel te elegant; dat moet U niet toestaan!’ Het commentaar van Proust, die het aan Céleste oververtelde, was, dat men die kleine dingen de prinses maar niet kwalijk moest nemen, daar die te wijten waren aan haar nog wat feodaal land.

En dan herinnert Céleste zich de wonderbaarlijke, ongelofelijke, sprookjesachtige belofte, die steeds vaker werd herhaald: 'je zal zien, Céleste, als ik het woord "EINDE" onder mijn boek heb gezet, dan neem ik je mee naar Venetië en gaan we de engel van Amiens zien en ook Chartres!'. Zo richt Proust zich tot een vriendin, die schoonheid kan meevoelen en waarderen en niet tot een gedienstige, die hij op reis mee wil nemen, omdat niemand beter dan zij zijn koffie kan maken!

Ik vind het ook opmerkelijk, hoe goed Céleste, tot in de fijnste nuances, het probleem van de 'sleutels' heeft begrepen. 'Men heeft over dat onderwerp veel geschreven en ik wil niet voorde grap schoolmeester gaan spelen. Hij heeft me nooit de sleutel geleverd, aan niemand trouwens... Want ik kan wel zeggen, dat zelfs alle sleutels die men later op het slot zou proberen, niet voldoende zijn om alle vakjes van de doos met geheimen te openen. Voor iedere figuur zou men een hele bos nodig hebben. Ik durf zelfs te zeggen, dat, diep in z'n hart, Proust zelf maling had aan "sleutels" van zijn werk, net als aan die van zijn kamer. Hij verklaarde, dat hij zijn werk als een kathedraal in de literatuur beschouwde, d.w.z. hij verwachtte, dat het net zo lang stand zou houden als de grote kerken, waar hij zoveel van hield. Wat doet het er dan verder toe dat een romanfiguur als b.v. de hertogin van Guermantes voor een deel ontleend is aan de gravin Greffulhe, voor een andere deel aan Mme Strauss, aan de gravin de Chévigné en aan nog tien anderen? Wat voor belang heeft dat nog over een eeuw en wie zou dan nog iets van die dames weten? Maar in zijn boeken zullen, ook voor nieuwe geslachten lezers, zijn personages, zoals de hertogin van Guermantes, blijven leven'.

Het observatievermogen en het scherpe geheugen van Proust zijn beroemd. Onbekend en mooi is de verklaring, die hij aan Céleste daarvan gaf, toen ze zich daarover verwonderde: 'Maar Céleste, dat is geen gave, het is meer een aanleg, die men ontwikkelt en die tot een gewoonte wordt. Daar vele activiteiten voor mij verboden waren, zat ik vaker dan anderen stil, temidden van het gewoel en, alleen om me te verstrooien, keek ik toe, dikwijls vol afgunst, hoe ze heen en weer liepen en daardoor keek ik des te beter. Daar ben ik al als klein kind mee begonnen. Vanaf de dag, dat ik astma kreeg, zowel op de Champs Elysées als in Illiers, in het park Pré Catelan. Het leven, de mensen, dat is ook de natuur die ontluikt en verwelkt, en door goed te observeren gaat men belang stellen in de verbanden en net als de geleerden ontdekt men dan tenslotte wetten'.

Dat het geheugen kan worden ontwikkeld en gesterkt - is het geheugen van Céleste daar niet het beste bewijs van?

Céleste is zo wijs bepaalde dingen te laten rusten; ieder leven heeft recht op eerbiediging van de diepste geheimen. Menige passage van het boek laat uitkomen, dat Céleste niet meent, de absolute waarheid in pacht te hebben; ook schildert zij mijns inziens van hem geen geïdealiseerd portret.

Sprekend over passages uit de *Recherche*, waar bijzondere gewoonten en gebreken worden geanalyseerd, die veel lezers als het hoofdthema van het werk hebben beschouwd, merkt Céleste op: 'Die mensen kunnen dat rustig blijven vinden. Nogmaals, ik wil Mijnheer Proust niet proberen vrij te pleiten... waarvan trouwens? Als hij is geweest, wat sommigen beweren, dan stond hem dat vrij'.

Ontroerend, geheimzinnig en onbeantwoord, bleef de vraag, die ze stelde eens op een nacht, nadat Proust langdurig over de grote harmonie tussen zijn ouders had gesproken: of hij verschil maakte tussen de platonische en de vleselijke liefde. 'Hij heeft me vorsend aangekeken en toen geantwoord: "Ik weet niet, wat je bedoelt". Ik begreep, dat hij verder niets zou zeggen.'.

Maar, op een dag stond de tijd stil. Het laatste hoofdstuk begon, dat, wat de Verteller niet meer kon vertellen... Alle critici van het boek zijn eensgezind in hun

lof over de sobere en treffende manier, waarop het einde, de laatste dagen, de laatste uren, zijn verteld.

Voor mij was het lezen van die bladzijden een ervaring, die ik nooit zal vergeten. Ik had als het ware de plaats, waar ik mij bevond, verlaten, en ging in een soort vervoering terug naar een tijd, die niet van mij was. Ik was daar in de Rue Hamelin, aanwezig en zag hoe hij is verscheiden, ‘edel, zonder een trilling, zonder een zucht, zelfs zonder dat het licht van de ziel en van het leven zijn ogen scheen te verlaten, waarmee hij ons tot het allerlaatst had aangekeken’.

Een vriend, waarmee ik de tijd had doorgebracht om 431 bladzijden te lezen, een tijd vol rijkdom en zo lang als een heel leven, was van mij heen gegaan. Door droefheid werd mijn keel dicht geknepen. Met die droefheid las ik de volgende bladzijden door, ik was bij alle visites aanwezig, bij alle pijnlijke formaliteiten. Toen gebeurde er iets merkwaardigs: ik liep op een avond naast Céleste, in de Rue Hamelin en plotseling zagen we in de verlichte etalage van een boekwinkel de werken, die van Proust waren verschenen, telkens drie bij elkaar. En deze onverwachte herinnering aan zijn voorzienige geest, aan de profetische woorden, die hij over de dood van Bergotte had geschreven, verloste mij van de kramp in mijn keel en ik huilde.

Ik had het boek al een paar dagen niet meer aangeraakt, maar de herinnering aan die laatste bladzijden bleef me achtervolgen. Het was het geheim, het wonder van het einde, van die intense en rustige blik, die tot het einde op de broer en de vriendin was gericht, dat ik wilde doorgronden.

Na lange tijd werd mij de oplossing van het grote geheim duidelijk: de blik van de stervende Proust schouwde, achter Robert en Céleste, de geweldige kathedraal van *A la Recherche du Temps perdu* en in het bleke schijnsel van de toekomst, duizenden pelgrims, op weg er naar toe.

Ik zou dit artikel willen beëindigen, zoals Céleste haar herinneringen, met de laatste strofe van een lied, waar Proust veel van hield, dat de deur openstelt voor allerlei dromen en gedachten:

Ici bas tous les homme pleurent
Leurs amitiés ou leurs amours
Je rêve aux couples qui demeurent
Toujours...

Eindnoten:

* Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par Georges Belmont, ed. Robert Lafont.

Jan Willem Aschenbrenner
Marcel Proust Vereniging

In 1971 was het honderd jaar geleden dat de Franse schrijver Marcel Proust werd geboren. Dit feit werd de aanleiding om in Nederland een vereniging op te richten teneinde het werk van deze schrijver in ons land meer bekendheid te geven. Dit doel tracht de Marcel Proust Vereniging te bereiken door:

- het onderhouden van nauwe banden met de Société des Amis de Combray;
- het stimuleren van leeskringen in diverse steden;
- het onderhouden van contacten met Nederlandse studenten en letterkundigen;
- het maken en in stand houden van een Nederlandse bibliografie van het werk van Marcel Proust;
- het verzamelen van artikelen en studies over Marcel Proust en zijn boeken;
- het uitgeven van een Jaarboek.

De vereniging heeft kunnen constateren dat de laatste jaren de belangstelling in ons land voor het werk van Marcel Proust toeneemt. Van groot belang hierbij is de uitgave in de Nederlandse vertaling van zijn romancyclus *A la recherche du temps perdu (Op zoek naar de verloren tijd)*, waardoor dit werk voor een groter publiek toegankelijk is geworden. Vergeleken met andere landen hebben wijnog een achterstand, daar pas ruim de helft van deze twaalfdelige cyclus is vertaald. In Engeland en Duitsland zijn reeds twee volledige vertalingen verschenen. Wat trekt nu de mensen die *A la recherche du temps perdu* beginnen te lezen zo aan en wat houdt hen geboeid? Er zijn lezers die onder de bekoring komen van Prousts bijzondere fraaie stijl, van zijn schitterende beschrijvingen die van sommige passages werkelijk *poèmes en prose* maken; er zijn er ook die de subtiliteit waarderen van zijn analyses van talrijke kunstwerken op het gebied van de muziek, schilderkunst, literatuur en architectuur. Andere lezers worden weer getroffen door de filosofisch-moralistische kant van zijn werk - Proust wordt wel vergeleken met Montaigne, La Bruyère of Saint-Simon. Proust had uiteindelijk een scherpe kijk op mensen en zijn ironie en humor doen ons dikwijls glimlachen.

Maar de sympathie die de duizenden lezers over de hele wereld voelen voor Proust heeft hij vooral te danken aan zijn enorm, bijna onbegrensd inzicht in de menselijke ziel en aan zijn zeer milde houding ten opzichte van het menselijk lijden. Hij was dé grote ontdekker van de ziel, waarvan hij de kleinste verborgen hoekjes èn de ontelbare en onvoorspelbare reacties geanalyseerd heeft. Zichzelf kennen, het mechanisme van de eigen ziel doorgronden, is iets wezenlijks. En de reacties van hen die in onze naaste omgeving leven zijn zeker even belangrijk. Proust heeft het onmogelijke nagestreefd en is erin geslaagd om het gevoel te onderwerpen aan een intellectuele analyse. Wanneer men de eigen emotie doorgrondt evenals de oorzaken van verdriet, dan vermindert de druk van emotie en verdrieten dat kan in het leven van groot belang zijn.

Proust heeft niet alleen alles wat de menselijke ziel zijn eeuwigheidswaarde geeft weten te ontrafelen, hij heeft ook de weg kunnen aangeven die de moderne mens van de twintigste eeuw moet inslaan en die uitkomt op de grote eenzaamheid van het individu - een gegeven waardoor ons tijdperk gekarakteriseerd wordt.

De belangrijkste twee thema's van *A la recherche du temps perdu* zijn: de Tijd en de Herinnering.

Bij het thema van de Tijd is Proust geobsedeerd door de ogenblikken die voorbijgaan. Alle menselijke wezens zijn verzonken in de Tijd en worden weggevaagd door de stroom der dagen. Hun hele leven is een strijd tegen de Tijd om liefde en

vriendschap te bewaren, maar vergeefs, alles ontbindt zichzelf. Vergetelheid omhult langzaam onze mooiste herinneringen. De Tijd vernietigt niet alleen individuen, maar ook samenlevingen, werelden, grote machten.

Du Côté de Guermantes, tekening Hermine David.

La Prisonnière, tekening Hermine David.

Het thema van de Herinnering is niet iedere vorm van herinnering. Er is een vrijwillige Herinnering die de dochter is van de intelligentie. Dat is de Herinnering die ons helpt methodisch de oneindige ladders van de Tijd te beklimmen en af te dalen, om gebeurtenissen en beelden precies hun plaats te hergeven. Maar onze poging is ijdel, want het verleden kan op deze manier niet werkelijk worden opgeroepen. Ons verleden blijft leven in een voorwerp, een smaak, een geur, en als we op zekere dag, bij toeval, onze herinneringen de steun kunnen geven van een werkelijke gewaarwording, dan alleen komen de beelden uit het verleden tot leven en verrijzen ze uit de dood.

Het centrale thema van de romancyclus is dus de strijd van de geest tegen de Tijd, de onmogelijkheid om in het werkelijke leven een vast punt te vinden waaraan de ego zich zou kunnen vastklampen, de plicht om dit vaste punt in zichzelf te vinden, de mogelijkheid om het in de kunst te vinden. Dit is het essentiële, diepe en nieuwe thema van *A la recherche du temps perdu*. De Marcel Proust Vereniging stimuleert de verkenning van deze Proustiaanse gedachtenwereld die van zo'n grote invloed

is geweest op de westerse romankunst - of, zoals Marcel Proust zelf schreef: *La mauvaise littérature rapetisse, mais la vraie fait connaître la part inconnue de l'âme...*

Voor hen die de Franse taal beheersen is er de schitterende, geannoteerde uitgave van *A la recherche du temps perdu* in de Bibliothèque de la Pléiade (Ed. Gallimard, Parijs), meerdere delen in dundruk.
Bij Uitgeverij De Bezige Bij te Amsterdam verschenen tot dusver de volgende delen van *Op zoek naar de verloren tijd* in vertaling:
De kant van Swann 1 *Combray*
2 *Een liefde van Swann*
3 *Plaatsnamen: de naam*
In de schaduw van de bloeiende meisjes
1 *Rondom mevrouw Swann*
2 *Plaatsnamen: de plaats*
3 *Plaatsnamen: de plaats (vervolg)*
De kant van Guermantes 1
De kant van Guermantes 2
Sodom en Gomorra 1
Het adres van de Marcel Proust Vereniging luidt:
Postbus 7353, 1007 JJ Amsterdam.

Inez van Dullemen
Een figurant wandelt langs de Rijn
Voorpublicatie

Inez van Dullemen. Foto: Hans Vermeulen.

Alles ligt stil. De Rijn stroomt. En daarachter ligt het landschap in nevels gehuld, het ligt daar en heeft niets om handen, het broedt geheimen uit, alsof het wacht op het verdwijnen van de mensen. Bij de brug staan hijskranen. Een gebouw verrijst, gehuld in een ijzerspinsel voor de bekisting van beton; honderd meter verder staat een oud desolaat scheepvaarthuis bestemd voor de sloop: een groot grauw bastionkadaver, eenzaam en verdoemd aan de Rijn. Vaag zijn de blauwe letters SCHIFFAHRT nog te onderscheiden.

Door gaten in de muren vliegen vogels in en uit, natte schuttingen staan rond puin van de afbraak, twee halve motorfietsen liggen over elkaar heen in de modder. In de doodse stilte is een dun ritselen van regenwater hoorbaar, maar de regen zelf is opgehouden. De ijzeren rolluiken voor de loodsen weren de blik af en ergens ligt een handschoen in het slijk getrapt met de vingers gespreid in een laatste om hulp smekend gebaar; flarden plastic strips waaien heen en weer voor de ingang vaneen bouwkeet, alles schimmelig grijs of groen, alles door de aanwezigheid van het water getekend.

Ernst schept een luchtje samen met zijn hond. Hij woont in de buurt van de rivierhaven, In de Stromstrasse waar voornamelijk havenwerkers en gastarbeiders wonen. Een aantal daarvan heeft zijn intrek genomen in leegstaande loodsen en bouwvallen - daar verschijnt dan op een dag ineens een geïmproviseerd raampje in en een kozijn met verpieterde plantjes. Hij loopt een eindje over de woestenij van deze havendepots: een wandelaar op zondag met zijn hond die achter zijn neus aan banjert. Op een door gras overwoekerde rails staan twee jongetjes tegen een roestige kiepkar te duwen - vergeefse moeite, dat ziet hij bij de eerste oogopslag, maar ze moeten toch iets te doen hebben, die kinderen - iets doen betekent hoop hebben, hoop dat de kiepkar aan het rollen zal gaan, dat er iets in beweging zal komen in deze stilstand, deze zondagochtendstolling. Een rijnaak, verweg op de rivier, loeit zijn signaal. Norse kaaiwerkers staan tegen een bouwkeet geleund, werkloos watervolk dat niks om handen heeft. Zij volgen hem met de blik: hem en de hond (de hond trekt de staart tussen de benen). Ergens in de jachthaven zijn ze aan het roeien, kano's ook erbij, bootjes zo licht als snippers papier. Even, ter ere

van die vrolijke bootjes breekt de zon door. Ernst maakt de bovenste knopen van zijn jas los. In de iepen bovenop de dijk zitten twee scholeksters te wiegelen in de naakte takken. Hij daalt af naar de uiterwaarden. De hellingen zijn met nieuwe graszoden onder kippengaas bedekt, want ja, daar had de Rijn, Vader Rijn, aan gevreten; eenden en meerkoeten dobberen als confetti in de ondiepe gedeelten van het ondergelopen grasland, trekken weg voor de nadering van de hond. Hij houdt ervan daar te staan kijken naar het gestage kalme bewegen van de rivierstad, de zondagstad met zijn harpbruggen: de Knie-Eckbrücke en de Oberkasslerbrücke (de oude ijzeren spoorbrug lag in

'44 in het water). Aan de overkant zie je de lage huizen liggen en de kerktorens met hun stompe mutsen van zwart en kopergroen tot dwergen gereduceerd door de nieuwe wolkenkrabbers. Er rijden maar weinig auto's over de bruggen in de slaperigheid van de zondagochtend. Het hele leven lijkt veraf en mistig en draaglijk.

Bij de spoorbrug, daar waar de oevers elkaar het dichtst benaderen, kolkt het water driftig samengeperst tussen de oevers. De hond blaft onderdrukt, heft een poot op. Hij is bang voor het water waarin hij als pup in een toegebonden zak bijna verdronken was. Ook dieren behouden littekens op hun ziel die nooit wegslijten. Maar de hond had een tweede kans gekregen en was een nieuw leven begonnen. Zoals ook hijzelf een nieuw leven was begonnen. Misschien bestond hun diepste gevoel van verbondenheid wel in dit feit: dat zij beiden dat afgesneden stuk verleden hadden dat zij aan niemand konden onthullen omdat het niet overdraagbaar was, maar dat zij in elkaar aanvoelden en herkenden in een trilling van de huid of een schaduw van angst in de blik van de ogen.

Tien jaar na de oorlog was hij uit Russische krijgsgevangenschap naar huis teruggekeerd - hoewel er geen ‘huis’ meer bestond en zijn hele verleden tot onwerkelijkheid was verbleekt als een verwassen doek waarop je vaag nog enkele kleuren en contouren kunt zien. Maar wie terugkeert die leeft nog, en omdat hij zich - uit voor hemzelf onvergeeflijke lafheid - niet van kant had gemaakt, had er niets anders opgezeten dan aan dat tweede leven te beginnen.

Zijn eerste baantje had er uit bestaan dat hij voor een reclamecampagne moest rondlopen in een drie meter hoge Sektfles. Met zes man in processie op een door een luidspreker uitgebraakt muziekje. Uit je eigen kijkgat zag je de andere flessen zwaaien en wankelen op hun absurd kleine voeten, terwijl zij zich tot de voorbijgangers wendden. Maar door zijn slechte gezondheid had hij dat werk niet kunnen volhouden. Hoewel hij, na eindeloos door papiermolens te zijn gegaan, uiteindelijk een uitkering vanwege arbeidsongeschiktheid had gekregen, wilde hij toch op zijn zevenendertigste niet voor de rest van zijn leven zitten duimen draaien. Hij was nooit iets anders dan piloot geweest, kende geen ander vak. Aanvankelijk was hem beloofd dat wanneer hij alle formulieren invulde er van alles voor hem geregeld zou worden. Maar daar was niets van terechtgekomen. De mogelijkheden om te worden omgeschoold bleken in zijn geval nihil. De officiële instanties bleken opeens doofstom wanneer hij bij ze aanklopte. Hij moest overal zelf achteraan. Tot een reclamecampagne voor aspirines hem er bovenop had geholpen. De affiche met zijn lachende conterfeitsel onder een carnavalsmuts hing nog altijd bij hem in de gang - die zou hij nooit wegdoen, dat was zijn talisman, want daardoor was hij bij het Schauspielhaus aangenomen toen ze daar op zeker moment om figuranten verlegen zaten. Zo was hij zijn tweede leven begonnen als statist: iemand die staat, die iets vasthoudt, een speer of een vaandel, die een of ander kostuum aantrekt; een figurant, een figuur op de achtergrond, verdwaald tussen landlopers of lansknechten, een Rococo-jonker zonder stem, een bediende die iets moest opdragen. En altijd was er een vinger die wees: hier kom je op, daar ga je af, klim op die ladder, presenteer het geweer. Hij wist niet of iemand zijn gezicht kende, maar zeker had niemand in al die jaren zijn stem gehoord, hij was een naam in de computer, een codenummer in het raderwerk van de bureaucratie van het theater. Verlangde hij méér? Nee, zijn ambities waren sinds lang verbleekt. Ieder mens heeft zijn eigen lot, daar doe je weinig aan. - Wees blij dat je nog leeft, hadden ze tegen hem gezegd, lang geleden nu alweer.

En zo liep hij hier met zijn hond, de een kijkend, de ander snuffelend, beiden bezig aan het hen toegevallen tweede leven. De hond wilde het water niet meer in, dat

hield je er van over. Geruime tijd had de hond ook een trauma voor auto's gehad omdat hij in zijn zak in de achterbak van een Volkswagen naar de Rijn was vervoerd. Zo kon hij geen open deur in zijn rug velen, geen gezicht dat zijn raam binnenkeek, geen voetstap achter zich ineen lege straat. Je bent schizofreen geworden of gemaakt, je bent een beest met twee koppen zoals die hond in Rusland bij wie ze bij wijze van experiment een tweede kop op de romp gemonteerd hadden: de tweede kop ruikt, hoort met de zintuigen van de dood en de angst - altijd is er die spookachtige kop op jé schouders, opschrikkend door onnaspeurbare verschrikkingen, 's nachts dromend van niet na te vertellen kwellingen. Maar soms sliep de tweede kop, sliep hij weken achtereen, leek hij te verschrompelen in het daglicht. Ernst kijkt naar de aken. De stugge trekkers, de waterverplaatsers. Soms wil de een de ander passeren in een trage race van slak-reuzen, dan hoor je het stampen van de motoren en het bruisen van het water. Hij kijkt uit over het golvende zich rug na rug voortbewegende water; de wind voert geuren aan van slik en teer en rottenis, afvalstank van de industriestad, hij voert aan en wist uit, schudt de takken van de iepen op de dijk, droogt het zweet op Ernst zijn hoofd, herstelt elk ding in zijn achteloos voorbijsnellen in deze door een zuivere wind geteisterde stad.

Hij fluit de hond en richt zijn schreden naar de Stromstrasse, er over tobbend dat het nieuwe bankstel dat hij besteld heeft zes weken eerder dan afgesproken morgen bij hem afgeleverd zal worden. Misschien is het mogelijk dat onder plastic lappen op het binnenplaatsje te zetten totdat hij binnen met de verbouwing klaar zal zijn. (Zijn tweede kop, die van de angst, van de dood, slaapt, slaapt.)

Stuur mij een roos wanneer je boven bent

De repetities waren die dag iets vroeger aangevangen dan normaal omdat Raymond na de doorloop een kostuumpas had gepland voor de figuranten. En door een klein maar vaak voorkomend misverstand, had de assistente verzuimd dit op tijd aan Ernst door te geven. Ernst had zijn hond vastgemaakt aan het hek, buiten bij de portier - en was niets vermoedend de lift ingegaan naar de vierde etage om via de figuranteningang het repetitielokaal binnen te gaan. Toen hij daar aankwam was - door het reeds eerder gesignaleerde vroege aanvangsuur - alles al in beweging. Soldaten met zwaarden zaten in hun onaffe kostuums te wachten op een teken van de inspiciënt om aan te treden. Op het repetitierooster stond de ogen-uit-steekscene bij het huis van Cornwall gepland. Marianne zat tussen Albany en Cornwall een sigaret te rollen. Ernst probeerde onmerkbaar achter de groep langs te glippen om snel zijn plaats in de rij van andere figuranten in te nemen. De gedachte alleen al dat zijn late binnenkomst opgemerkt zou worden deed zijn handpalmen zweten. Gelukkig was zijn verschijnen tussen de figuranten op het toneel en in het dagelijks leven te gering om iemand op te vallen zodat hij zich ongemerkt tussen de toortsvasthouders kon installeren.

Met korte tussenpozen draaide hij, aangedreven door een automatische ontsteltenis het hoofd om en glimlachte, vriendelijk alswel angstig in een richting waarin niemand te zien was. Onderdrukte agitatie vertoonde zich op zijn rond gezicht, opgeroepen door het benauwde in de rij staan, door zijn ingesloten positie tussen vreemde mensen.

In de verte zag hij Raymond zitten, hoorde hem praten. Hij regelde zijn ademhaling, bleef standvastig naar de regisseur kijken. Woorden dreven naar hem toe, hij pikte flarden op. ‘Ogen spelen een grote rol in dit stuk,’ zei Raymond. ‘Het ZIEN en het BLINDZIJN, als symbool voorde blindheid van de mensen. De heersers, die de macht hebben. Wat zien die? Die zien wat ze willen zien. Die laten weg uit hun wereldbeeld wat ze niet wensen te zien...’

Ernst zag Marianne zitten in een t-shirt met daaroverheen een folkloristisch breisel, het haar wat vettig. De acteur die Gloster speelde, het gezicht rood en enigszins opgezwollen keek naar Ray als een vogeltje naar de kat, wachtend op het moment dat hij aan de martelpaal vastgesnoerd zou worden. Zijn glimlach in scherven rond zijn mond staarde Ernst naar Glosters hemelsblauwe ogen tussen de gerimpelde zachtroze wangen en de hangende oogleden. Je lijkt op mijn vader, dacht hij, net zo vriendelijk, net zo zacht...

Iedereen wachtte tot Raymond klaar zou zijn met zijn oratie. ‘Ook zonder ogen kun je zien hoe de wereld draait... zegt Lear tegen de blinde Gloster. Je kunt zien met je oren. Het werkelijke zien gaat niet via de zintuigen, maar met je geest, met je emoties, het is een ander, kosmischer zien...’ Ray sloot de ogen, het hoofd achterover, hij trok zichzelf aan de haren - een typerend gebaar van hem - alsof hij als een marionet omhooggetrokken werd door een onzienlijke macht. ‘Maar hoe wil je het ooguitsteken in de praktijk doen?’ vroeg Cornwall, Raymond wakker schuddend uit zijn zelfhypnose.

Ernst hoort zijn naam afroepen. Hij ziet Ray staan tegen het licht in, een zwart silhouet. ‘Jij bent de beulsknecht,’ hoort hij de stem uit het silhouet komen. Ray kijkt naar het gladde ronde hoofd met de lange deuk in de schedel (naar beneden geschoten in een Junker bommenwerper boven Rusland). Nederig ziet hij hem naderbij komen, zacht lopend, serviel - precies wat ik nodig heb, denkt hij.

‘Ernst, jij bent degene die Gloster vastbindt aan de martelpaal, jij bent niet de ooguitsteker zelf, maar de beulsknecht. Jij snoert de touwen vast zodat hij zijn hoofd niet meer kan bewegen. Je hangt er aan met je volle gewicht. Je bent overmatig ijverig uit pure serviliteit. Okay, iedereen klaar? Attentie. Regan, Cornwall, de scène van het oog uitsteken.’

Cornwall trekt zijn dolk en stoot die in het naakte gezicht van Gloster vlak voor hem.

‘Nee, dat werkt niet’ zeg Ray. ‘Duitsers kunnen toch zeker wel ogen uitsteken? Wat is dit nu?’

Er schijnt iets niet te functioneren, de bloedcapsule gaat niet kapot, het plastic blijkt te taai waardoor er te weinig bloed uitkomt. Gloster vraagt of hij even los mag, Regan klaagt over haar kostuum, Cornwall haalt zijn schouders op. Discussie: hoe realistisch moet je zijn? De kleur van het bloed is niet goed, veel te roze - iedereen doet suggesties aan de hand: het bloed moet zwarter, nee het moet juist roder, waarom geen ketchup? Simon stelt een andere oplossing voor: ‘Jean Louis Barrault had eens kettingen van rode kralen aan zijn handen hangen om te laten zien dat die afgekapt waren.’

‘Dat is te kunstzinnig,’ zegt Koning Lear die zit te kijken. Ernst staat aan de touwen, zijn blik wezenloos starend, een duizeling gaat door hem heen, iets - de tijd? - draait zich een kwartslag, explodeert als een handgranaat: er was een ijzeren mangel, zoéén waarmee je vroeger het wasgoed mangelde, alleen groter. Daar ging je hand in of je voet, je hoorde de botten kraken. Of je ging er helemaal doorheen. Stuur me een roos wanneer je boven bent, zeiden de beulen lachend. Er is een andere lucht binnengekomen, een dikke zuurstofloze lucht, ik zit weer binnenin de fles, de Sektfles, aan de andere kant van het kijkgat staan aangeklede personages. Wie zijn dat allemaal? Waarom spreken die zo nadrukkelijk, wat hebben ze te beweren? Waar zij zich bewegen moet nog zuurstof zijn.

Mijn naam wordt afgeroepen. Afgeroepen. Stuur mij een roos wanneer je boven bent. Mijn ledematen bewegen nog als afgerichte honden, ergens in die andere ruimte, die andere lucht. Ijskou loopt over mijn kop en nek naar beneden - als die mijn hart bereikt ben ik er geweest. Mijn knieën worden van ijs, ik loop op ijspegels, oppassen dat die niet breken... Een gezicht komt door het gat heen, ogen pakken de mijne beet: Ernst voel je je niet goed? De geest staat voor niets, die springt door de tijd, springt van de andere kant van het bestaan ineens in het licht: hier ben ik weer. Een beetje duizelig, anders niks, mompelt een stem, *mijn* stem. De kou is rakelings aan mijn hart voorbijgegaan.

We spelen een oud verhaal, ja, zo was het, een verhaal over een heer wiens ogen worden uitgestoken. Er wordt een andere constructie gemaakt. Aan de andere zijde van Gloster wordt een tweede beulsknecht opgesteld. Tussen gespannen touwen wordt Gloster nu ondersteboven opgehangen, zijn hoofd omlaag tegen de grond. Ernst ziet het starre kijken van het ondersteboven gedraaide oog, het oog van een kapoen voordat de kop op het hakbord wordt afgeslagen - *Wat heb je uit de oorlog voor me meegebracht? Een kapoen... dat is niet veel, bonkbonk, bonkbonk, BONK BONK*...

Cornwall heft zijn laars omhoog boven het starre oog, hij trapt met de hak op de oogbol, hij trapt het licht er uit...

Zij hoorden een flauw rochelend geluid, een ontsnappen van lucht - geen bons, zo soepel viel hij in elkaar. Witzloff betrapte Ray's blik. Geïnteresseerd, niet geschokt. Als er iets mis gaat, dacht Witzloff, als iemand kapotgaat, dat vindt hij fijn, daar kickt hij van op, dat is zijn klaarkomen. Maar Ray's verborgen emotie zonk weg in stoïcijnse daadkrachtigheid. Hij gaf orders. Een dokter werd opgeroepen en binnen de kortste keren werd de zak die Ernst was, de armen bungelend, door twee inspiciënten langs de sluipwegen achter het toneel afgevoerd.

Opnieuw de scène van het ooguitsteken. ‘Jij daar,’ hij wees op één van de resterende soldaten: ‘Ga bij de touwen staan.’

Onwennig, ongeïnspireerd schoolden de acteurs samen. Verweg, in die andere wereld waar het daglicht scherp neerviel klonk het dunne huilen van een ambulancewagen - het theater is een mens-etend gewas...

Ze repeteerden. Gloster hing weer ondersteboven in zijn touwen, de ogen machteloos gesperd. Regan zei: ‘Ook het andere oog...’

Een figurant. Ze hadden hem amper bekeken. - Je moet hier al wel doodgaan wil je de aandacht op je vestigen, dacht Marianne.

Ernst in het ziekenhuis

Van keizer Mohammed de Tweede is bekend dat hij dikwijls een uitgelezen lijfstraf praktiseerde waarbij het slachtoffer precies in het midden bij zijn diafragma met één enkele houw van een kromzwaard in tweeën werd geslagen. De beide helften van het lichaam bleven daarna nog geruime tijd kronkelen, in vreselijke kwelling trappelend en om zich heen slaand. Op die manier stierf het slachtoffer twee doden tegelijk, zei keizer Mohammed de Tweede.

Zo was ook het leven van Ernst in tweeën gehakt. In een dubbele agonie voelde hij zijn andere helft kronkelen, voelde hij de pijn van het deel waarvan hij gescheiden was. Hij bevond zich in de toestand van de dromer die weet dat hij droomt, maar machteloos moet toezien bij de martelingen die zijn dubbelganger ondergaat.

Ernst dwarrelde door een eeuwigheid vol driehoeken, hij hoorde het ronken van de Junkers zwaarder worden, de pijn aan zijn voorhoofd leek te zwellen, hadden ze hem toch te grazen gehad? Gestalten maakten zich los van de wand en kwamen op hem toe, gezichten verschenen boven hem, onduidelijk donker het ene, de ogen licht, maar uit de blik viel niets op te maken, het hoofd van het ander bleekzilverig onder een pet. Hij voelde handen onder zijn oksels en zijn lichaam zweefde horizontaal. Ze bedreigen me niet, dacht hij, aan iemand die afgemaakt wordt maak je geen woorden meer vuil.

Hij hoorde het rustige en gelijkmatige kuchen van afweergeschut. Voor hem uit en naast hem vlagen in strenge mathematische slagorde andere Junkers, hij hoorde hun vertrouwde snorrende zang, hij zag wolken achter hen langs bewegen, zachte moederlijke wolken waar sommige Junkers doorheen-doken als spelende bruinvissen. In de diepte beneden hem ontsproten gekartelde paddestoelen die aan de randen uiteen vloeiden, samengebalde wolkjes die geleidelijk uitdijden en vormloos boven de stad begonnen te drijven met de wind achter zich aan en gifgele rook ertussen. Ze voegden zich samen tot een dichte deken boven de stad. En steeds zoemen vermengd met een merkwaardig gekrijs van dieren, verweg.

Ik vertrouw het niet, ze houden me stevig neergedrukt, met riemen over mijn borst gesnoerd, ik lig gekneveld in de cockpit, ik voel de machine schokken en zie de secondewijzer met toenemende snelheid over de wijzerplaat rondcirkelen, er is iets

niet in orde met de tijd. Hoe lang lig ik hier? De aarde wordt groter en de seconden worden steeds kleiner.

Ik ben nog niet dood. Maar het is niet uitgesloten dat ik droom. Er staat een oude man naast mijn bed en die zegt: ‘Doe je ogen open. Je kunt me toch horen? Wil je niet naar huis? Doe je ogen open zodat we kunnen zien dat je ons hoort.’ Een truc natuurlijk, ik weet dat het een truc is, inwendig ben ik heel helder, ik zal mijn mond niet voorbijpraten, er staat natuurlijk zo'n schoelje achter het matglazen ruitje in de deur meteen mitrailleur...

Een verpleegster rolt een tafeltje vol instrumenten naast zijn bed.

‘Hoe voelt u zich?’ vraagt een stem.

De ogen gesperd, de spieren tot het uiterste gespannen ligt Ernst daar. Zijn lippen vormen de woorden ‘Ik heb toestemming om naar huis te gaan... ik ben een goedgekeurde Heimkehrer!’

Hij ziet de opgetrokken wenkbrauwen, de heimelijke blikken die ze elkaar toewerpen.

‘Hoezo Heimkehrer?’ Zijn hand tast op zijn borst waar hij altijd het zakje documenten bewaart: Heimkehrer Ausweis Nr 658. Als Heimkehrer anerkannt und betreut. Traag gaat zijn hand over zijn borst, geen zakje, geen documenten. Hoe kan ik

bewijzen wie ik ben... Wie zal me geloven als ik zeg dat ik acteur ben, dat ik de touwen mag vasthouden bij het uitsteken van de ogen van Gloster? Acteurs, dat leugenachtig tuig. Dat ik ben die ik ben, hoe maak ik dat duidelijk aan de kampcommandante?

De ogen van de drie aan zijn bed blijven op hem gevestigd. Hij heft zijn handen, de vingers gespreid.: ‘Ik ben geregistreerd, van al mijn tien vingertoppen is een afdruk genomen. En ook van mijn handpalmen. Kijk hier, kijk naar mijn oren, die zijn ook gefotografeerd. Ik bezweer u: ik heb mijn mond niet voorbijgepraat...’

Waarom zegt niemand iets tegen me? Natuurlijk, dat is hun methode. Vroeger had ik een hond, die hebben ze in een zak gebonden en in de Rijn verdronken. ‘Wat vinden jullie van deze oren? Oren veranderen niet of je tien bent of tachtig, ze zijn mijn kentekenbewijs. Waarom zeggen jullie niets? Aanstonds zal ik antwoord geven op jullie vragen...’

De injectiespuit - het is uit met me. Haar obscene gleufmond verraadt haar, die zit middenin dat verpleegstersgezicht, het is de Russische kampcommandante, ik herken haar bleke huid, de gevangenishuid, de huid van de mangel. Zij werpt mij een kushand toe. Geschreeuw komt uit mijn borst. De kampcommandante kijkt onderzoekend, ze houden me nog steeds vast bij mijn armen en mijn benen, het zuigertje van de injectiespuit glijdt gelijkmatig naar beneden en de vloeistof wordt er onherroepelijk uitgedrukt. Een walgelijke zoetheid verspreidt zich door mijn aderen.

Waarom trekt zij haar rok op, dat serpent? Eerst met me neuken, Ernst, anders krijg je slaag. Haar kut is al oud, een vunzig hol met slappe schaamlippen, die kut wentelt rond, met zijn plakkerige haartjes, als een zwarte draaischijf, een zwart gat waarin ik word binnengezogen... Anders krijg je slaag, Ernst.

De tijd rekt zich onafzienbaar uit en valt dan in stukken uiteen. Het licht is fel, erg fel. *Cornwall kan ik goed zien, zijn ogen zijn bloedrood.* Iemand doet mijn lippen van elkaar en giet iets bij me naar binnen. Ik braak niet, ik wil niet braken. Laat er een eind aan komen, mijn hart slaat maar door zonder zich iets aan mij gelegen te laten liggen, een ijzeren metronoom, en er is een klein vonkje dat steeds nauwere kringen trekt naar één punt toe, en tijd is onafzienbaar, zonder ophouden. En IETS is er dat WUIFT, iets staat op het natte perron onder de stalen overkapping van het station en wuift: een donkere jas met het witte gezicht van de liefste daarboven, met natte haren en een kraagje opgetrokken tegen de wind en grote ogen donker omkringd door het huilen en het waken: vielleicht dass wir uns wieder sehen...

Waarom doen zij het licht niet uit? Ze houden mijn ogen open. Wat willen jullie van mij? Waarom houden jullie mij wakker? Nu drukken ze met hun vingertoppen in mijn vlees en zeggen dat er putjes in achterblijven... Ik kan het niet thuisbrengen, die grote gezichten.

Nu val ik naar de aarde, mijn haren steil omhoog. Als de parachute niet opengaat ben je dood vóór je op de grond komt, door shock. Maar ik voel de remming, het vertrouwde schokken en openvouwen van het valscherm, als van een vlinder die uit zijn cocon komt, ik voel hoe de touwen zich strak spannen, ik drijf op de wind. Plotseling is er ook geen angst meer, ik hoor geen geluid meer, ik ben alleen maar een gedachte die lichaamloos voortzweeft; onder me het zwart van de dennebomen, licht besneeuwd, een eenzame aarde, zwart als in rouw - wat bespottelijk dat ik me nog druk maak terwijl die aarde daar onder mij ligt - alles in strenge orde, het water in zijn bedding, de wegen: kleine draden naar een doel - alles heeft een zin hoewel die mij ontgaat, de doodangst is voorbij, al het menselijke is voorbij, ik voel me zo

licht, ik ben nu toevertrouwd aan de lucht, ik hoef niet meer te beslissen, het heft is me uit handen genomen...

Tranen lopen uit zijn ogen omdat die aarde daar ligt in haar grote strenge eenzaamheid - maar nee, zo gemakkelijk gaat dat niet, zegt de droom, die mooie dood krijg je niet zomaar cadeau... en dan huilt Ernst weer, maar ditmaal vanwege de bittere teleurstelling omdat het allemaal verder moet gaan: het lopen, en de angst en het gevecht, en vanwege het gescheiden zijn van de eenzame aarde met haar draden van wegen die allemaal naar een eigen mysterieus doel leiden.

Ray bezoekt de figurant

'Gaat U naar de haven?' vroeg de taxichauffeur. Er waren daar meest pakhuizen, emplacementen, vreemd verlaten, een beetje luguber. Ze zochten de Stromstrasse. Er stonden geïmproviseerd aandoende huisjes achter de barakken van het Loodswezen. Hier moest het zijn. Hij stapte uit, de zon scheen onverhoeds heet. Er was een ligusterhaag voor een klein huis en daarachter stond iemand. Hij zag een oog, een stuk van de wang en een hand die een tak opzij boog. Het trof hem onaangenaam, dat verborgen staan loeren, het deed hem aan een film denken met Peter Lorre als kindermoordenaar in de hoofdrol. Ook daarin was er dat heimelijke staan van een dik lijf en het gluren van een oog door gebladerte. Hij zag het diepe deukachtige litteken in de schedel van de kleine kale man. Hij leek toch ook een lokvogeltje. Was het een valstrik? dat popperige huisje? Ernst drukte zijn hand zo overdreven lang en onderdanig. Hij was heel fysiek, de handen warm, de ogen schoten snel vol tranen. Hij liet Ray de keuken zien die hij aan het verbouwen was. Ray voelde zich gegêneerd en geïntrigeerd tegelijkertijd: zo te staan, omfladderd door die kleine dikke gelige man die zweette en zo overduidelijk zijn best deed het hem naar de zin te maken. In de gang hing de affiche van Ernst onder zijn carnavalssteek, vrolijk lachend, de foto waardoor hij bij het Schauspielhaus terecht was gekomen. Morgen zal hij weer present zijn op de repetitie, Ray kan op hem rekenen, zonder mankeren. Een flauwte... dat overkwam hem nog maar zelden, dat zou niet meer voorkomen (wilde hij het bagatelliseren bang zijn baantje kwijt te raken?).

Ray moest eten. Ernst had voor hem een plateau klaargemaakt met slaatjes en roze zalm en kaas en toastjes. Hij keek toe hoe Ray at - alsof ik de enige gast in zijn leven ben, dacht Ray. Hij zon op een manier om weg te komen, maar voelde toch ook een zuiging naar die kleine man toe. Er was een vogel die vrij in de kamer mocht rondvliegen, de deur van de kooi stond open - 'Ik heb zelf te lang in een kooi gezeten,' zei Ernst, 'ik weet wat het is.' Het vogeltje - een klein soort kaketoe, zette zijn kuif op, sperde zijn bekje open, praatte met dikke tong. Vertederd zei Ernst: 'Hij wil altijd meeëten aan tafel. Gisteren is hij uitgegleden en in de goelasjsoep gevallen, de goelasj zit nog aan zijn halsveren.'

Op een divan zat een oud hondje - hondje dat ooit van de verdrinkingsdood gered werd, en de vogel, ja die hadden ze ook de nek willen omdraaien... (deze overlevenden zijn nu bij elkaar, dacht Ray).

'Dieren zijn beter dan mensen. Als zij gegeten hebben vallen ze niet meer aan, maar een mens met een volle pens valt wel aan...'. Steeds keek Ernst toe hoe zijn regisseur at, keek naar de eer zijn plateau aangedaan: 'Ik kan zelf niet eten, ik verdraag heel weinig. Ik ben voor zeventig procent beschadigd...' draaide zijn handpalmen naar boven als om zijn beschadigd-zijn te presenteren als een soort visitekaartje.

En dat alles onder die bedriegelijk gladde zeehondachtige huid, dacht Ray, door het vet daaronder opgevuld.

'Voor zeventig procent, dat staat in het doktersattest...' met de ogen gesperd, een paranoïde glimlach op het gezicht beukte de figurant met zijn vuisten op zijn knieën: 'Toen ik uit het strafkamp kwam waren mijn knieën even dik als mijn dijen.'

'Waarom zat je in een strafkamp?'

'Omdat ik verdacht werd van spionnage. De Russen hadden mijn vliegboek gevonden samen met de foto's. Je moest altijd foto's van het doelwit maken als bewijs dat je je opdracht had uitgevoerd. Twee jaar lang heb ik in een isoleercel gezeten... Hoe leef je? hoe besta je? Je denkt je alle levensmogelijkheden in, hoe je vrouw zal zijn en je kind, of ze nog leven? Ik dacht aan mijn ouderlijk huis, ik dacht het me zo intens in dat het leek of ik het kon aanraken - maar dat huis bestond niet meer. Ik had verlof, begin '44, mijn vader was jarig en de hele familie was bijeen in een Weinstube. Mijn vader stond opeens op, lijkbleek om naar de wc te gaan. Ik liep hem achterna. Hij begon te huilen en zei: wij zien elkaar nooit meer terug...'

Ernsts stem verstikte: 'Neem me niet kwalijk.'

Hij haalde een fles wijn te voorschijn, wees met zijn wijsvinger naar het etiket en daarop herkende Raymond zijn eigen handschrift waarin geschreven stond: Voor Ernst. Beterschap.

Die fles had hij door een inspiciënt laten bezorgen herinnerde hij zich opeens weer. Het gaf hem een schok zijn handschrift hier te zien bij deze kleine beschadigde man. Plechtig zei Ernst: ‘Deze wijn zal niemand ooit drinken...’

Ray zette hem weer op het spoor, op de rai ls naar het verleden, hij was een speurhond die snuffelde aan dat andere leven, maar vóór alles toch ook met een gevoel van saamhorigheid, van herkenning. Hortend vertelde Ernst verder.

‘Je zou terug willen gaan naar de tijd voordat het begon, naar die dag vóórdat je gescheiden werd van je geliefden, je zou willen dat je opnieuw zou kunnen beginnen, maar dat is onmogelijk, zulk een lijm bestaat niet waarmee je die twee delen aan elkaar kunt lijmen...’

Opgaand in zichzelf, alsof hij in een oud verscheurd boek las met nog leesbare fragmenten hier en daar, met de blik perplex en gebiologeerd vastgepriemd in een woord of beeld, zat hij te praten. En daartegenover zat Ray, met een vervreemd gevoel van zichzelf, met een somber voorgevoel hoe dit alles verder zou gaan voor de figurant en voor hemzelf, alsof zij beiden ronddwaalden zoals Lear en zijn nar in de storm - tegelijk ook beseffend hoeveel gigantischer, genuanceerder en meer bizar de werkelijkheid was dan je ooit met acteurs onder schijnwerpers zou kunnen uitdrukken. In feite besefte hij zijn algeheel falen als regisseur.

‘Ook dat ik er nooit over heb kunnen praten,’ vervolgde Ernst, ‘omdat ik bang was voor represailles op mij of op mijn kameraden die nog in gevangenschap achter waren gebleven. Dat ik moest zwijgen, dat hele stuk leven in stilte begraven, terwijl het gilde in mij, rondspookte in mijn dromen... Wie was ik? Waar bestond ik? Waar was mijn werkelijke leven? Ik moest ontkennen - ik was onzichtbaar geweest tien jaar lang en eigenlijk was ik nog onzichtbaar, ik was een man zonder verleden. Ik was NIEMAND. Je kent de Odyssee...? Hoe heet je? vraagt de Cycloop. Ik heet NIEMAND, zegt Odysseus. Ik besta op een andere manier: ik ben voor eeuwig geregistreerd (hij liet zijn korte vingers pianospelen op de tafel) van alle tien vingers bestaan er afdrukken en ook van de palmen, foto's van mijn oren voor het geval ik geen handen meer zou hebben. Oren veranderen niet in je ouderdom, een neus kan je laten opereren - dit werd allemaal geregistreerd en bij de vrijlating overgegeven aan de Duitsers, maar de Russen zelf hebben natuurlijk ook nog alle dossiers... Wie ik ben? Vingerafdrukken, levenslijnen als de nerven van een blad...’ Hij wond zich op, balde zijn vuist, schreeuwde: (tegen Raymond die hem dwong in de afgrond van zijn verleden af te dalen, door zijn aanwezigheid alleen al waarmee hij zo verguld was geweest omdat er eindelijk iemand was die hem ZAG, hem uit de onzichtbaarheid te voorschijn haalde. En zijn stem weer die zei: ‘neem me niet kwalijk.’ En Ray denkend bij zichzelf: ik ben ook een thuiskeerder uit een niemandsland, en de vogel, de kleine kaketoe met de verdroogde goelasjsoep nog op de wangen, die nu in de roze zalm pikte, en het hondje dat een tweede leven had gekregen, allemaal tezamen in dat perfect onderhouden kleine huisje; en Ray die bevreemd om zich heen ziend dacht: na het inferno dit poppenparadijs.)

‘Waarom ik niet dood ben? Je zag rechts en links van je mensen kreperen, maar je blijft geloven dat je er uit komt. Ik kwam terug, en ik moest aantonen dat ik bestond. Waar is je geboortebewijs? Bevolkingsregister bestond niet meer, was weggebombardeerd, kwamen ze ook niet verder mee. Ik werd van alle kanten besnuffeld en gescreened, ook door de Geallieerden, want ja, ik kon wel een oud SSer zijn. Veel oorlogsmisdadigers hadden in de oorlog papieren van een dode gejat en leefden in diens schoenen verder. Ik was een potentiële misdadiger...’ Lachend weer met dat paranoïde lachje: ‘Ik heb ze veel werk gegeven, al die typisten achter de bureaus. Ik ben opnieuw geboren uit het Medusa-hoofd van de BUREAUCRATIE...’

Hij rommelde in een doos met oude paperassen als een hond die een lang geleden begraven bot opgroef: hier, hier, dossiers, documenten, een telegram voor de verjaardag van zijn dochtertje, telegram van zijn vertrek bij zijn vrijlating, het vertrek naar de bewoonde wereld. Foto's van zijn vrouw - dat huwelijk was kapot gegaan, hij was een schim geweest die weer tot leven was gekomen, een kink in de kabel, een dwarsligger in het leven van die vrouw die al die jaren geen weduwenpensioen had kunnen krijgen omdat hij niet dood was, en van het kind, dat één jaar was geweest toen hij het voor het laatst gezien had. Dit stond daar op een vergeeld plaatje: een tienermeisje. Geef Vati een kus... Een droog kusje aan een vreemde meneer. ‘Voor haar was ik niets geweest: een jongeman in uniform op een foto, en toen opeens een man met een deuk in zijn kop en knieën zo dik als zijn dijen, nee dat is nooit meer goed gekomen...’ flarden verhaal zonder volgorde, niet chronologisch.

Vanuit de onwerkelijke wereld van de oorlog was hij in de onwerkelijke wereld van het theater terechtgekomen, schijnwerelden waren over elkaar heen geschoven. In welke leef je? dacht Ray.

‘Er hingen wimpels en vlaggen uit de ramen: Willkommen Heimkehrer, dat was in '54, toen kregen zesduizend gevangenen amnestie. Stalin was toen al dood. Wij waren Verfolgten Opfer Stalinismus: V.O.S. Burgemeester Weinheim verwelkomde mij bij thuiskomst met bloemen, en de pers maakte er een plaatje van, kijk hier.’ Plaatje van Ernst, jong, verlegen lachend tussen vrouw en kind met guirlandes boven het hoofd... ‘Ik kreeg een brief van de Evangelische kerk: Willkommen, liebe Heimkehrer. Gott sei Lob und Dank - Wanneer uw kerk u helpen kan zal zij dat zeker doen. Vergeet vooral uw Eeuwige Heimat niet... Maar de dominee heeft zich nooit laten zien. Finito. Ik kreeg een enorm pakket...’ - zijn trillende mollige handen schetsen de omvang: ‘gigantische doos met Drei Glocken Eiernudeln... zo'n grote doos dat ik er drie jaar over gedaan heb die leeg te vreten... Het was een andere wereld waarin ik terugkwam. Vóór die tijd had je geen tv, geen platenwisselaars, en opeens waren er nieuwe apparaten, nieuwe wegen, andere modellen auto's, fabrieken van het Wirtschaftswunder Duitsland, en daar kwam ik: 84 pond zwaar en voor zeventig procent beschadigd. De mensen wilden niet aan de oorlog herinnerd worden, iedereen was druk met huizen bouwen, geld verdienen voor apparaten en auto's... Ik had mezelf moeten ombrengen in het strafkamp, maar ik was te laf. Ik hield het uit door lafheid. Ik was moedig uit lafheid, ik spande en ontspande mijn spieren, ik zoog mijn longen vol lucht en liet ze weer leeg lopen. Aan lafheid heb ik mijn leven te danken, ik probeerde een steen te worden om niks te hoeven voelen. O, de beulen. Wanneer er een vrouw stierf of stervende was, dan legden ze er een dode man bovenop: dan kunnen ze nieuwe politieke gevangenen maken, grinnikten ze...’

‘Voel je nog altijd haat?’ vroeg Ray.

‘Of ik nog haat voel? Eerst wilde ik doden, doden uit wraak - later niet meer. Wanneer ze nu geboeid voor me werden gebracht zou ik ze niet eens willen aanraken, ik zou me niet willen bevuilen met dat drek, ze zijn te laag, te vuil, ze zijn beneden alles wat menselijk is. En het meest verbijsterende is dat onze mensen hetzelfde deden met de joden. Ik had joodse familie in Warschau en we kregen een briefkaartje met: Es geht uns fantastisch... Later waren ze allemaal dood. Ik geloof nergens meer in.’

Ray zei: ‘Ik heb zelf ook in een concentratiekamp gezeten toen ik een kind was, maar ik herinner me het niet meer...’ (Ik zal terug moeten gaan, dacht hij, ik zal de weg terug moeten zoeken. En voor zijn geestesoog verscheen het beeld van het kind dat in het Labyrint van de Wereldtentoonstelling in het twaalf meter diepe gat beneden zich had staan staren.)

August Hans den Boef

Reductie, concentratie, distantie en alledaags absurdisme
Het proza van Raymond Carver

De beste indicatie voor de populariteit van de Amerikaanse auteur Raymond Carver is het feit dat hij al geparodieerd wordt. Hij heeft verschillende prijzen gewonnen, beurzen ontvangen en kan comfortabel leven van zijn royalties, maar de erkenning dat jeovereen herkenbare persoonlijke thematiek (en stijl, want het zijn goede parodieën[1]) beschikt krijg je pas als iemand de moeite neemt je te imiteren en belachelijk te maken.

Wat is er dan zo bijzonder aan Carvers stijl en thematiek?

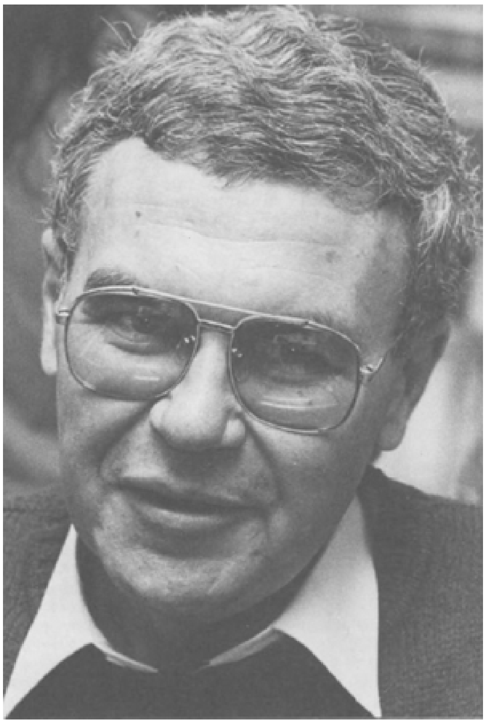
Ik weet het niet precies. Op het eerste gezicht is het beeld van Amerika dat Carvers verhalen presenteren interessant in die zin dat het afwijkt van de boeren, bohémiens en bourgeoisen die veel andere auteurs in hun werk laten paraderen. Carver gebruikt deprimerende gehuchten in de provincie als decor voor zijn protagonisten. De laatsten zijn vaak zonder werk, hun gezinsleven is een chaos, hun relatie is slecht en ze zuipen dat het een aard heeft.

Carver is niet de enige auteur die van een dergelijk milieu gebruikmaakt en bij nadere beschouwing zijn er daarentegen verschillende verhalen te vinden in een Updike-achtige setting. Bijvoorbeeld het titelverhaal uit *What We Talk About When We Talk About Love* dat in een luxe suburb speelt met een hartspecialist als één van de hoofdpersonen. De vader van het jongetje dat al dan niet in coma ligt uit 'The bath' (zelfde bundel[2]) is een geslaagde zakenman.

Misschien is suggestie van dreiging in de verhalen belangrijker. Een ogenschijnlijk kleine ordeverstoring in het uitzichtloze dagelijks leven, die suggereert dat dit leven op losse schroeven komt te staan. De dreiging die schuilt in een plotseling afwijkend gedrag van één van de hoofdpersonen. Gedrag dat onbegrijpelijk is, ook voor de protagonisten zelf. De manier waarop het grauwe bestaan door de personages wordt doorbroken is dan ook nooit avontuurlijk, heroïsch. Het drinken verschaft ontspanning noch rust, overspel is spannend noch bevredigend. De uitspattingen 'overkomen' de personen, alsof zij er zelf geen actief deel aan hebben. Vanwege het soms absurdistische gedrag van Carvers figuren, vanwege de suggestie van dreiging die het gewone leven van een mysterieuze lading voorziet, ben ik het oneens met degenen die het werk van Carver vergelijken met dat van Edward Hopper. Deze critici noemen nooit de titels van de schilderijen die ze op het oog hebben, maar ik neem aan dat zij doeken als *Nighthawks, Summer evening, Hotel room* bedoelen. Situaties van mensen die op niets wachten, in een genadeloos licht dat het realistische karakter van de voorstelling doorbreekt. Carvers figuren bevinden zich eveneens in een realistische omgeving, maar wat bij hen opvalt is de waanzin die door de gelaatstrekken heen schemert. Daarom vind ik de omslag van de Nederlandse vertaling zo goed gekozen. Scott Neary beeldt hier op een realistische, strip-achtige manier een lachende vrouw af, gekleed in een schreeuwende zomerjurk, voorzien van een zwarte zonnebril, temidden van een kil betonnen en bakstenen decor. De brede grijns van de vrouw is er niet één van plezier.

Het feit dat Carver ook Updike-milieus beschrijft vind ik een belangrijke nuancering van het gangbare Carver-beeld. Zijn hoofdpersonen zijn trouwens ook niet altijd alcoholische dertigers of veertigers. Regelmatig zijn het kinderen, jongeren of bejaarden. Deze informatie maakt het voor de personalistische critici ook moeilijker om Carvers beschreven levens klakkeloos met de autobiografie van de schrijver te

vereenzelvigen. Want - hierin moet ik eerlijk zijn - bij Carver ligt zo'n identificatie wel erg voorde hand.



Raymond Carver. Foto: Ewoud de Kat.

Raymond Carver is zelf (in 1939) in zo'n deprimerend gehucht geboren (als men toch een vergelijking met andere disciplines wil maken: Peter Bogdanovitch' film *The last picture show.* Dat lijkt op de Carver-wereld). Op twintigjarige leeftijd moest hij voor een vrouw en twee kinderen zorgen en dat betekende sappelen, werkzoeken, jaren en jarenlang. In een interview met The Paris Review[3] vertelt hij dat zijn vrouwen hij middenin de dertig waren toen ze een universitaire graad behaalden. Want tussen allerlei onaangename baantjes door werd er ook nog gestudeerd. En geschreven. Carver volgde ook diverse al dan niet schriftelijke cursussen om het vak onder de knie te krijgen, het meest heeft hij, zo zegt hij in het interview, opgestoken van John Gardner. Naast het milieu en de omstandigheden van veel van zijn hoofdpersonen, deelde Carver ook hun liefde voor jagen en vissen. En - dit vindt men een pikant detail - tussen 1967 en 1977 heeft hij als een beest gedronken. Zijn huwelijk liep hierdoor op de klippen en de reden dat hij in 1977 de fles voorgoed liet staan was dat het drinken volkomen uit de hand begon te lopen: ‘laten we zeggen, op een gegeven moment werd de politie erbij betrokken en ambulances en rechtszalen.’ Dat de band tussen fictie en autobiografie bij Carver toch al niet zo direct is, illustreert zijn derde bundel, *Cathedral* (1983). Alle verhalen hierin heeft hij geschreven

na 1977. Hij was van de drank af, werd als auteur in heel Amerika erkend, doceerde aan universiteiten en was een nieuw leven begonnen met de auteur Tess Galagher. Thematisch en stilistisch verschillen de verhalen in *Cathedral* echter niet ingrijpend van hun voorgangers.

Ook de stijl van Carver is op het eerste gezicht niet uniek. Aanvankelijk heeft hij - *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976) - een voorkeur voor spreektaal. Behalve voor een grote hoeveelheid dialoog, hanteert Carver deze ook voor de verteller. Met de tweede bundel heeft hij zijn stijl gevonden: Korte zinnetjes, spaties op belangrijke momenten, afstandelijke woordkeus, karigheid met adjectieven en bijwoorden en, tenslotte, een haarfijne keuze van de namen voor de figuren. Typerend voor Carver is wat hij weglaat, daarin zit de suggestie van dreiging. Dat weglaten is een moeizaam proces voor hem: meestal bestaan er een dozijn versies voordat hij tevreden is over een verhaal, van sommige zijn er zelfs dertig. Ook wanneer een verhaal eenmaal is gepubliceerd laat hij het niet met rust. Als ik mij - vanwege de toegankelijkheid - beperkt tot boekuitgaven, kunnen we er vier verhalen uit *What We Talk About When We Talk About Love* elders in een anderen versie vinden. Drie in de anthologie *Fires* (1983) en één in *Cathedral*[4]. Van de eerste drie zegt Carver zelf dat de *Fires*-versies ouder zijn dan die in *What We Talk About*... Over ‘The bath’ dat in Cathedral ‘A small, good thing’ heet, zegt hij niets. Volgens Sjaak Commandeur die de Nederlandse selectie heeft vertaald, is de *Cathedral*-versie een latere[5]. Ik wil aantonen dat het in dit geval precies omgekeerd is.

Eerst wil ik de drie verhalen in *Fires* vergelijken met de latere. Als resultaat hiervan kan ik een aantal karakteristieken noemen van de ontwikkeling die Carver intussen heeft doorgemaakt. Deze karakteristieken wil ik confronteren met de verschillen tussen ‘The bath’ en ‘A small, good thing’, waarmee ik overtuigend hoop te bewijzen dat de laatste versie de oudste is. Het gaat mij hierbij veel minder om mijn gelijk dan om een beter zicht te krijgen op de ontwikkeling die Carvers werk heeft doorgemaakt. En in de laatste instantie enige greep op dat werk te krijgen: wat is nu de echte Carver-aanpak?

Herschrijvingen

Ik wil de verhalen op de volgende manier vergelijken. Eerst geef ik een korte samenvatting van de versie uit *What We Talk About*... Vervolgens geef ik aan wat er in de *Fires*-versie stond en later is weggelaten. Zeer regelmatig heeft Carver in de laatste versies ook kleinere wijzigingen aangebracht, vrijwel altijd een verbetering van de woordkeus. Soms is er een zinnetje toegevoegd, eveneens vrijwel altijd een verbetering (grotere nadruk op de sfeer). Heel zelden is het noodgedwongen omdat hij zoveel had weggelaten dat het verhaal zonder zo'n toevoeging minder goed te begrijpen zou zijn.

‘Mr. Coffee and Mr. Fixit’ is het verhaal waarin een man herinnert hoe hij ooit zijn moeder, vijfenzestig jaar oud, een man zag kussen. Een slechte tijd, hij was aan de drank en probeerde zonder veel sukses ervan af te raken. Bovendien had zijn vrouw een verhouding met ene Ross, een werkloze employé van een ruimtevaart-fabriek. Ze hadden elkaar op een AA-bijeenkomst leren kennen. Hij beschrijft wat voor iemand Ross was, hoe zijn dochter Melody tegenover de situatie stond. Ondanks het feit dat hij Ross de bijnaam Mr. Fixit gaf, blijkt deze niet in staat om eventjes de tv te repareren. Nadat de verteller zijn moeder met de man heeft gezien, gaat hij naar huis, drinken. Hij herinnert zich hoe Ross aanbood om Melody met astronauten kennis te laten maken en hoe zijn vader stierf. In zijn slaap, dronken. Als Myrna, de

vrouw van de verteller, thuiskomt, zoekt hij toenadering. ‘Was je handen’, zegt ze in de slotregel van dit verhaal.

‘Where Is Everyone?’ heeft de *Fires*-versie, die veel en veel langer is. Hier heeft de verteller behalve een dochter ook nog een zoon, Mike. Die jongen deed hem denken aan een passage bij Italo Svevo, waar een stervende oude man zijn zoon in het gezicht slaat. Toen zijn moeder een keer bij Ross overnachtte, sloot Mike haar buiten. Ik heb de indruk dat Carver deze zoon later overbodig vond: de functie die hij vervult komt al voldoende aan de orde via de dochter.

De rest van het lengteverschil wordt veroorzaakt doordat Carver dezelfde verhaalelementen veel uitgebreider en gedetailleerder beschrijft. Bijzonderheden over de vader en de moeder van de verteller, over het erf van Ross dat vol autowrakken staat, over de drankproblemen van de verteller zelf en zijn AA-bijeenkomsten. Ross blijkt bij een ander vriendinnetje een kind te hebben verwekt en van ‘zijn’ astronauten vernemen we deze keer ook de naam: Aldren en Armstrong. Een belangrijk verschil met de latere versie is dat de verteller nadat hij zijn moeder met de man heeft gezien wat rondrijdt en uiteindelijk in een café naar zijn huis en dat van zijn moeder belt. Hij slaapt bij zijn moeder op de sofa, nadat zij hem verteld heeft dat zijn vrouw met een andere man omgaat. Plotseling schrikt hij wakker: ‘A snowy light filled the room. There wasa roaring coming at me. The room clamored. I lay there. I didn't move’. Dit is de slotzin in de oudere versie, heel wat meer spectaculair dan het alledaagse zinnetje over het handenwassen in de latere. Maar misschien is het gewoon de televisie die nog aan is terwijl het laatste programma is afgelopen: alledaags absurdisme.

Ik vind het schrappen van dit slot een beetje jammer en ook zou ik de informatie over de vader van de verteller laten staan (ziekte, werkeloosheid).

Voor de rest zijn Carvers wijzigingen verbeteringen, inclusief de andere namen: Myrna heet in *Fires* nog Cynthia en de dochter Melody nog Kate. Carver vertelde aan vertaler Sjaak Commandeur dat hij het erg eens is met de uitspraak van John Gardner in *The Art of Fiction* dat wie ‘de naam van een personage verandert van Jane in Cynthia, de fictionele grond doet schudden onder haar voeten’. Zelf voegt Carver hieraan toe dat ‘Een vrouw in een verhaal die “Candy” of “Bessie” of “Tara” heet, nooit “Eleanor” of “Claire” of “Elisabeth” kan en mag heten’[6]. De naamsveranderingen die hij in dit verhaal heeft aangebracht mogen dan geen tektonische resultaten geven - daarvoor zijn ze te subtiel - het zijn wel degelijk verbeteringen. Het tweede voorbeeld uit *What We Talk About*..., ‘So much water so close to home’, beschrijft het ontbijt van een man en een vrouw. Tijdens een visweekend met wat vrienden blijkt de man het lijk van een dood meisje te hebben gesignaleerd. Het gezelschap had echter geen zin van de plannen af te wijken en besloot de autoriteiten pas te verwittigen als hun tripje geëndigd was. 's Avonds komt hij dronken thuis en in bed laat de vrouw haar man begaan. De volgende dag gaan ze een eindje rijden en vertelt de vrouw haar man een gebeurtenis uit haar jeugd. Een meisje werd vermoord, haar hoofd werd afgehakt en in een rivier geworpen. De volgende dag leest ze de krant, gaat ze naar de kapper en, na een lange aurorit waarbij ze wordt lastiggevallen dooreen medeweggebruiker, naar de begrafenis van het meisje. Thuis ziet ze haar man aan tafel zitten met een glas whiskey. Hij maakt avances en zij staat het toe, ‘Before Dean comes. Hurry’. De Dean uit de slotregel is hun zoontje.

De *Fires*-versie, die dezelfde titel heeft, is ook deze keer veel langer. Er is veel meer omhaal van woorden gebruikt, er zijn nog geen spaties. De vrouw die het verhaal vertelt, beschrijft in de *Fires*-versie haar gevoelens veel uitgebreider, er worden met name meer emoties getoond ten aanzien van het dode meisje. De drinkgewoonten van de man worden uitgebreider beschreven, evenals de details die ze over het dode meisje verneemt. Gaat het hier om inkortingen ten opzichte van de latere

versie, er zijn ook elementen weggelaten. Ze brengt haar zoontje naar de moeder van de echtgenoot, ze herinnert hoe een verhaal over fellatio dat ze in het ziekenhuis hoorde, haar echtgenoot opwond. Een groot verschil met de latere versie zit in de erotiek tussen de echtgenoten. In *Fires* weigert zij op de avances van haar man in te gaan en gaat ze op de sofa slapen. Haar man huilt na een tijdje omdat ze hem weigert en later belt ze hem op zijn werk om het een beetje goed te maken. 'God, Stuart, het was nog maar een kind' is de slotregel.

Ik vind de inkortingen een groot winstpunt. Andere personen, die de aandacht van de spanning tussen de vrouw en haar man zouden kunnen verminderen zijn ofwel minder belangrijk (het zoontje) of ontbreken in *What We Talk*... (de moeder van de man, de pompbedienden die de vrouw waarschuwen voorde moeilijke autorit). Door de vrouw positief te laten reageren op de erotische avances van haar man, versterkt Carver de suggestie dat bij de man een seksuele opwinding ontstaat die te maken heeft met de vondst van het naakte lijk. Het einde in de latere versie is ook meer de 'echte' Carver: ook de vrouw wordt - direct of indirect uit angst - door deze troebele gevoelens

meegesleurd. Er is geen communicatie meer mogelijk over de dood van het meisje, zoals in *Fires.*

Het derde voorbeeld uit *What We Talk About*... is ‘Everything stuck to him’. Het verhaal heeft een voor Carver ongebruikelijke constructie. Hij vertelt in de derde persoon, zoals wel vaker, maar hij bedt het verhaal in een ander in. Iemand vertelt in Italië aan een jonge vrouw een geschiedenis die zich jaren her afspeelde. Over een gelukkig, piepjong echtpaar met een baby dat onder een tandarts woont. De jonge vader maakt een afspraak met Carl, een oude kennis, om ganzen te gaan jagen. De nacht voor dit plaatsheeft huilt de baby nogal en het meisje vindt dat de jongen haar niet met de baby alleen kan laten. Hij gaat toch, maar bedenkt zich in de auto. Terug in huis maakt het meisje een ontbijt voor hem dat hij op zijn schoot laat vallen. De anonieme verteller wordt tot slot weer in de hij-vorm beschreven. Hij mijmert over hoe het met liefde gaaf. De jonge vrouw tegen wie de man de geschiedenis vertelde is de baby, en Carver suggereert dat de man haar vader is.

‘Distance’, zoals de *Fires*-versie heet is zoals gebruikelijk langer en de enige spaties zijn die welke het raam van de geschiedenis scheiden. Over de locatie in Italië, over de mate van verliefdheid bij het jonge echtpaar en over Carl krijgen we veel meer informatie. Geheel weggelaten is een conversatie tussen de jongen en het meisje over ganzen. Als een gans een partner heeft gevonden, blijven ze elkaar hun hele leven trouwen het meisje vraagt of de jongen weleens zo'n ganzenhuwelijk heeft beëndigd tijdens zijn jachtpartijen. Hij bevestigd dit. Het moment waarop hij zich bedenkt ligt in *Fires* veel later. Hij rijdt naar Carl en ziet onderweg de sterren, waarbij hij zich van hun afstand (de ‘Distance’ van de titel, vandaar dat voor de latere versie een nieuwe moest worden gevonden) bewust wordt. Bij Carl aangekomen zegt hij deze dat hij niet meekan en de man vraagt waarom hij al die moeite heeft gedaan: hij had toch gewoon kunnen bellen? Tot slot: de baby heeft nog een naam, Catharine. Merkwaardig is dat Carver tussen het minitieuze schrapwerk voor de latere versie, daar toch een nieuw detail heeft toegevoegd. Op een dag kwam de tandarts te weten dat het echtpaartje zijn brief papier voor hun persoonlijke correspondentie gebruikte. Waarom deze toevoeging? Hij draagt op geen enkele manier bij aan de kern van het verhaal. Dat laatste geldt wel voor het schrappen. De opmerkingen over Carl in ‘Distance’ verschuift het brandpunt iets van de verhouding tussen de jongen en het meisje af. Sterker is ook dat de jongen eerder terug gaat naar zijn vrouw. Doodjammer is het weglaten van de opmerkingen over de ganzentrouw, een prachtig spiegeltje van de relatie tussen de jongen en het meisje.

Van de drie verhalen die ik hierboven heb besproken weten we via Carver zelf dat die in *What We Talk About*... de laatste is, althans verder van de oudste versies is verwijderd dan die in *Fires.* Zoals ik al vermeldde, neemt men - Sjaak Commandeur bijvoorbeeld - aan dat ‘The bath’ uit *What We Talk About*... ouder is dan ‘A small, good thing’ in *Cathedral.* Ik vergelijk de twee versies op dezelfde manier als hierboven: ik geef de korte inhoud van de versie in *What We Talk About*... en geef vervolgens aan wat er geschrapt is uit de oudere versie. Deze *volgorde* is een manipulatie, dat geef ik toe. Met de argumenten is nauwelijks te manipuleren.

‘The bath’ (in tegenstelling tot de drie andere is dit wel in het Nederlands vertaald: ‘Het bad’): Een vrouw bestelt een verjaardagstaart voor haar zoontje met ‘Scotty’ erop. Vervolgens wordt beschreven hoe dit jongentje met een vriendje op straat wandelt en wordt aangereden. Hij krabbelt op en thuis bij zijn moeder zakt hij in elkaar. In het ziekenhuis zijn de ouders ongerust omdat hij maar niet bij bewustzijn wil komen. De vader gaat naar huis om een bad te nemen, hij krijgt een man aan

de telefoon die iets onbegrijpelijks zegt over de taart. Als hij terugkomt is de toestand in het ziekenhuis nog hetzelfde. Een arts stelt de ouders gerust, er is geen sprake van een coma. Er worden foto's gemaakt en bij een tweede bezoek zegt de arts dat de vrouw rust moet nemen. Ze gaat op weg naar huis en op weg naar de uitgang komt ze een familie tegen, die wacht op bericht over hun zoon Nelson die wordt geopereerd. Op haar beurt vertelt de vrouw wat er met háár zoontje aan de hand is. Bij haar huis komt haar hond aanrennen, binnengekomen voert zij het dier. Dan gaat de telefoon. Ze vraagt aan de man aan de andere kant van de lijn of hij vanwege Scotty belt. 'Het heeft te maken met Scotty, ja' is de slotzin.

'A small, good thing' is bijna drie keer zo lang. Het grootste lengteverschil is echter veroorzaakt doordat het verhaal nog een flink stuk verder gaat. De vrouw keert hier namelijk terug naar het ziekenhuis. Ze informeert bij de familie hoe het met hun zoon gaat en hoort dat die overleden is. Intussen is er een neuroloog bij het bewusteloze zoontje geweest en de echtgenoot vertelt zijn vrouw dat de medici willen opereren. De jongen slaat zijn ogen op en sterft. Een kans van één op de miljoen, zeggen de artsen. Het echtpaar gaat naar huis en weer wordt er gebeld. Dan realiseert de vrouw wie het is - de bakker - en ze wordt woedend. Onmiddellijk vertrekt zij met haar man naar de middenstander, die zich omstandig verontschuldigt als hij hoort wat zij hebben doorgemaakt. Hij vertelt hen over zijn leven en voorziet hen van verse deegwaar. Het echtpaar eet dat het een aard heeft en blijft tot diep in de nacht met de bakker praten, 'en ze dachten er niet over om weg te gaan' is de slotzin.

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Raymond Carver. Foto: Klaas Koppe.

Het feit dat 'A small, good thing' langer is, zegt op zichzelf nog weinig. Carver zou besloten kunnen hebben het verhaal 'af' te maken, nadat 'The bath' was gepubliceerd. Daarom wil ik mij

verder concentreren op een vergelijking van de twee versies tot op het moment waar ‘The bath’ eindigt.

Dit ‘eerste deel’ van ‘A small, good thing’ is nog steeds een stuk langer dan ‘The bath’. Ook hier komen de verschillen neer op een grotere detaillering van de beschrijving. Zo wordt het bezoek van de vrouw aan de bakkerij, in het begin, veel uitgebreider beschreven. Niet alleen het interieur van de winkel maar ook de gevoelens die de vrouw ten opzichte van de middenstander koestert. Ze ergert zich aan zijn onverschilligheid, terwijl zij juist verwacht had dat iemand van zijn leeftijd zelf ooit zulke kinderfestiviteiten zou hebben meegemaakt en dus een gevoel van ‘ouders onder elkaar’ had moeten uitstralen. Diezelfde behoefte heeft de vrouw ook bij de familie die op de operatie van hun zoon wacht. In ‘A small, good thing’ is dit trouwens een *zwarte* familie, met allerlei anecdotische gevolgen van dien: Franklin (niet Nelson) was een beste jongen die op een feestje werd neergestoken. Expliciet komt de saamhorigheid aan de orde, als de vrouw constateert dat zij en haar man zich aan het ziekbed van hun zoontje voor het eerst weer ‘te zamen voelen’, iets later voelt de man dit ook. Aan de man wordt hier veel meer aandacht besteedt. Hij maakt zich in ‘A small, good thing’ evenveel zorgen om het kind als de vrouw, is heel zorgzaam tegenover haar en - dit is heel belangrijk - van binnenuit wordt verteld hoe het ongeluk van zijn zoon plotseling zijn suksesvolle en confortabele leven verstoort. Veel uitgebreider gaat ‘A small, good thing’ in op de angst die het echtpaar voelt. Ook de arts komt nadrukkelijker in deze versie voor en ander medisch personeel wordt uitgebreider beschreven dan in ‘The bath’ (of komt in deze laatstgenoemde versie zelfs niet voor). Een lange verhandeling over de medische toestand van de jongen is sterk ingekort. Opmerkelijk is ook het hanteren van de namen. In ‘The bath’ wordt een paar keerde naam van de vrouw - Ann Weiss - genoemd en aan het begin en aan het slot de naam Scotty. Verder blijven de personages anoniem, terwijl in ‘A small, good thing’ de arts regelmatig Dr Francis wordt genoemd, de echtgenoot altijd Howard. Zelfs de buren hebben hier een naam: de Morgans. En de hond: Slug. Wat te denken van deze verschillen? In ‘The bath’ wordt het verhaal op een veel afstandelijker manier verteld: het ontbreken van namen, het ontbreken van een beschrijving van de emoties. De enige van wie we over dat laatste iets te weten komen is de vrouw. ‘The bath’ is dan ook geconcentreerd op de angst van de vrouw, een paranoïde angst dat het telefoontje in haar huis iets sinisters over Scotty betekent. Daarom wordt de echtgenoot veel minder belicht, daarom wordt de informatie over de bakker gereduceerd evenals de medische gegevens over de jongen. Want in ‘The bath’ gaat het niet (alleen) om de angst dat het zoontje in coma ligt, in plaats van een normale slaap, zoals de arts zegt. Het gaat evenmin om de beklemmende sfeer in een ziekenhuis. Deze elementen zijn hoogstens bouwstenen voor het paranoïde gevoel van de vrouw.

Al deze verschillen wijzen in één richting, namelijk een zelfde reductieproces als voor de drie verhalen uit *Fires* dat ik hierboven heb aangestipt. Het is jammer dat ik niet heb kunnen ingaan op de talrijke minieme stilistische wijzigingen. Ten eerste ontbreekt mij hiervoor de ruimte en ten tweede is het voor een deel speculatief: wat ik mooier vind hoeft iemand anders nog niet mooier te vinden (net als een naam die ik beter in het beschreven milieu vind passen, door iemand anders misschien zelfs als een verslechtering wordt gezien). Maar jammer blijft het: wanneer je nauwkeurig volgt wat voor veranderingen Carver aanbrengt in zijn woordkeus en in zijn zinsbouw, ben je tegelijk bezig een instructieve cursus schrijven te lezen.

Al met al heb ik me op de belangrijkere, globalere veranderingen geconcentreerd: reductie, concentratie, distantie. Drie begrippen die ook voor Carvers schrijversschap

als zodanig zeer toepasselijk zijn. Merkwaardig is wel dat ik zijn stilistische verbeteringen *altijd* positief vind werken maar de globalere een enkele keer negatief.

Soms snijdt Carver ook mooie dingen weg. Ik heb daarover een paar opmerkingen gemaakt. Toen ik ‘The bath’ en ‘A small, good thing’ voor het eerst las vond ik de eerstgenoemde versie een stuk beter. Bij een nauwkeuriger lezing is het ‘slotdeel’ van ‘A small, good thing’ toch wel prachtig. De titel is ook uit dit deel afkomstig: het verwijst naar de manier waarop de bakker zijn waar aanprijst. Het beeld van het rouwende echtpaar dat tot diep in de nacht met de bakker zit te praten en te eten is één van de meest absurde en fraaie binnen heel het oeuvre van Raymond Carver. Ik kan mij dan ook heel goed voorstellen dat hij voor *Cathedral* de kans greep om zijn vergissing te herstellen.

De herschrijving van Carver leren je het betrekkelijke van literatuur inzien. Geen enkele tekst is eeuwig, er kan altijd wel iets aan veranderd worden.

Eindnoten:

1 Kenneth McMurtry, ‘Could you Just Keep Talking?’ en Joseph Hutchison, ‘Aren't You Kind of Old For This?’. In: *Brand-X Fiction, a parody anthology*, red. William Zaranka. Londen 1984. Let ook op Carvers voorkeur voor ‘vragende titels’ die hier op de hak wordt genomen.

2 Raymond Carver, *What We Talk About When We Talk About Love.* New York 1981. Een aantal verhalen uit deze bundel plus enige uit: Raymond Carver, *Will You Please Be Quiet, Please?*. New York 1976, verscheen in 1985 in een Nederlandse vertaling van Sjaak Commandeur onder de titel: *Waarover wij praten als wij over liefde praten.* ‘Het bad’ is hierin opgenomen. Niet vertaald zijn verhalen uit: Raymond Carver, *Cathedral.* New York 1983.

3 Mona Simpson & Lewis Buzbee, ‘The Paris Review Interview’. In: Raymond Carver, *Fires. Essays, poems, stories.* New York 1984^{2}.

4 Ook ‘The third thing that killed my father off’ is elders te vinden, namelijk in: Raymond Carver, *Furious Seasons* (1977, Capra Press). Hierin staan ook ‘So much water so close to home’ en ‘Everything stuck to Him’. Om het geheel te compliceren: in zijn nawoord bij *Fires* zegt Carver dat hij de verhalen uit *Furious Seasons* voor *Fires* tóch weer te pakken heeft genomen, maar dat hij dichter bij het origineel is gebleven dan in *What We Talk About*... Ik denk dat hij voor ‘A small, good thing’ in *Cathedral* precies het zelfde heeft gedaan. Een oudere versie dan ‘The bath’, waar aan toch weer een beetje is geknutseld.

5 Sjaak Commandeur, ‘Raymond Carver: een kort verhaal terwijl de kinderen sliepen’. In: NRC/Handelsblad, 23-5-1985.

6 O.C.

Maarten Steenmeijer

Meer licht op het leven van Federico García Lorca

> *Je hebt de dosis vrolijkheid nodig die God me heeft gegeven om niet geveld te worden door de conflicten waardoor ik de laatste tijd geplaagd word.*
> Federico Garcia Lorca in een brief uit 1928

Afgaande op de berichten in de Spaanse pers is het laatste woord over het korte leven van Federico García Lorca (1898-1936) nog niet gezegd. Met de regelmaat van de klok verschijnen er stukken in de krant die meer licht moeten werpen op het geladen bestaan van Spanje's bekendste schrijver van de twintigste eeuw. De ene keer is het nieuws het vermelden waard (bijvoorbeeld de reportage over de tragische gebeurtenissen waarop Lorca zich gebaseerd heeft voor zijn toneelstuk *Bloedbruiloft*), de andere keer word je er niets wijzer van en is het bericht niet vrij van sensatiezucht (zie bijvoorbeeld deze kop, uit El País van 22 december 1985: ‘De niet geïdentificeerde vriend van Lorca in Amerika. Dagen van liefde en rozen bij het Edenmeer met Philips [sic] Cummings’).

De nieuwswaarde van deze berichten, zakelijk of niet, is echter zo goed als nihil geworden sinds het verschijnen van *Federico García Lorca 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York 1898-1929*, de eerste helft van een monumentale (dit deel telt al 721 dik bedrukte pagina's) biografie over Lorca. Auteur is de tot Spanjaard genaturaliseerde Ier Ian Gibson, die zich al sinds 1956 met leven en werk van de Spaanse dichter bezighoudt. Het proefschrift dat hem aanvankelijk voor ogen stond heeft hij nooit geschreven, wel deed hij in 1971 *La muerte de García Lorca. La represión nacionalista de Granada en 1936* het licht zien, de opzienbarende studie die lange tijd het laatste woord had over de moord op Lorca, aan het begin van de burgeroorlog.

García Lorca.

De biograaf Ian Gibson.

Dat Gibson voor grote problemen stond bij zijn werk voor deze onlangs verschenen biografie is een understatement. In de eerste plaats is er heel veel over Lorca geschreven, in vele talen. In de tweede plaats moest een grote hoeveelheid documenten (brieven, niet uitgegeven werk, publicaties in de pers over Lorca toen hij nog leefde) nog opgediept worden. En ten slotte stond Gibson voor de moeilijke opgave de talrijke getuigenissen die niet met elkaar overeenstemden (waaronder talrijke van Lorca zelf) op hun juiste waarde te schatten.

Geen moeite lijkt Gibson te veel te zijn geweest om deze problemen op te lossen, Ieder detail dat om opheldering vroeg heeft hij voor zover dat mogelijk was tot klaarheid gebracht, hoeveel brieven er ook geschreven moesten worden, hoeveel gesprekken er ook gevoerd moesten worden. Het is niet de enige verdienste van deze biografie, want er zijn veel documenten in verwerkt die al tientallen jaren lagen te vergelen in diverse archieven, terwijl in Gibsons werk bovendien alle relevante publicaties over Lorca's leven zijn samengebracht. Ik heb maar één ding aan te merken, en dat is dat Gibson hier en daar wat lang van stof is. Hij herhaalt zich regelmatig en als hij aan één voorbeeld genoeg heeft geeft hij er meerdere. Daar staat tegenover dat zijn betoog altijd glashelder is.

Om een dergelijk arbeidsintensief onderzoek te doen moet het onderwerp een buitengewone aantrekkingskracht op je uitoefenen. Het motto van de inleiding laat er geen twijfel over bestaan dat dit bij Gibson het geval is: ‘Wie heeft je ontmoet en niet aan je teruggedacht?’ Dit neemt niet weg dat juist de bewondering die Lorca opriep bij iedereen die hem kende, de biograaf vaak in de weg moet hebben gestaan. Want de geëxalteerde bewoordingen waarin niet zelden herinneringen aan Lorca worden opgehaald ontnemen het zicht op wat hij nog méér was behalve een bijzonder mens. Een getemperd voorbeeld van zo'n herinnering is de uitspraak van de dichter Pedro Salinas dat voordat Lorca ergens was, zijn komst al voorvoeld werd, en dat wanneer hij weer vertrokken was, het gezelschap nog lang omringd werd door zijn ‘stralende aanwezigheid’. Gibson haalt dit soort uitspraken niet denigrerend aan. Wel laat hij duidelijk merken dat ze niet genoeg voor hem zijn. Het is zeer de vraag of een biograaf van Spaanse afkomst dezelfde nuchtere bewondering had kunnen opbrengen als Gibson.

Herfst

Nog voor de inhoudsopgave haalt Gibson deze regels van Lorca aan:

Mijn gedichten komen alle van een hallucinerend punt
Ze zijn woorden van Herfst
Met masker van April.

Het citaat bevat Lorca's persoonlijkheid in een notedop: een man met een bijna bovenmenselijk charisma, maar ook een bij tijd en wijle buitengewoon introvert mens. Lorca was niet alleen de zeer levendige, inspirerende persoonlijkheid die uit alle herinneringen naar voren komt, maar ook iemand die van het ene moment op het andere in zichzelf kon keren en zijn gezelschap het gevoel gaf dat zij hem niet konden bereiken. In de woorden van Nobelprijswinnaar Vicente Aleixandre: ‘op het ene moment maakt hij iedereen gelukkig, maar hij ontsnapt meteen weer, als het licht’. Gibson haalt in zijn inleiding vooral mensen aan die oog hebben voor beide kanten van Lorca's persoonlijkheid.

Wat ging er in Lorca om als hij zo stil was? Waaraan dacht hij? Gibson is niet tevreden met even eufemistische als vage verklaringen als zou de in zichzelf gekeerde Lorca onder een ‘voorouderlijk verdriet’ lijden, of een voorgevoel hebben van zijn dramatische dood. Nuchter merkt Gibson op dat ‘we dit niet weten’. Onomwonden zoekt hij de verklaring voor Lorca's sombere introversie in het grote taboe in vele Lorca-studies: zijn homoseksualiteit. Want zelfs in de liberale kringen waarin Lorca zich bewoog, de kringen die met grote nieuwsgierigheid de blik op de avantgarde-bewegingen in het buitenland richtten en deze in Spanje introduceerden (dadaïsme, surrealisme, etc), de kringen die Spanje door middel van geavan-

ceerd onderwijs en een bloeiend cultureel leven op wilden stoten in de vaart der volkeren, zelfs in deze kringen was homoseksualiteit taboe of onderwerp van spot. Een van Lorca's compagnons tijdens zijn Madrileense jaren, de regisseur Luis Buñuel, vertelt bijvoorbeeld op stoere toon in zijn memoires (*Mijn laatste snik*) hoeveel plezier hij met zijn vriendjes had als hij in een urinoir een homoseksueel uitdaagde, hem naar buiten lokte en vervolgens met zijn vriendjes in elkaar mepte. ‘Absurd,’ zegt hij er achteraf van, maar doodleuk gaat hij op even schampere toon verder met de volgende anekdote uit de reeks ‘homofieltje-pesten’.

Als Buñuel het gerucht heeft vernomen dat Lorca homoseksueel is (‘wat je niet zou zeggen,’ vermeldt hij onthullend), neemt hij de dichter apart en vraagt hem of het waar is. Lorca geeft geen antwoord, maar maakt gekwetst een einde aan hun vriendschap. De twee verzoenen zich dezelfde avond nog, maar het voorval, dat misschien met een korreltje zout moet worden genomen (Gibson noemt Buñuels memoires ‘weinig betrouwbaar’), is niet alleen een frappant voorbeeld van Buñuels bekrompenheid destijds, maar geeft ook aan hoe gevoelig dit onderwerp voor Lorca was.

Minstens even bont maakt een andere beroemde vriend het, Salvador Dali. Niet alleen heeft hij na Lorca's dood in uiterst onfrisse bewoordingen gesuggereerd dat de dichter hem herhaaldelijk benaderd heeft voor seksueel contact (haastig voegt de bizarre Catalaanse kunstenaar eraan toe dat hij daar ‘natuurlijk’ niet op inging), maar ook toen Lorca nog leefde en een van zijn intiemste vrienden was speelde de schilder met de affectie van zijn vriend. Deze conclusie trekt Gibson uit de talrijke brieven die Dalí aan Lorca heeft geschreven. Helaas kon hij niet over Lorca's brieven aan Dalí beschikken (die zijn naar alle waarschijnlijkheid verloren gegaan in de burgeroorlog), zodat niet duidelijk wordt of Lorca de pesterige toespelingen waarmee zijn Catalaanse vriend zijn brieven lardeerde kon waarderen of er zich juist erg gekwetst door voelde. Een voorbeeld: ‘Hallo, meneer; je zult wel centjes hebben, als ik bij je was zou ik het hoertje spelen om je hoofd op hol te brengen en geld van je te stelen (...).’ Ze weerhielden Lorca er in ieder geval niet van in contact te blijven met de bizarre schilder.

De vriendschap moet ook voor Dalí heel belangrijk zijn geweest. Lorca's hoofd is op diverse schilderijen en vele tekeningen herkenbaar, zozeer zelfs dat sommigen spreken van Dalí's ‘lorquiaanse periode’ (1926-1928). Heel duidelijk is Lorca te herkennen op deze tekening, ‘De dichter op het strand van Empúries in de ogen van Salvador Dalí’:

El poeta en la platja d'empúries vist per Salvador Dalí

Veelzeggend voor de intimiteit van de vriendschap is dat zowel Dalí als Lorca tekeningen hebben gemaakt waarop de hoofden en soms ook de lichamen van de twee kunstenaars samensmelten. Bij sommige tekeningen is twijfel uitgesloten, bij andere is het zeer waarschijnlijk dat het om Dali en Lorca gaat. Tot de laatste categorie behoort deze illustratie van Lorca's hand, uit 1928:

Het linkerhoofd, breed, behaard, zou van Lorca zijn, het rechter, ovaal, kaal (Dalí zat toentertijd in dienst) van de Catalaan. Typerend voor de aard van hun vriendschap is ook dat ze in de brieven en de foto's die ze elkaar sturen en in de tekeningen die ze in deze tijd maken regelmatig zinspelen op de legendarische Sint Sebastiaan, wiens met pijlen doorboorde, zo goed als naakte lichaam vele schilders heeft geïnspireerd en bijvoorbeeld ook de gewelddadige, homo-erotische fantasieën domineert van de hoofdpersoon uit Mishima's *Bekentenissen van een gemaskerde.*

Gibson (geïrriteerd?) kan het niet nalaten om een gerenomeerd criticus aan te halen die beweert dat Dalí met zijn plagerijtjes de angst voor zijn eigen homoseksuele gevoelens probeerde te bezweren. Het is niet de enige kronkel in het seksuele temperament van de surrealistische schilder.

Lorca afgewezen

Wie op grond van het bovenstaande de indruk heeft gekregen dat Lorca's homoseksualiteit een prominente plaats inneemt in Gibsons biografie komt bedrogen uit als hij het boek ter hand neemt. Na de inleiding komt het onderwerp pas weer op pagina 188 ter spake, in verband met een niet beantwoorde

liefde. Lorca, die tegen de twintig loopt, is stapelverliefd op een zekere María Luisa Egea González, evenals Lorca in Granada wonend. Zij beantwoordt zijn liefde niet. Deze traumatische afwijzing zou nog lange tijd haar sporen achterlaten in Lorca's poëzie:

Dood bij het dagen

Nacht van vier manen
en een enkele boom
met een enkele schaduw
en een vogel alleen.

Ik zoek in mijn vlees
sporen van je lippen -
de bronwel zoent de wind
zonder eraan te nippen.

In de palm van mijn hand
ligt het nee dat ik kreeg
als een wassen citroen
lijkbleek.

Nacht van vier manen
en een enkele boom.
Op de punt van een naald
tolt mijn liefde om en om.

Maar wat zou er gebeurd zijn als zij wél zijn liefde had beantwoord? Zouden zijn homoseksuele gevoelens overvleugeld worden door zijn liefde voor deze vrouw? Onplooibaar was Lorca niet, zeker niet in deze tijd, toen hij door het overlijden van zijn muziekdocent zijn muzikale roeping liet voor wat zij was (er lag een carrière als pianist voor hem in het verschiet) en voor de literatuur koos. Frappant is ook dat Lorca in een brief uit die tijd biseksualiteit bij zichzelf lijkt te constateren.

De afwijzing was voor hem waarschijnlijk een bevestiging van het gevoel dat hij ‘niet acceptabel’ was voor vrouwen. Met andere woorden, het is niet zo dat híj niet wilde, maar het probleem is dat zíj niet wilden. Het is alsof Lorca hiermee de verantwoordelijkheid voor zijn homoseksualiteit van zich af wilde schuiven, een indicatie voor de heftigheid waarmee zijn seksuele gevoelens hem met zichzelf in conflict brachten. In het velengde hiervan ligt Lorca's worsteling met het katholicisme, de rigide godsdienst die van hem eiste zijn dromen en gevoelens te onderdrukken, maar dat ook de godsdienst uit zijn kinderjaren was, de tijd waaraan hij vaak met zoveel tederheid en nostalgie terugdacht.

Gibson suggereert niet dat de afwijzing door María Luisa Egea González de bron is van Lorca's homoseksualiteit. Maar opmerkelijk is wel dat hij hier pas Lorca's seksuele geaardheid weer ter sprake brengt. Hij probeert niet om in Lorca's kinderjaren voorvallen aan te wijzen die een indicatie zijn voor zijn ‘afwijking’. Dat moet zijn omdat het materiaal waarover Gibson beschikte geen aanleiding voor hem was om hier iets zinnigs over te zeggen, want van andere belangrijke aspecten van Lorca's persoonlijkheid probeert hij wel de wortels bloot te leggen. Bijvoorbeeld de doodsangst waarvan zijn werk doordrenkt is: als Lorca zeven jaar oud is, overlijdt een met de familie bevriende herder. De confrontatie met het lijk - waarschijnlijk stond hij toen voor het eerst oog in oog met de dood - maakte een zeer diepe indruk op het kind. Ook noemt Gibson in dit verband de overgevoeligheid van Lorca's vader

voor alles wat met ziekte te maken had. Als er een familielid ziek was, hing hij voortdurend aan de telefoon; nooit maakte het gezin een uitstapje zonder dat de vader medicijnen bij zich had om slangebeten te behandelen. Ook Lorca dacht bij het minste of geringste pijntje dat hij dood ging.

Vorming

Op een manier die eerder terughoudend dan speculatief genoemd kan worden laat Gibson gebeurtenissen de revue passeren die een belangrijke rol hebben gespeeld in Lorca's vorming. Soms dwaalt hij af (bijvoorbeeld als hij vele pagina's lang beschrijft welke kunstenaars in de loop der eeuwen geïnspireerd zijn geweest door Granada, of als hij het ontstaan en de doelstellingen van de Residencia de Estudiantes, het culturele mekka in Madrid waar Lorca lange tijd verbleef, gedetailleerd uit de doeken doet), maar bijna altijd is wat hij te berde brengt relevant, niet in de laatste plaats omdat Gibson nooit het verband tussen Lorca's leven en zijn werk uit het oog verliest. Hiervan getuigen ook de registers achterin het boek, waarin onder andere alle in de biografie genoemde titels van gedichten en toneelstukken staan, wat dit boek onmisbaar maakt voor iedereen die zich in Lorca's werk wil verdiepen.

Hierboven zijn de namen Bunũel en Dalí al gevallen. Ze geven aan dat Lorca bepaald niet in een cultureel isolement werkte. Dat wordt al snel duidelijk in de biografie. In Granada, waar Lorca de middelbare school (met moeite!) doorloopt en aan een universitaire studie begint, maakt hij deel uit van El Rinconcillo (Het Hoekje, i.e. de plaats in de stamkroeg waar men bijeenkwam), een clubje ambitieuze jongeren die het duffe, culturele leven in Granada met verve te lijf wilden gaan. Lorca's ouders stimuleren zijn artistieke ambities, bijvoorbeeld door hem al vroeg muzieklessen te laten volgen. Vanuit Granada maakt hij ook de opzienbarende culturele reizen onder leiding van Martín Domínguez Berrueta, hoogleraar Literatuur- en Kunsttheorie, die hem in contact brengen met de Spaanse culturen buiten Andalusië.

Het belangrijkste culturele leven speelde zich in Madrid af, en daar trok Lorca in 1918 naartoe. Als hij in de hierboven al even genoemde Residencia de Estudiantes gaat wonen komt hij in contact met alles wat op cultureel en wetenschappelijk gebied vooruitstrevend was in Spanje.

Toch zou hij zijn Andalusische afkomst nooit verloochenen. Op het grootse verleden van met name Granada, waar moren, christenen en joden tot 1492 eeuwenlang naast elkaar hadden geleefd en een hoge beschaving tot stand hadden gebrachten waar in de eeuwen hierna de zigeunercultuur op zou bloeien, zou hij altijd trots blijven. Hij keert ook regelmatig voor lange tijd terug naar zijn geboortegrond. Vooral om te schrijven, maar ook om - in 1922 - met Manuel de Falla het *Concurso de Cante Jondo* te organiseren, het succesvolle concours dat de flamencocultuur uit het slop haalde. De *pena*, het dieptragische levensgevoel dat volgens Lorca de kern vormt van de flamencopoëzie, heeft hij getracht te verwoorden in de bundel *Poema del cante jondo* (1921) (Gedicht van de diepe zang), waaruit dit gedicht komt:

De zes snaren

In de gitaar
spatten dromen uiteen tot
geween.
Een snikken van zielen
verdoold
ontsnapt aan haar ronde

mond.

En
als de tarántula
weeft zij een wijde ster
voor de jacht op de zuchten
ronddrijvend in haar houten
zwarte put.

Het vervolg op *Poema del cante jondo* is de *Romancero gitano*, de balladecyclus die Lorca tussen 1924 en 1927 schreef. De bundel is veel meer Lorca dan *cante jondo.* Anonieme volksversjes zijn hier en daar wel te herkennen, maar ze vormen niet meer dan een opmaatje naar Lorca's zeer beeldende, dramatische gedichten vol geweld, dood en gefrustreerde erotiek, zoals de vier regels waarmee ‘Slaapwandelromance’ begint en eindigt, die naar alle waarschijnlijkheid een oud versje van kustsmokkelaars vormen:

Groen wat houd ik van je groen.
Groene takken. Groene vlagen.
Op de golven vaart de boot
en het ros bestijgt de paden.

In de contekst van Lorca's gedicht verliezen deze regels hun speelsheid en krijgen ze een zware, symbolische lading.

Toen de *Romancero gitano* in 1928 verscheen, werd de bundel

onmiddellijk jubelend ontvangen, zowel door de kritiek als door het publiek. Hiermee werd Lorca's roem definitief bezegeld. Het jaar daarvoor was het succes eindelijk gekomen, overigens vooral met oud werk: de opvoering van het toneelstuk *Mariana Pineda*, de publicatie van de dichtbundel *Canciones* en een expositie van zijn tekenwerk. Deze publieke erkenning was bijna van levensbelang voor Lorca, want hij had al die jaren moeten teren op de zak van zijn ouders, die er niet altijd van overtuigd waren dat hij met zinvolle dingen bezig was. Menige brief getuigt van het schuldgevoel dat Lorca hierdoor kreeg.

Een smet op het succes vormden de reacties van Bunũel en Dalí op de *Romancero gitano*. Dalí, op wie het surrealisme een steeds grotere aantrekkingskracht uitoefende, schreef Lorca dat zijn gedichten nog steeds geschreven waren volgens ouden normen; het zou nog steeds traditionele poëzie zijn. Helemaal negatief is de Catalaanse schilder niet in zijn oordeel, maar voor Lorca genoeg reden om zich enigszins te distantiëren van dit werk en de behoefte aan een ander soort poëzie te voelen. Bunũel, met wie Dalí zich op dat moment meer verwant voelde dan met Lorca en bij wie hij zich kort daarna in Parijs zou vervoegen, moest helemaal niets hebben van Lorca's bundel. Hij vindt hem 'heel slecht' en '*zogenaamd* modern'. Geen wonder dat toen Lorca de titel hoorde van wat de beroemde film van Dalí en Bunúel zou worden, *Un chien andalou*, hij zich aangesproken voelde.

Maar ook al voelde Lorca de behoefte nieuwe wegen in te slaan, verloochend heeft hij de *Romancero gitano* nooit. Hij droeg regelmatig gedichten hieruit voor en kwam bijvoorbeeld in een interview in 1931 nog met een uitgebreide exegese van dit werk. Zijn ambities (en waarschijnlijk ook zijn gekwetstheid) dreven hem naar het surrealisme, zij het een nogal romantische versie daarvan: 'We gaan naar het instinct, we gaan naar het toeval, naar de zuivere inspiratie, naar de geur van het directe.' Drukken deze woorden uit 1928 niet hetzelfde uit als deze versregels uit 1918: 'De dichter begrijpt/al het onbegrijpelijke'? En waart in de gedichten in de *Romancero gitano* met hun onirische sfeer niet de geest van het surrrealisme rond? In tegenstelling tot wat Bunũel en Dalí beweerden, hebben Lorca en het surrealisme nooit op gespannen voet met elkaar gestaan.

Met Salvador Dali in Cadaqués.

De verkoeling van de vriendschap met Dalí was niet de enige emotionele klap die Lorca in deze periode te verwerken kreeg: zijn vriend in Madrid, Emilio Aladrén,

een jonge beeldhouwer wiens talenten door Lorca hoger werden aangeslagen dan door zijn vrienden, verliet hem (om een paar jaar later in het huwelijk te treden).

Het was, kortom, ondanks het lang verlangde succes een deprimerende tijd voor Lorca. Min of meer op instigatie van zijn vader krijgt hij de gelegenheid om een andere lang gekoesterde wens in vervulling te laten gaan: een reis naar het buitenland. Lorca was een van de weinigen uit de kring van de Residencia de Estudiantes die nog nooit de grenzen van Spanje had overschreden, en dat stak hem zeer. Het reisdoel: de modernste stad van de wereld, New Vork. Zijn verblijf daar zou hem geenszins vrolijker stemmen, maar wel diepe sporen in zijn werk achterlaten.

Op dit punt eindigt het eerste deel van Gibsons biografie. Nergens heb ik kunnen achterhalen of het tweede deel nog lang op zich laat wachten, maar dat zou mij gezien Gibsons grondige aanpak niet verbazen. Zijn werk maakt de aangename indruk niets over het hoofd te hebben gezien en zal vermoedelijk zeer lang als de definitieve biografie over Lorca gelden. Dit neemt niet weg dat, zoals Gibson herhaaldelijk aanstipt, veel onduidelijk blijft en zal blijven. Zoveel zelfs dat ik Lorca - natuurlijk ook om andere redenen - na het lezen van deze uitputtende biografie nog steeds meer vol kloppen in zijn werk dan in welke 'onthulling' over zijn leven dan ook. Daarom tot slot een gedicht uit de bundel *Diván del Tamarit*, (1931-1934), waarin tussen de plastische, wrange beelden het verlangen klinkt verlost te worden van hartstochten, dus ook van een leven na de dood:

Ghazal van de obscure dood

Slapen wil ik zoals de appels slapen,
ver zijn van kerkhoven en hun geraas.
Slapen wil ik zoals het kind indroomde
dat zijn hart stuk wou snijden ver in zee.

Herhaal me niet uittentreure
dat de gestorven niet leegbloeden,
dat de rottende mond nog steeds om water smeekt.
Ik wil niets weten van de marteling met gras
of van de maan met slangemuil
die doende is voor dag en dauw.

Ik wil maar even slapen,
maar even, een minuut, een eeuw.
Maar laat een ieder weten dat ik niet stierf,
dat er een stal van goud ligt op mijn lippen,
dat ik de boezemvriend der westenwinden
en de onafzienbare schaduw van mijn tranen ben.

Bedek me tegen dat het daglicht aanbreekt
en mieren op me gooit, met handenvol;
bevochtig ook mijn zolen met hard water
zodat zijn schorpioenklauw langs me glijdt.

Want slapen wil ik als de appels slapen,
me leren lostreuren van aardewee,
want ik wil leven met dat onbekende kind
dat zijn hart stuk wou snijden ver in zee.

Biografie

Ian Gibson, *Federico García Lorca 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)* (Grijalbo, Barcelona-Buenos Aires-México 1985; prijs: ongeveer zestig gulden)
Bijna alle aangehaalde gedichten zijn afkomstig uit: Federico García Lorca, *Gedichten* (Meulenhoff 1985), een door Dolf Verspoor vertaalde bloemlezing. Van zijn hand zijn ook de vertalingen *Bloedbruiloft, Yerma* en *Na verloop van vijf jaar*, drie toneelstukken die in 1986 in één bundel bij Meulenhoff zullen verschijnen. In vertaling zijn op dit moment ook nog verkrijgbaar: *Gitaanse romancero & Divan van de Tamarit* (Masereelfonds, Gent 1979, vertaling Willy Spillebeen), het toneelstuk *Doña Rosita of de taal van de bloemen* (International Theatre Bookshop, Amsterdam 1984, vertaling Barber van de Pol) en gedichten in *De Generatie van '27* (Meulenhoff 1985, vertaling Barber van de Pol en Maarten Steenmeijer).

Donald Unger

Mika Waltari, ‘Auteur van de twintigste eeuw’

1. Inleiding

In twee eerder in BZZLLETIN verschenen artikelen, over de schrijvers Howard Fast en Lion Feuchtwanger, heb ik verteld, dat het genre van de historische roman lang niet serieus genomen is. In kringen van wetenschappers en andere literair geïnteresseerden hoort men nog altijd laatdunkende opmerkingen over dit type roman. Het is geen literatuur, het is te oppervlakkig en te melodramatisch. Dat oordeel wordt vaak terecht geveld.

In de vorige eeuw al werden historische romans geschreven door auteurs van naam, als Gustave Flaubert en Victor Hugo. In dat geval ging het echter om de ‘zondeval van de schrijversziel die door het verleden is bezeten’. De uitspraak is van Simon Vestdijk, die het genre zelf en met succes heeft beoefend. Men beschouwd *Salammbô* en *Quatre-vingt-treize* nu als letterkundig werk. Die boeken horen bij gevestigde, grote schrijvers. Walter Scott, de stamvader van het genre, heeft zich gevestigd als auteur van historische romans, niet als groot schrijver. Over het onderscheid tussen de ‘officiële literatuur’ en de historische roman en de definitie(s) van het genre heb ik gesproken in verband met Fasten Feuchtwanger. Deze twee waren ideologische vernieuwers en over dat ideologische heb ik in eerste instantie geschreven. De Fin Mika Waltari is de derde vernieuwer, die ik wil behandelen, de volgende alternatieve ‘auteur van de twintigste eeuw’.

2. Een Finse schrijver

Bij hem liggen de zaken moeilijker. Het gebeurt zelden dat een Finse literator buiten zijn eigen land naam maakteen hij is kort na de Tweede Wereldoorlog internationaal beroemd geworden met zijn roman *Sinuhe de Egyptenaar*. Dit is het levensverhaal van een Egyptische arts uit de veertiende eeuw voor Christus, vol bonte afwisseling, waarin o.m. de periode van de farao Akhnaton en diens godsdiensthervormingen wordt beschreven. De bestseller werd in Hollywood verfilmd als *The Egyptian*, een van die historische spektakels ‘with a cast of thousands’, die vooral in de jaren vijftig veel in de Amerikaanse droomfabriek werden vervaardigd. Wat opviel was, dat Hollywood de pessimistische en berustende toon van het verhaal had afgezwakt. Sinuhe, die met bittere gevoelens terugblikt op zijn leven in Waltari's boek, is in de film een mildere man. Aan het eind hoopt hij op een toekomst van vrede en vrijheid.

De taalbarrière van het Fins is groot. Het is een ingewikkelde taal met ongeveer zestien naamvallen (het verwante Hongaars heeft er vierentwintig). In ons land wordt Finse literatuur nauwelijks gelezen. We kennen tegenwoordig een Nobelprijswinnaar als Sillanpää. Vroeger wist men alleen iets af van het volksepos *Kalevala*, dat in een adem wordt genoemd met het *Roelantslied*, het *Nibelungenlied* en *El Cid*. Een enkeling had het prachtige *Lied van de vuurrode bloem* van Johannes Linnankoski gelezen, dat oorspronkelijk uit het Zweeds was vertaald. Er is weinig Fins werk in het Nederlands verschenen. In het boek *Livres finnois en traduction* van Sulo Haltsonen en Rauni Puranen uit 1979 telde ik eenenzestig Nederlandse titels, die voor rekening van tweeëndertig auteurs komen. Het betreft hier vertalingen vanaf 1895. Met het cijfer 61 zal ik anno 1985 niet veel missen. Twaalf vertalingen in het Nederlands staan op naam van Mika Toimi Waltari, de domineeszoon uit Helsinki. De eerste is uit 1940, de detectiveroman *Wie vermoordde mevrouw Krol?*, een soort

voorloper van de romans van Sjöwall en Wahlöö. Hij had er de eerste prijs in de Scandinavische detectiveromanprijsvraag voor Finland mee gewonnen. Waltari was al eerder in ons land gesignaleerd. Naar aanleiding van de Duitse vertaling van *Een vreemdeling komt op de hoeve*, een streekroman, schreef de NRC in 1938: 'Stellig hebben wij hier te doen met een belangwekkend talent, met werk van een individueel nog niet al te sterke, doch duidelijk nationaal gedetermineerde persoonlijkheid van hartstochtelijk temperament. Dit temperament doet hem vooral slagen in het balladeske, het duister bewogene, snel en hevig opvlammende en even snel weer in zich wegzinkende en het veroorzaakt tevens den ietwat pathetischen inslag van zijn productie'.

Mika Waltari.

De roman verscheen in 1942 in het Nederlands. Een jaar later kwam *Antero* in ons land uit, een novelle over de Fins-Russische oorlog in de winter van 1939 op '40. De lijvige historische romans, waarmee de Fin zijn roem heeft verworven, werden na de oorlog gepubliceerd. In het Nederlands verschenen *Sinuhe*

(1949), *De avonturier* in '52, hel vervolg *In de ban van de sultan* (Mikael Hakim) in hetzelfde jaar, *De gekooide vogel* (dat al in '42 in Finland was uitgekomen) in '54, *De zwarte engel* (Johannes Angelos) in '54, *Verdwaald op duizend wegen* in '55, *Toerms de onsterfelijke* in '56, *Marcus de Romein* (oorspronkelijk: *Het geheim van het koninkrijk*) in '60 en *De Romein* (oorspronkelijk: *Vijanden der mensheid* - het vervolg) in '67.

Een vreemdeling komt op de hoeve gaat over een driehoeksverhouding. Op een afgelegen boerderij arriveert op een dag een jongeman, die zijn diensten komt aanbieden. Hij wordt aangenomen en maakt kennis met de vrouw des huizes. Zij is getrouwd met een alcoholist, die haar mishandelt. De nieuwe knecht heeft net een mislukt huwelijk achter de rug. De twee worden verliefd op elkaar. Het verhaal eindigt meteen dubbele crime passionel. De dronkaard schiet de minnaar van zijn vrouw dood. Deze vermoordt haar man met een bijl. Behalve het drama vinden we in de roman beschrijvingen van het boerenleven en een verheerlijking van de natuur.

Antero begint in de zomer van 1939, als de Tweede Wereldoorlog dreigt uit te breken. We beleven het korte, maar grote geluk van de Fin Antero en zijn familie, die een buitenhuisje hebben betrokken. De oorlog begint. Het gezin wordt door de omstandigheden uiteengerukt. De vrouw gaat werken in een fabriek. Haar man vecht mee in de strijd tegen de Sovjets en sneuvelt. Waltari beschrijft de ellende, die het Finse volk moet doormaken, maar drukt de overtuiging uit, dat ‘het vaderland’ niet ten onder kan gaan.

Sinuhe is de roman, die hem wereldfaam heeft verschaft. Het verhaal over de omzwervingen van de Egyptische arts door de Oude Wereld is zo avontuurlijk, zo ingewikkeld, dat ik hier niet wil pogen na te vertellen. We vinden in deze roman alle belangrijke elementen van Waltari's historisch werk: de ‘lone ranger’ in de persoon van Sinuhe de Eenzame, de cynisch-pessimistische levensvisie, waar mildere humanistisch-christelijke ideeën mee vervlochten zijn, de hartstochtelijke, maar gedoemde liefdesrelaties, het sprookjesachtig-fantastische en niet in de laatste plaats: de geloofsstrijd.

Zowel in *Sinuhe* als in *De zwarte engel* en vooral in zijn tweeluiken over respectievelijk de tijd van de Reformatie in Europa en de periode van het pas opgekomen christendom tekent de Finse schrijver een strijd om ‘het ware geloof’. In de roman over de Egyptenaar zien we de farao Amenofis IV, genaamd Akhnaton, bij zijn pogingen met de nieuwe religie van de zonnegod Aton de eredienst van Amon te doorbreken. Akhnaton wil vooral een eind maken aan de macht van de gevestigde corrupte priesterklasse.

De avonturier en *In de ban van de sultan* spelen zich af in de eeuw van de Hervorming en de godsdienstoorlogen, de zestiende eeuw. De gevechten tussen katholieken en protestanten laaien telkens op, maar er zijn ook de conflicten tussen de gehele christenheid aan de ene kant en de Islam-wereld aan de andere. In deze twee romans vinden we net als in *Sinuhe* een relaas van omzwervingen, dat verteld wordt door de hoofdpersoon. Het is een procédé, waar Mika Waltari vaak gebruik van maakt. Het is *de* manier om een realistisch aandoende historische roman te schrijven. De ik-figuur gaat zich natuurlijk niet te buiten aan allerlei explicaties en beschrijvingen voor niet-tijdgenoten. Tenminste, als de auteur zich daar voldoende rekenschap van geeft.

De domineeszoon Waltari geeft geen al te vriendelijk beeld van de katholieke kerk. In ons land viel de R.K. recensent van het christelijke boekblad De Koerier daar over. De recensies uit dit blad werden jarenlang door de openbare leeszalen

bij de ontsluiting van hun romans gebruikt. Ze zullen behoorlijk wat invloed hebben gehad.

Over de katholieken in *De avonturier* schreef de redemptorist H. Borgert: '...wat we hier als een groep huichelaars, sadisten, centendieven bij elkaar gebracht zien, is wel al te bar. Een dergelijk eenzijdig, tendentieus boek moeten wij afwijzen'. Ook een andere, kennelijk eveneens katholieke criticus oordeelde in een commentaar van onbekende herkomst voor de OLB: 'Een kundig geschreven roman, die deze woelige tijden te eenzijdig heeft behandeld, waardoor lezing van het boek ontraden moet worden'. *De zwarte engel* is een roman over Byzantium, dat zich schrap zet tegen de aanval van de Turken in 1453. Het is kort voor de verovering van de stad, waar de ontbinding al is begonnen. Waltari geeft de theologische twisten tussen Oosterse en Westerse kerk op 'onbarmhartige manier' weer, zoals een R.K. predikant in De koerier schreef.

De twee Christus-romans, *Marcus de Romein* en *De Romein*, zijn naast *Sinuhe* en *De zwarte engel* de interessantste historische werken van de Fin. Zijn relatie tot het christendom wordt als het grootste probleem in zijn leven beschouwd. Waltari's vader was protestants geestelijk geweest en had als predikant in een gevangenis gewerkt. De zoon studeerde aanvankelijk theologie en wilde in de voetsporen treden van de vader, die hij al jong had verloren.

In de eerste roman, *Marcus de Romein*, schrijft de aristocraat Marcus Mezentius Manilianus lange epistels aan zijn vriendin Tullia in Rome, eerst uit Egypte, daarna uit Judea. Hij heeft geschriften bestudeerd, waarin de komst van 'een koning der joden' wordt voorspeld en is nieuwsgierig. Marcus gaat naar Judea en arriveert omstreeks het tijdstip van de kruisiging van Jezus. De Romein woont de kruisiging bij, die diepe indruk op hem maakt. In zijn brieven vertelt hij hoe hij op zoek gaat naar de mysterie achter de Christus-figuur en in contact komt met velen, die deze hebben gekend. Hij probeert achter het 'Geheim van het Koninkrijk' te komen, zoals de roman oorspronkelijk heet. Waltari heeft een wonderlijk boek geschreven, letterlijk en figuurlijk. Uit de brieven komt Marcus naar voren als een vrij nuchtere man, die zijn omgeving scherp weet te observeren. Hij is een realist, maar geen cynicus. Dat zijn anderen om het heen, Romeinen en joden, wel. Marcus heeft eigenlijk niet het karakter om ergens bij te horen. Hij speurt en zijn relaas, waar allerlei bovennatuurlijke gebeurtenissen in voorkomen, doet niet alleen als een filosofische speurtocht aan. Zo nu en dan is het echt een detective. Waltari heeft niet toevallig dit genre eerder beproefd en met succes. In zijn eerste Christusroman presenteert hij de 'wonderen' precies zo rustig als de feiten. De 'wonderen' *zijn* in de roman ook feiten, waar helemaal niet zweverig over gedaan wordt.

De Koerier-recensent kon het allemaal niet waarderen. 'De kern van de christelijke leer wordt nergens geraakt', schreeft hij. 'Nergens komen we toe aan de realiteit van de mensgeworden Zoon van God, die de mensheid van de zondeschuld kwam verlossen. Christus' zending schijnt vooral in het sociale te liggen'. En dat is nu net waar het om gaat voor Mika Waltari. Hij heeft een sociale historische roman en daarbij nog een Christusroman geschreven, iets, dat men eigenlijk niet kent. *Marcus de Romein* is heel anders van opzet dan b.v. de beroemde en conventionele Christusroman *De mantel* van Lloyd C. Douglas.

Het vervolg, *De Romein*, heet oorspronkelijk *Vijanden der mensheid*. Dat is een verwijzing naar Tacitus. Deze beschrijft in het vijftiende boek van de Annalen de brand van Rome onder keizer Nero en de daaropvolgende hetze tegen de christenen.

Zij worden ervan beschuldigd zo niet de stad aangestoken te hebben, dan toch 'vijandschap jegens de hele mensheid' te koesteren.

Het verhaal wordt weer in de eerste persoon enkelvoud verteld, zij het niet in brieven. De hoofdpersoon is dit keer de zoon van Marcus, Minutus. Hij is een ander mens dan zijn vader, die nog leeft. De vader is integer en ernstig, al is hij wat te naïef in bepaalde zaken, zoals in zijn relaties jegens vrouwen. Minutus is een echte

opportunist en carrièrejager. Al vroeg bevriend met Nero wordt hij later in de hofkringen opgenomen, waar hij uitstekend in past. Je krijgt steeds meer een hekel aan hem. Niet dat hij bijzonder slecht en gemeen is. Maar hij is wel degelijk gemeen en laf. Hij is zwak en daarom conformeert hij zich. Mika Waltari beschrijft dus de decadentie van het keizerlijke Rome vanuit het verslag van een man, die er zelf tot aan zijn nek inzit. Zo'n standpuntbepaling vind je niet zo gauw in historische romans. Het is psychologisch lastiger dan een relaas van een of andere excentriekeling of van wat voor buitenstaander dan ook. Het creëert voor de lezer, die zich toch graag enigszins identificeert met de hoofdpersoon, bepaalde problemen. Toch valt Minutus op zijn manier uit de boot. Hij is naast zijn verbondenheid met Nero's kliek geïnteresseerd in het christendom, waar hij zich telkens bij laat betrekken. Dat gaat natuurlijk niet. Ten slotte sterft hij de marteldood. Gezien zijn verleden is zo'n heroïsch einde uiterst onwaarschijnlijk. Het verzwakt de roman, die in tegenstelling tot het klassieke *Quo*

Vadis een zeer genuanceerd beeld van Rome onder Nero biedt. Omdat de geschiedenis niet door een ‘alwetende verteller’ beschreven wordt vermijdt Waltari een moralistische benadering. Juist door het cynisme en de onverschilligheid van Minutus jegens het lijden komt alles des te wreder en stuitender over. Bij het lezen over de martelingen, waar de eerste Christenen aan worden onderworpen, krijg je de indruk dat de auteur ergens geniet van die beschrijvingen. Hij spint het wel heel lang uit. Soortgelijk sadisme kom je trouwens ook tegen in *De avonturier* bij het relaas van een heksenproces.

Apart is het portret van keizer Nero in de roman. De keizer is niet het onmenselijke monster, dat hij sinds *Quo Vadis* van Henryk Sienkiewicz is geweest. Het traditionele Nero-beeld vinden we nog in een zeer recente, succesvolle roman, *Néropolis* van de Fransman Hubert Monteilhet. De Fransen schijnen het een mooi boek te vinden, maar de auteur loopt aan de leiband van Tacitus. De geschiedschrijver was volgens Waltari ‘een typische propagandist’. In *De Romein* is Nero in de eerste jaren van zijn regering een uitstekend bestuurder, wat hij volgens de huidige historisch-wetenschappelijke opvattingen ook inderdaad moet zijn geweest. Waltari bedrijft het omgekeerde van ‘debunking’. Howard Fast heeft iets soortgelijks gedaan met Berenice, de minnares van de Romeinse keizer Titus, in zijn roman *Agrippa's Daughter*.

Aan de andere kant komt de beroemde filosoof Seneca er niet zo goed van af in *De Romein*. Dat is weer echte ‘debunking’, die we ook in *De avonturier* tegenkomen, waarover straks gesproken wordt.

De gekooide vogel speelt zich af in wel zeer herfstig getij der middeleeuwen. De ‘vogel’ is een volksmeisje, dat na veel oppositie en bloedvergieten trouwt met koning Erik van Zweden. De roman is pas in '54 in het Nederlands vertaald, maar al in '42 geschreven, vóór *Sinuhe*. Mika Waltari had zijn draai kennelijk nog niet gevonden.

Verdwaald op duizend wegen, ontboezemingen van een exspijkerhandelaar is een bundel autobiografische notities van een schrijver, die het scheppingsproces van ‘Sinuhe’ beschrijft. Het is een verwarrend en verrassend boek, een mengeling van welgekozen naïveteiten wereldwijsheid. De auteur zet zichzelf neer als een volwassene, die in veel opzichten nog kind is, op zoek naar de geheimen van het leven en de natuur. Het is sprookjesachtig, zeker door de beschrijvingen van een natuurbeleving vol subtiele symboliek. De Koerier vergeleek het boek niet ten onrechte met *De kleine Johannes* van Van Eeden.

Toerms de Onsterfelijke is als historische roman een studie van de wereld der Etrusken. Ook hier hebben we te maken met het verhaal over de omzwervingen van de hoofdpersoon, die van alles beleeft. Toerms kijkt net als Sinuhe en *De avonturier* terug op zijn veelbewogen leven. Dit is een slechtere roman, te langdradig en te zwaar onder de last van historische en culturele wetenswaardigheden. Een ‘potboiler’ zouden we nu zeggen.

Mika Waltari had een literaire carrière van een halve eeuw achter de rug, toen hij op 26 augustus 1979 overleed, zeventig jaar oud. ‘Een produktief man’, schreef de New York Times in haar necrologie, ‘die talloze gedichten heeft geschreven, sprookjes, romans en toneelstukken. Veel daarvan was geen eerste klas werk, zoals hij zelf heeft toegegeven’. Het hangt ervan af, welke maatstaven je hanteert. Waltari was in zijn eigen land lid van de Finse Academie sinds 1957, jarenlang voorzitter van de schrijversbond en secretaris van de Finse PEN-club. Over de Finse letterkunde is in Nederlandse bladen gepubliceerd door S.J. Broersma en R.K. Broersma-Luomajoki, die tevens een studie *Domeinen der Finse literatuur* het licht hebben gegeven. Zij slaan de schrijver hoog aan en noemen het ‘een neo-historicus’, een vernieuwer van de historische roman, zowel ‘in emotionele als universele zin’.

Waltari heeft niet de gestalte van Howard Fasten Lion Feuchtwanger. De Amerikaan en de Duitser werkten vanuit een communistische respectievelijk pacifistisch-socialistische overtuiging. De Fin heeft een andere boodschap. Hij is religieus, en christelijk. Zijn twee vakgenoten hebben lang met het Sovjetregime gesympathiseerd. Dat juist een Fin niets moest hebben van de communistische staat in het oosten zal niemand verbazen. Hij slaat vijandige taal uit tegen dit buurland, waarmee de Finnen zulke moeilijke relaties onderhouden. Wie *Antero* leest, een korte, simpele vertelling over de beruchte Winteroorlog van 1939/40, stuit op een Orwelliaanse beschrijving van een 'vreemd reuzenrijk, dat zeer ver weg ligt en waaruit de radio machtige golven van haat over de wereld uitslingert'. Mika Waltari toont zich nationalist in deze roman, die zonder enige opsmuk is geschreven en in niets lijkt op de grote, rijk gestoffeerde historische romans. 'En zoo onderhandelde het Finse volk met Moskou, dit volk, dat er aan gewoon was slechts op zichzelf en niet op vreemde hulp te vertrouwen, zijn schulden te betalen en door middel van stembriefjes zijn eigen geschillen op te lossen. Het was een eerlijk volk en het legde zijn kaarten open op tafel, terwijl vele anderen valsch speelden en gemerkte kaarten gebruikten wanneer zij maar konden'.

Wat me trof aan *Antero* was dat hij weliswaar anti-Russisch schrijft en 'anti-bolsjewistisch', maar niets zegt over het socialisme of communisme als ideologie. Hij is er niet voor en niet tegen, hij is voor het Finse volk.

3. Pessimisme

Zijn religieuze instelling verklaart waarschijnlijk veel van het mystieke en sprookjesachtige in zijn romans. Het verklaart niet onmiddellijk het pessimistische en berustende, dat zijn filosofie kenmerkt. De hoofdpersonen in Waltari's verhalen zijn niet toevallig 'lone rangers' en in de laatste zin van zijn beroemdste boek zegt de Egyptenaar:

> 'Want ik, Sinuhe, ben een mens en als zodanig heb ik geleefd in ieder mens, die vóór mij heeft bestaan en zal herleven in elk, die na mij komt. In de lach en de smartekreet van de mens, in zijn droefheid en zijn vrees, in zijn goedheid en zijn boosheid, in zijn krachten zijn zwakheid zal ik leven. Ik, als mens, zal eeuwig leven in elk mens; daarom heb ik geen behoefte aan offers op mijn graf, noch onsterfelijkheid voor mijn naam. Dit is geschreven door Sinuhe de Egyptenaar, die eenzaam is geweest alle dagen van zijn leven...'.

Mika Waltari schreef vlak na de Tweede Wereldoorlog. Volgens sommigen is zijn eerste grote historische roman de uitdrukking van zijn persoonlijke bitterheid over alles, wat er tijdens die oorlog was gebeurd. De Fin had de sombere stemming weergegeven, die er in heel Europa hing na afloop van alle verwoestingen en moordpartijen, zeggen anderen. *In de gedenkschriften van de geneesheer Sinuhe*, schrijven de Broersma's, 'ervaart men dezelfde conflicten en spanningen, waaronder ook de tegenwoordige volken gebukt gaan. Véél herinnert hierin aan onze eigen ongelukkige en verscheurde tijd vol psychisch verlammende onzekerheid'.

Jaako Ahokas constateert in zijn *History of Finnish literature*, dat Waltari in *Sinuhe* en in zijn andere historische romans nauwkeurig de stemming van de Finse bourgeoisie van na de oorlog uitdrukt. Zij had in het nationaal-socialistische Duitsland de kampioen van de Europese beschaving gezien, aldus Ahokas, en was als bondgenoot van de Nazi's de oorlog ingegaan. Duitsland was verslagen en bezet door de geallieerden. Ook de Finnen zijn hard aangepakt en leven nog steeds in

de schaduw van een andere grote, imperiale en dictatoriale mogendheid, de Sovjet-Unie. Reden genoeg voor pessimisme. Zo ongeveer is de redenering van de Finse wetenschapper, die ik aanleng met verwante opvattingen bij andere auteurs, als Kai Latinen. Mika Waltari is voor hen de schrijver van 'De grote desillusie' van de Finnen. In al zijn romans zou hij concluderen, dat democratische, vredelievende landen altijd worden vernietigd door meedogenloze, gewelddadige buren, tenzij ze zelf meedogenloos en gewelddadig worden onder leiding van een militaire dictator.

Dat zou dan de boodschap van de Finse literator zijn? In ieder geval halen bepaalde mensen die eruit. Het is een heel andere boodschap dan de democratische en socialistische in het werk van Fast en Feuchtwanger. Zij hebben juist gepleit voor strijdbaarheid tegen dictatuur en onderdrukking. Maar ze schreven vóór 1945 (althans hun beroemdste romans) en Waltari maakt pas na de oorlog furore. Hij is een tijd lang uit de belangstelling geweest, tot er, heel bijzonder, grote interesse voor zijn romans ontstond in Oost-Europa in de jaren zeventig. In de jaren tachtig is er sprake van herwaardering van zijn werk in Finland en Frankrijk. De Fransen hebben onlangs verschillende van zijn historische romans vertaald, voorde eerste

maal of opnieuw. Men is enthousiast. ‘Le pays des romanciers comme Marguerite Yourcenar et Henri Troyat rend maintenant les honneurs postumes à Mika Waltari’, schrijft Mirja Bolgár in *Books from Finland*.

4. ‘Revival’ van de historische roman

Die nieuwe belangstelling voor een befaamde auteur van historische romans als Waltari valt samen met de ‘rehabilitatie’ van Lion Feuchtwanger in West-Duitsland en met het weer populair worden van de Amerikaan Howart Fast. ‘The veteran is delighted to find himself “recycled”’ schreef het vooraanstaande Publisher's Weekly.

De herwaardering van de drie literatoren hangt samen met nieuwe interesse voor de historisch roman in het algemeen. Men lette op het succes van Umberto Eco's *De naam van de roos*. Eco heeft niet die *boodschap*, omdat in diskrediet geraakte woord maar weer eens te gebruiken, die de drie genoemden wel hebben. Zij knoopten aan bij het *didactische* en *moraliserende* van de historisch roman in de negentiende eeuw. In onze tijd vinden we dat kenmerk eigenlijk slechts terug in historische jeugdboeken, zoals die in Nederland b.v. worden geschreven door Thea Beckman en Henk van Kerkwijk. De jeugdboeken *moeten* moralistisch en pedagogisch van opzet zijn. Literaire kwaliteiten komen op de tweede plaats. Toke Hofman klaagde daar nog kort geleden over in een artikel ‘De historische jeugdroman’ in het blad Leestekens. Ze pleit voor meer aandacht voor literaire, stilistische elementen.

Merkwaardig is, dat de historische roman voor volwassenen - of zelfs de roman in het algemeen - volgens velen niet moralistisch en didactisch meer *mag* zijn. Dat is bevoogdend, dat is prekerig, dat is het werk vn de dominee. In de vorige eeuw was literatuur moralistisch, zeker in ons land. De historische roman was dat ook. Vaderlandsliefde en heldenmoed waren vaak belangrijke ingrediënten, gekruid met avonturen en kleurrijke taferelen. De negentiende eeuw was nationalistisch. De didactische kanten van de historische roman zijn in Nederland tot bloei gekomen via het werk van b.v. Bosboom-Toussainten J.F Oltmans.

Er waren daarnaast de typisch romantische elementen van ‘gevoel en verbeelding’. De negentiende eeuw was ook de tijd van de Romantiek. Men kon gefascsineerd zijn door historische tableaus en gebeurtenissen als zodanig, door de historische aankleding van een verhaal, letterlijk en figuurlijk. De romantici legden tevens de grondslag voor het spannende avonturenverhaal. De romantische beweging is in ons land nooit zo sterk geweest als in andere landen. Wij waren hier in de eerste plaats moralisten en didactici. De Nederlandse historische roman was dan ook niet zo smakelijk als de Engelse of de Duitse.

5. Waltari als realist en romanticus

Howard Fast en Lion Feuchtwanger verenigden de tradities van didactiek/moraal en romantiek met een vorm van socialisme in een nieuw type historische roman. Ze vervingen het nationalisme door een andere ideologie en behielden de elementen van een verhaal vol afwisseling en van historische kostumering. Als socialistische schrijvers projecteerden ze welbewust het heden terug naar het verleden, iets, dat de nationalisten vóór hen ook hadden gedaan. De meeste auteurs van historische

romans van onze tijd zijn geen nationalisten of socialisten. Ze schrijven een romantisch verhaal voor een groot publiek, zonder een boodschap. Voor zover ze terugprojecteren doen ze dat met een bepaalde nostalgie, die op zichzelf ook romantisch is. Fast en Feuchtwanger, proberen van hun kant in hun romans een sociaal-realistisch beeld van de geschiedenis te geven. Mika Waltari is wel geen socialist, maar hij poogt net zo goed als zijn linkse vakgenoten een *realist* te zijn. Hij is dat wat betreft zijn stoffering en aankleding. Franse Egyptologen hebben blijk gegeven van hun waardering voor de roman *Sinuhe*, waarin de Fin met grote nauwkeurigheid het oude Egypte reconstrueert. *Toerms de onsterfelijke* bevat ondanks de langdradigheid een schat van wetenswaardigheden over de Etrusken, over een cultuur, waar naar verhouding weinig over bekend is. Hij is ook een psychologisch realist. In Vrij Nederland schreef Ruth Wolf destijds in een recensie van *Toerms*: ‘Niets is moeilijker dan een mens, die zover van ons af heeft geleefd als een Etrusker, in de moderne literaire reconstructie het kenmerk van waarachtigheid te verlenen. Een zuiver oordeel is hier natuurlijk nooit mogelijk - maar ik geloof te kunnen zeggen dat de schrijver juist bij dit precaire deel van zijn arbeid een bewonderenswaardige dienst aan zijn onderwerp heeft verricht’.

Egypte en Etrurië staan ver van ons af. Dichterbij ligt de tijd, waarin zich *De avonturier* afspeelt, de zestiende eeuw in Europa. Mika Waltari heeft hiermee een schelmenroman geschreven, een genre, dat al lang als sociaal-realistisch gold, vanaf de eerste picareske roman over de Spanjaard Lazarillo de Tormes. De Finse ‘picaro’ heet Mikael Karvajalka, Michael de Pelsvoet, die inderdaad moet hebben geleefd. We komen in dit boek geen historische figuren tegen, over wie de meeste lezers nauwelijks wat weten, zoals Egyptische farao's. De Pelsvoet ontmoet op zijn tochten door de woelingen van Reformatie en Duitse Boerenoorlog Maarten Luther, Thomas Müntzer, Karel V, Erasmus en de Wonderdokter Paracelsus. *De avonturier* doet denken aan het tweede deel van Vestdijks grote roman *De vuuraanbidders*, dat zich tijdens de dertigjarige oorlog in Duitsland afspeelt. Maar Vestdijk houdt zich in dat boek niet bezig met de ontluistering van beroemde mensen uit de geschiedenis. Waltari doet dat als goede realist wel en je vergeet nooit meer zijn portret van de humanist uit Rotterdam. Hij tekent hem als een naar gemelijk mannetje, dat vreselijk gierig is en bij iedereen zijn nood klaagt. Met de andere helden uit de romans van de Fin heeft Mikael Karvajalka pessimisme of zelfs cynisme ten aanzien van de menselijke samenleving gemeen. Ik geloof zeker, dat Waltari een mentaliteit, zoals die na de oorlog is ontstaan, heeft teruggeprojecteerd naar het verleden. Zijn eenzame helden zijn moderne anti-helden. Op een ouderwetse manier zijn ze toch weer romantisch.

Alle schrijvers of schrijfsters van historische romans projecteren het heden terug naar het verleden, direkt of indirekt. Of je nu te maken hebt met Walter Scott en zijn Waverleyromans, met Gustave Flaubert en diens *Salammbô*, met Margaret Mitchells *Gejaagd door de wind* of met de kasteelromans van Georgette Heyer. Of ze het bewust doen of onbewust, moralistische bedoelingen hebben of niet, objectief willen zijn of subjectief: allen zoeken en vinden iets in het verleden, dat in hun eigen wereld zit, in henzelf.

In haar notities bij *Hadrianus' Gedenkschriften* merkt Marguerite Yourcenar op dat in feite *elke* schrijver terug projecteert en geschiedenis schrijft, niet alleen de auteur van historische romans. Ze wenst niet eens de historische roman als afzonderlijke catergorie te zien. Zij, die deze categorie onderscheiden, vergeten, aldus de Française, ‘dat de romanschrijver nooit iets anders doet dan, met behulp van de werkwijzen van zijn eigen tijd, een aantal feiten uit het verleden beschrijven, bewuste of onbewuste, persoonlijke of onpersoonlijke herinneringen, weefsels van dezelfde grondstof, waar de geschiedenis uit voortkomt. (...) In onze dagen kan de historische roman, of dat wat men gemakshalve zo wenst te noemen, enkel de

weergave zijn van een intensief beleefde hervonden tijd, verworvenheid van een innerlijke wereld'.

De romantiek komt in Waltari's werk tot uiting door middel van de erotiek waar hij veel aandacht aan besteedt. Maar we vinden geen idylles en weinig tederheid. Het gaat vaak om harde, materialistische erotiek, op het wrede af. De roman *De zwarte engel* is een mengeling van het wrede en tedere, een bizarre liefdesgeschiedenis aan de vooravond van de ondergang van Constantinopel. Het is liefde en verval tegelijkertijd, Eros en Thanatos, en ik zou *De zwarte engel* zwarte romantiek willen noemen.

6. Ethiek

Op de achtergrond van Waltari's realisme en pessimisme beweegt zich zijn religiositeit, zijn geloof. Hij is niet maatschappelijk strijdbaar en evenmin politiek conservatief. Moet je hem a-politiek noemen? Hij is geëngageerd, betrokken bij alles, wat mensen doen en misdoen. Maarhij waarschuwt: idealistische bewegingen leiden de mensheid naar verblinding en bloedvergieten. Het zijn de mensen zelf, die zich moeten veranderen. In de novelle *Mondlandschaft (Kuun maisema)* uit '52 schrijft de Fin:

> ...damit sich die Welt ändern kann, muss der Mensch sich ändern. Nur der Glaube könnte den Menschen ändern,

> aber der Glaube brachte immer auch Intoleranz mit sich - Verfolgungen und Unrecht für Andersdenkende, ganz gleich, ob der Glaube dat Diesseits oder dat Jenseits betraf. Ewig wurzelt im Glauben der Keim zu Intoleranz und zu Verderben. Aber der Mensch, der die Schalen seiner Vorstellungen abblättert, bis nichts mehr vorhanden ist, wird unfruchtbar und kalt. - Im Letzten war der Mensch nicht zu verändern waren nur die Beziehungen zwischen den Menschen.

We zien hier een mystieke vorm van geloof en tegelijkertijd een kritisch sociaal besef. Van radicale politieke partijen noch van godsdienstige ijveraars moet hij iets hebben. Hij blijft zich vasthouden aan ‘het geloof’, dat in zijn ogen in wezen goed is en daarom nodig is. Zoals hij in een interview met een Amerikaans blad eens zei: ‘Als het maar geloof in vrijheid, menselijkheid en tolerantie jegens het individu is’. Dat is dan de kern van Mika Waltari's moraal in zijn historische romans. In principe verschilt ze niet van wat Fast en Feuchtwanger willen leren. Gedrieën vertegenwoordigen zij het ethische en sociale realisme in de historische roman van onze tijd. Tevens zijn ze begaafde en boeiende vertellers.

Biliografie

Boeken:

Jaako A. Ahokas, *A history of Finnish literature*, Indiana Univ. Publications, Bloomington (USA), 1973

Jaako A. Ahokas, *Prose Finlandaise*, Anthologie, Unesco, 1973

S.J. Broersma & R.K. Broersma-Luomajoki, *Domeinen der Finse literatuur.* Utrecht 1956

Kai Laitinen, *Finnlands moderne Literatur*, Schriften aus dem Finnland-Institut in Köln, Hamburg 1967

Marguerite Yourcenar, (Notities bij) *Hadrianus' Gedenkschriften*, Amsterdam 1978

Artikelen:

John F. Baker, ‘PW interviews: Howard Fast’, Publisher's Weekly 1/4/83, pp. 64-66

Mirja Bolgár, ‘Mika Waltari en France’, Books from Finland, 1, 1982, pp. 20-22 S.J. Broersma, ‘Mika Waltari schreef beklemmende Christus-roman *Marcus de Romein’*, Telegraaf 9/12/60

R.K. Broersma-Luomajoki, *Mika Waltari*, Litterair Paspoort, vol. 8. 1953, pp. 78/9

Joan Cook, Mika Waltari, 70, wrote ‘Egyptian’ (necrologie), N.Y. Times 28/12/79

Paul-Jean Franceschini, ‘L'Etrurie mystérieuse de Mika Waltari’, Le Monde 30/1/81

Kester Freriks, ‘De geldigheid van het verleden’, Tirade, oktober 1981, pp. 513-519

Toke Hofman, ‘De historische jeugdroman’, Leestekens, september 1981, pp. 28-36

Jan Huijnink, ‘De authenticiteit van de (historische) romanwerkelijkheid’, in: *Was ik er ooit eerder?* Een bundel opstellen aangeboden aan dr. H.A. Wage bij zijn afscheid van de School voor taal-en letterkunde onder redactie van S.A.J. van Faassen, Bzztôh, Den Haag, 1980 pp. 99-117

H.J., ‘Wierook voor de muze: romantische Egyptologie. “Sinuhe de Egyptenaar” van Mika Waltari’, De Nieuwe Eeuw, 4/2/50, p. 7 D.Th. Jaarsma, ‘Finsche letteren: Mika Waltari - Ein Fremdling kam auf den Hof, München’, 1938, NRC 23/12/38
Kai Laitinen, ‘The human voice’, Books from Finland, 3, 1979, pp. 89-94
Gilles Lapouge, ‘La mort de Byzance (Les amants de Byzance de Mika Waltari)’, Le Monde 30/1/81
Väinö Linna, ‘Der Realismus des historischen Romans’, Jahrbuch für finnischdeutsche Literaturbeziehungen, 14, 1980, pp. 4-13
Marja Niiniluoto, ‘Mika Waltari on his new novel’, Look at Finland, 4, 1964

Panu Rajala, ‘Mika Waltari, a classic figure in world literature’, in: J. Vallinkoski & A. Juurinen - Mika Waltari abroad: bibliography of translations, Publications of the Univ. Library at Helsinki 40, Helsinki, 1978, pp. 15-21
Panu Rajala, ‘The Waltari Renaissance, Books from Finland, 3, 1981, pp. 116/7 Juha Tanttu, ‘Mika Waltari has always been with us’, Look at Finland, 1, 1979, pp. 50-52
Herman Tromp, ‘Met schamele bezittingen. Over het historische verhaal in heden en verleden’, Litterair Paspoort, juli-augustus 1981, pp. 819-828

Ruth Wolf, ‘recensie van *Toerms de Onsterfelijke*’, Vrij Nederland 1/6/57

Over de film The Egyptian:
‘De vleespotten van Darryl F. Zanuck’, Algemeen Handelsblad 2/4/55
‘Thebe (33 eeuwen terug) cinemasoop-spektakel’, Volkskrant 2/4/55
Voor de Nederlandse vertalingen van het werk van Mika Waltari zie: Sulo Haltsonen & Rauni Puranen, *Livres finnois en traduction*, Helsinki 1979

Ares Koopman

Omdat het aardse paradijs niet echt bestaat
Over 'grens-situaties' in het proza van Johnny van Doorn

> *Maar ver van elkaar in de ruimte*
> *Is de ruimte een tweesnijdend mens*
> *Haar rechterdaad is sterven*
> *Zijn linkerdaad is de dood*
> *(Lucebert)*

> Ergens in Wuppertal moet een verbijsterd echtpaar wonen dat nu al vele verjaardagen lang de visite op steeds dezelfde anekdote vergast. Niets vermoedend wandelden ze eens door Neêrlands Nationale Park De Hoge Veluwe toen plots het struweel week en een driftig zingende kabouter de weg overstak.
> Niets om je over op te winden, zou men zeggen. Hallucinant echter was het formaat van de kabouter: toch al gauw zo'n één meter tachtig. Het echtpaar schijnt wankelend en met veel moeite de Kadett te hebben teruggevonden en moet in één, pijlsnelle vluchtbeweging de veilige *Heimat* hebben opgezocht. Deze oosterburen, hoe doorkneed in Grimm en woudromantiek wellicht ook, konden natuurlijk niet weten dat ze het pad hadden gekruist van de zich recreërende Johnny van Doorn die daar frisse energieën liep te vergaren voor zijn eerstvolgende opkomst in 'Herenleed'.

Met deze anekdote opende Louis Ferron in de VPRO-gids van 23 oktober t/m 28 oktober (nummer43) een voorbeschouwing over een aantal nieuwe afleveringen van het programma *Herenleed* van Armando en Cherry Duyns ('Lachen is toonaangevend. Armando en Cheryy Duyns in de nieuwe serie *Herenleed*, een programma van wanhoop en verlangen.').

Het zou mij niet verbazen, als Ferron de toedracht van het door hem geschreven voorval uit de mond van de 'kabouter' zelf zou hebben opgetekend. Immers: de wijze waarop hij van het verhaal verslag deed verschilt maar weinig van de manier waarop Johnny van Doorn zelf het verwerkte in zijn in 1984 verschenen prozaboek *Gevecht tegen het zuur* (het derde, na *Mijn kleine hersentjes* uit 1972 en *De geest moet waaien* uit 1979). Hierin schrijft hij, in het verhaal 'Opmars van de kabouters', onder meer:

> De kabouter was een van m'n mooiste creaties. Tijdens de tv-opnamen had ik even niets te doen en uitgerust met een plastic zak zocht ik een dennebosje op waar ik cantharellen vermoedde.
> (-)
> Ik vergat totaal dat ik hier voor een televisie-opname was. En ik had ook niet meer in de gaten dat ik als kabouter was vermomd. Ritselend, krakend, wrong ik me door een struik. Toen stond ik, een tikje verdwaasd, opeen bospad waarover toevallig een Duits wandel-echtpaar kwam aanzetten. Ik herkende ze direct aan hun dofgroene kledij en jagershoedjes. Hun monden vielen open. De vrouw riep: 'Was ist denn das? Ein Zwerg! Ein Troll! Ein Kobold!' Ik kraakte achterwaarts door het struikgewas, weer de beschutting van het bos in. Schichtig, zoals men dat van een kabouter mag verwachten.

> ‘Misschien,’ denk ik aan m'n tafeltje in café 't Sluisje, ‘nee, het kan niet anders dan dat een echtpaar, in Wuppertal of Duisburg, zich nu nog het hoofd breekt over de vraag of het een luchtspiegeling was of een *echte kabouter* die ze in dat Veluwse bos zagen.’ Ik durf zelfs te beweren dat 't voor het Duitse wandelechtpaar een glimp was van een verloren paradijsje, (p. 96-97).

Het is blijkbaar een verhaal dat Johnny van Doorn na aan het hart ligt.

Johnny van Doorn (Johnny the Selfkicker).
Foto: Jan van der Weerd.

Ik veronderstel dat dit verband houdt met de situatie die het beschrijft: een situatie van het soort waarin Johnny van Doorn zich met een zekere graagte begeeft en waarvan hij in zijn klein-maar-fijn proza-oeuvre (en trouwens ook in zijn poëzie) steeds opnieuw getuigenis aflegt.

Ik noem die situaties ‘grens-situaties’.

Karl Jaspers

Het begrip ‘grens-situatie’ (‘Grenze-Situation’) vormt onderdeel van de theorieën van de Duitse filosoof Karl Jaspers (1883-1969). Volgens die theorieën realiseert een individu de eigen identiteit eerst volledig, wanneer het zich openstelt voor het ervaren van die zogeheten grens-situaties. Dit zijn situaties waarin men aan de grenzen van het bestaan raakt: grenzen waar men niet overheen kan zien, maar waarbij men wel een besef krijgt van wat zich aan ‘de andere kant’ moet bevinden.

Existeren betekent volgens de theorie van Jaspers het ervaren van zulke grenssituaties als ‘de strijd’, ‘het lijden’, ‘de schuld’ en ‘de dood’. Wie zich aan die situaties niet onttrekt, maakt contact met de transcendentie en realiseert in een volstrekte solidariteit met de medemens - Jaspers spreekt hier van ‘grenzenloze communicatie’ - de eigen, unieke identiteit.

Armando

Een heel opvallende (en heel vroege, en door de jaren heen heel consequente) verwerking van Jaspers' gedachtengang geeft in de Nederlandse literatuur (en

beeldende kunst) het werk van Armando - waarschijnlijk niet toevallig met Van Doorn als metgezel in ‘Herenleed’ - te zien.

Als voorbeeld een in 1959 gepubliceerd gedicht, waarin heel expliciet naar de opvattingen van Jaspers verwezen wordt:

, op de grens is armando
dominerend, vervloekend, in al zijn schoten grootheid
zijn goden rijkdom en bezitting: 1 knecht.
fier en zelfstandig viert zijn honger bot
alsof het tweemaal 4 te laat is of te ver
of ik weet niet wat: machteloos zegt hij?

voorlopig als antwoord, mes zo lang als nageltjes.
verbleekt: jij weet alles, mijn littekens
, de grens is armando

Inherent aan de grenssituatie die Armando's bijzondere aandacht heeft, is het doden, dat in zijn gedichten dan ook een van de hoofdthema's is.

Dat hij zich van dit taboe - de poging het leven tot dood ding om te vormen - in ieder geval in 1964 bewust was, geeft hij aan in het dubbele motto van *Verzamelde Gedichten*: naast Dantons ‘Nous ne voulons pas condamner le roi, nous voulons le tuer’ citeert hij daar Ernst Jünger: ‘Und zuletzt waren wir so an das Grausige gewohnt, dass, wenn wir hinter einer Schulterwehr oder in einem Hohlweg auf einen Toten stiessen, dieses Bild in ins nur den flüchtigen Gedanken löste: “Eine Leiche”, wie wir sonst wohl dachten: “Ein Stein” oder: “Ein Baum”.’

Door te wijzen op het altijd blijvende geweld, op de genezende krachten ervan, en daarmee op het hypocriete van zogenaamd ‘beschaafd leven’, bindt Armando de strijd aan met zijn eigen, hoogstpersoonlijke geweten; wat hij wil bevechten is zijn individuele uniciteit.

In de wetenschap dat het zogeheten bionegativisme ook in zijn persoon latent aanwezig is, wil hij bepalen hoe dader en slachtoffer, daad en schuldbesef zich in zijn persoonlijkheid tot elkaar verhouden.

Daartoe zoekt hij bewust afstand tot de eigen biografie (Armando was tien, toen de Tweede Wereldoorlog over zijn woonplaats Amersfoort kwam), afstand tot het Polizeiliches Durchgangslager Amersfoort, afstand ook tot de daaraan verbonden emoties.

Het gaat in zijn werk voornamelijk *niet* over '40-'45, maar veeleer over de strijd die in hemzelf woedt: een gevecht met wisselende kansen tussen dader en slachtoffer, die optreden in een voortdurende rolverwisseling.

De dader is gesitueerd in het botvieren van zijn gewelddadigheid, het slachtoffer in zijn lijden of in de dood. De dader die zijn eigen gewelddadigheid onder ogen ziet (en ermee omgaat), bevestigt de eigen identiteit (of versterkt die). Dat doet hij ook door, eventueel, niet terug te deinzen voor het schuldgevoel dat hem zou bekruipen na zijn daad. Dat schuldgevoel kan zich overigens ook meester maken van degene die zich bij het geweld van de dader passief heeft gedragen; zo'n toeschouwer is naar de opvatting van Karl Jaspers ook slachtoffer: van *zijn* schuldgevoel namelijk.

Binnen die optiek is iedereen die na de explosie van geweld die de Tweede Wereldoorlog met zich meebracht, nog leefde, schuldig. In de woorden van Jaspers, door Armando als motto gebruikt in zijn bundel *Tucht* uit 1980: ‘Es ist unsere Schuld dass wir noch leben’. Wie die schuld op zich neemt, maakt zichzelf dan wel tot slachtoffer, maar onttrekt zich niet ook nog eens met terugwerkende kracht aan zijn verantwoordelijkheid voor de concrete inmiddels niet meer levende, slachtoffers:

gelukkig nog duizenden slachtoffers
dat wil zeggen: ‘Gelukkig! *Nog* duizenden slachtoffers...’

schreef Armando in een - indertijd en later ook - nogal verkeerd begrepen monostichon uit 1958, doelend op degenen die hun schuldgevoel niet afwentelen, maar er zich voor openstellen en daardoor wellicht eerder gemotiveerd zijn om concreet geweld uit de weg te gaan. Van het dragen van de verantwoording kan net zo'n heilzame werking uitgaan als van de strijd en het *daarop* volgende schuldbesef, omdat het immers ook een grenssituatie is.

Johnny van Doorn

Johnny van Doorn, uit wiens proza ik in wat nu volgt drie soorten van 'grens-situaties' zal bespreken, gaat met dit gegeven vaak veel lichter en luchtiger om dan Armando deed (en tot op de huidige dag doet).

Dat neemt echter niet weg, dat aan het beschrijven ervan in wezen hetzelfde - wat Hans Sleutelaar ooit genoemd heeft - 'oneindig verlangen' van de kunstenaar ten grondslag ligt: het verlangen namelijk naar de alles - maar dan ook alles - omvattende greep op de werkelijkheid.

Om dat te verwezenlijken tast ook Johnny van Doorn herhaaldelijk zijn eigen grenzen af, en overschrijdt hij die. Door zich los te maken uit de greep die de werkelijkheid op hem heeft, door voorbij te gaan aan de beperkingen Geboorte en Dood door het leven opgelegd, door die grenzen althans te verleggen, transcendeert hij, ontsnapt hij aan de actuele realiteit.

Daarom brengt hij in De Kabouter heden en 'voor-tijd' bijeen en gunt hij zichzelf (en - zoals hij zelf denkt - het Duitse wandelechtpaar) een blik in 'een verloren paradijsje'.

Daarom ook luidt de ondertitel van *Gevecht tegen het zuur*: 'Diverse *ontsnappingen* tussen 44 en 84' (respectievelijk het jaar van Van Doorns geboorte en het jaar van uitgave van het boek): een verhaalpersoon (die ik, omdat ik niet al teveel aan inleggerij wil doen, in het vervolg met 'Johnny van Doorn' - tussen aanhalingstekens dus - zal aanduiden) ontsnapt aan de realiteit van alledag door zich de grenssituatie waarin hij verkeert, bewust te maken. De grenzen die hierbij overschreden worden, zijn die van de dood, van de geboorte en die van het leven tussen geboorte en dood zelf.

De gebieden die vervolgens betreden worden, zijn respectievelijk 'een hiernamaals', 'een voor-tijd' en een leven waarin een persoon zich tijdelijk boven het leven-van-alledag weet te verheffen in een soort 'sur-reële' werkelijkheid.

'Haar rechterdaad is sterven'

> In looppas snelde ik over de Kattenburgerkade. Fraai nazomers weer, zonnebloemen op de woonboten.
> (-). Ik voelde me opgelucht omdat ik het paupersgetto was ontvlucht.
> Zo is mijn leven - een vlucht van het een in het ander, tot aan de dood toe. En misschien...?
> Laat ik niet verder speculeren.

Hier, in het verhaal 'Verliefd (2)' uit *De geest moet waaien*, speculeert Johnny van Doorn inderdaad niet verder over het leven na de dood, op andere plaatsen in zijn verhalen doet hij dat wel; meer dan eens zelfs.

Om te beginnen bij het begin van zijn eerste prozaboek *Mijn kleine hersentjes*: daarin wordt, al direct in het eerste schetsje, de lezer een op het eerste gezicht bijna

idyllisch tafereeltje binnen gevoerd. Het loopt tegen het einde van de zondag, men maakt zich allerwegen op voor de komende werkweek - de historische context is in *Mijn kleine hersentjes* vooral die van de jaren vijftig: 'Alles was volmaakt in evenwicht', moeder de vrouw doet het huishouden en vader is de heer des huizes die met flink aanpoten buitenshuis de kost verdient. De verteller ('ik', 'Johnny') die in vrijwel alle volgende verhaaltjes (in steeds weer andere periodes uit zijn leven) zal terugkeren, is hier nog een kind: hij houdt zich bezig met het vervaardigen van een tekening van 'Gerrit de Goudvis', en komt daarbij tot de volgende overpeinzing:

> Gerrit was laatst een naar ongeluk overkomen. Tijdens het verversen van het water was hij in de afvoer van de gootsteen gevallen. In het rioolputje in de tuin beneden ons vonden we hem, tussen de vieze smurrie, meer dood dan levend terug. En toen opeens was er iets van godsdienst in mij. Als ik even alleen was bad ik tot Onze Lieve Heer om zijn spoedig herstel. 'O maakt U alstublieft Gerrit weer gezond. Hij is mijn vriendje en ik kan niet zonder hem. Toe laat hem niet doodgaan.'

Ondanks het feit dat hij 'nooit naar de kerk ging' (omdat zijn ouders 'nou eenmaal "niks"' waren), worden zijn gebeden verhoord: 'na een weekje lusteloos in zijn kom gelegen te hebben leefde plots Gerrit weer op. Vrolijk zwom hij weer rond. Geen spoor was er bespeuren van de verschrikkingen die hij had meegemaakt.' Daar, waar 'Johnny van Doorn', de verteller van dit verhaal, begrijpt 'dat God zich ook ontfermde over mensen die "niks" waren', begint een zoektocht naar het Hogere, waarvan Johnny van Doorn, de schrijver, dan natuurlijk al lang weet, waar die uiteindelijk toe zal leiden: 'Naar het binnenste, het hart van mijn eigen paradijsje, dat ik nooit hoogdravend ver in het verschiet heb zien liggen, maar immer vlakbij, voor het grijpen als het ware, gewoon naast de deur.' (*Mijn kleine hersentjes*, p. 5, 6 en 7).

Wat later, wanneer 'Johnny van Doorn' als jongeling in

Amsterdam verzeild is geraakt, raakt hij bij het zoeken van dat 'eigen paradijsje' heel wat verder van huis. Hij verwijdert zich van de kinderen van de vijftiger-jaren-wederopbouw die zijn ouders waren, en ontpopt zichzelf als een rasecht kind van de jaren zestig: herhaaldelijk wordt er in Van Doorns beschrijvingen van deze periode melding gemaakt van hallucinogenen, die de held van zijn verhalen tot zich neemt en die hun transcenderende uitwerking niet missen:

> ... en de winter wist van geen wijken. In Amsterdam leefde ik als een onderduiker in een kelder, samen met een paar opiumklanten. Er was een meisje bij.
> (-).
> Ik droomde in het keldertje over het hiernamaals. Een onvoorstelbare dimensie, maar het bestond. Het Niets vond ik zo mager, ik geloof er niet in.
> Plotseling werd ik zo geil als een aap. (-). Het meisje lag tegen me aangedrukt. (-).
> Ik nam haar in mijn armen. Traag en loom kwam ik met mijn geslacht onder haar jurk, en maakte liefde met haar dicht bij de gloeiende kachel, als lagen we in de brandende zon op het strand van het rumeiland Jamica.
>
> Je zou denken dat je al in het hiernamaals was. Opium gaf je dat gevoel.
>
> ('Opium en het einde van de winter'. *De geest moet waaien*, p. 41-42).

Nog weer later - wanneer het onderaards verblijf verruild is voor een flat-woning in Amsterdam-Noord - heeft hij de opium (en wat dies meer zij) niet echt meer nodig om zijn kosmisch besef meer diepgang te geven. Hij staat, vooral in *Gevecht tegen het zuur*, weer met twee benen op de grond, maar vanuit die positie weet hij wel mooi contact te maken met overleden dierbaren. Zo ziet hij, na afloop van een optreden in 'Galerie De Wakel' ergens op De Veluwe, zijn 'overleden moeder... tussen jagende wolken gezeten op haar keukenstoel... De oermoeder die op haar stoeltje in de hemel de Heer vervangt.' ('Vel uws hiernamaals', *Gevecht tegen het zuur*, p.76)

In 'De eerste neger' - in hetzelfde boek - verschijnt ze hem opnieuw: 'Mijn moeder kwam langs; ze plofte in een stoel. Onmogelijk dat zij het was, want ze hoorde niet meer tot de levenden. Maar ik schrok telkens op als ik iemand zag die evenals mijn moeder de trekken bezat van de oude koningin. Keurig grijs permanent...' (p. 79-80).

Dan moet ze plaats maken voor 'Vriend Sikke die op zijn schildersatelier hangend aan een galg was aangetroffen.' Tot hem richt 'Johnny van Doorn' het woord: 'Lummel,' riep ik uit toen ik het nieuws hoorde. 'Lummel, maar wat een moed!', en het komt, zij het kort, zelfs tot een 'gesprek';

'In mezelf praatte ik tegen een lege stoel waarin hij bijna tastbaar aan me verscheen. "Sigaartje, Sikke?"

"Kan geen kwaad," zei de goedmoedige.' (p. 80).

'Zijn linkerdaad is de dood'

Wie zich, zoals Johnny van Doorn, eenmaal toegang heeft verschaft tot de 'onvoorstelbare dimensie' van een leven na de dood, valt het vervolgens niet moeilijk

om het begrip ‘Dood’ ook in verband te brengen met een leven vóór de eigen geboorte.

De reïncarnatiegedachte dringt zich op: ‘alles ist schon dagewesen’, of, zoals geschreven staat in het motto van *De geest moet waaien*: ‘Eerst zijn het bomen, straten, huizen, wolken. Daarna is het iets anders. Dan zijn het weer bomen, straten, huizen, wolken.’

De Kabouter uit *Herenleed* staat in dit proza dan ook niet op zichzelf.

‘Het was jongensromantiek wat de klok sloeg’, besluit een passage over de kinderjaren, waarin ‘Johnny van Doorn’ zich moeiteloos blijkt te kunnen vinden in een of andere zeerover:

> We bouwden hutten, hoog in de bomen. Soms twee meter hoog, tussen de dennen in. Wiegend op de wind, los van de begane grond, lagen we met een fles limonade of een mandje vol gejatte waterknolletjes in een ontoegankelijk roversnest. Avontuurlijke verhalen deden de ronde. We kwamen terecht in vliegende stormen. We voerden gevechten met de Westduinse kapers, en we maakten jacht op een schat die op een onbewoond eiland begraven moest liggen. *(Mijn kleine hersentjes*, p. 75)

In ‘Natuur’, het laatste verhaal uit zijn tweede boek, zoekt hij het nog veel verder terug in de tijd. ‘Met twee kameraden’ brengt ‘Sjon’ een nachtelijk bezoek aan het Deelerwoud, waar ze een angstig avontuur met een bronstig wild zwijn beleven. (En passant geeft Van Doorn daarmee gestalte aan zijn ‘Stadtund-Natur’-thematiek: de stad als symbool van een geciviliseerde, door de mens beheerste levensvorm, de natuur als synoniem voor de oerstaat waardoor de al te ‘beschaafd’ geworden ‘stadsbewoner’ overdonderd en afgeschrikt wordt.) Dat een kunstenaar, die immers voor de opgave staat grenzen te verleggen en verschieten te openen, juist voor zo'n toegespitste situatie niet *mag* terugdeinzen, maakt de schrijver duidelijk in de zin waarmee hij dit verhaal - en dus dit boek - besluit: ‘De geest moet waaien, dacht ik.’ Die gedachte dicht hij zijn alter ego ‘Sjon’ toe, wanneer deze aan het einde van de dag met zijn twee vrienden in een Arnhemse bistro is neergestreken:

> Kaarslicht wierp schaduwen op de ruwhouten wanden van de bistro. Temidden van beschaafde wildeters wachtten we op de boutjes. Een oerlandschap doemde op. Mensen in pelzen gehuld roosterden een hert boven een knappend houtvuur. De scherp gepunte stam van een jonge spar diende als spit. Wilde geuren verspeidden zich. Eerste culinaire verrukking van de mensheid. In de loop der tijden waren de pelzen vervangen door costuums en japonnetjes. Er was nog weinig veranderd.
> Die koppen om me heen.
> De geest moet waaien, dacht ik.

Een van de grote voorbeelden op dit terrein van de ongebreidelde geest is, in de Nederlandse literatuur, natuurlijk Adriaan Roland Holst.

Hem komt ‘Johnny van Doorn’ in of omtrent 1980 nog eens tegen, wanneer hij bij het uitruimen van een kast stuit op een boek van de dichter uit Bergen, dat hij ‘als jongbroek’ uit de bibliotheek had geleend:

‘Voor het laatst afgestempeld... 7 mei 1960; *In ballingschap* van A. Roland Holst, “een keuze uit eigen werk”. Lievelingspoëzie uit mijn jeugd.’ (‘De vriend van vroeger’, *Gevecht tegen het zuur*, p. 42).

Hij herinnert zich een ontmoeting met ‘de dichtersprins’ (‘heel wonderlijk op het toilet van een café-restaurant in Bergen-Binnen’):

> ‘Dag meneer,’ bracht ik uit. ‘Misschien dat u mij nog kent van het dichtersfestijn in 1966. Poëzie in Carré, waar u ook aan heeft meegedaan.’
>
> ‘Met wie heb ik de eer?’ kraakte Holst.
> ‘Ik noemde mij de Selfkicker. Ik was die opgewonden woord ratelaar.’
> ‘Aha,’ zei hij, ‘en vertel eens, beste man, dicht u tegenwoordig nog onder diezelfde naam?’
> ‘Thans schrijf ik onder de naam van Johan van Doorn,’ antwoordde ik, waarop de oude bard uit de hoek kwam met:
> ‘Zo... en weldra Shakespeare?’
> (-).
> Toen hij afscheid nam (de taxi wachtte voor) gaf hij me als laatste wijsheid mee: ‘Denk eraan, Johan: het heden is doordrenkt van het verleden.’

De gevolgen blijven voor ‘Johan van Doorn’ niet uit:

> Sinds mijn ontmoeting met de dichter kon ik geen stap verzetten of het verleden begon zich in allerlei vormen aan me op te dringen. Om 's een banaal voorbeeld te geven uit de praktijk: De welvaart van de zestiger jaren was aan het afbrokkelen en werd voor steeds bredere lagen van de bevolking een hellevaart. Opnieuw waarde het spook van de crisis en de koude oorlog rond... - Op een zomerse dag zat ik in lijn 2 en ongevraagd reageerde een patjepejer op de slechte tijden door luid te verkondigen dat junkies, gastarbeiders, Surinamers, als het aan hem lag, direct moesten worden neergeknald. Hij oogstte nog heel wat bijval in die tram. Tevens vond hij het prachtig van hemzelf dat hij diverse Turken uit z'n buurtje, die zwart bijverdienden, hoogst persoonlijk had aangegeven. Dergelijke geluiden hoorde je vrij frequent. De nieuwe NSB'ers roerden zich. Het leek me onzinnig het stuk smeer een oplazer te verkopen daar hij het postuur bezat van een gorilla. Machteloos van woede ging ik de volgende halte eruit.’ (p. 45).

Deze reis maakt 'Johan van Doorn' niet helemaal tot het einde toe mee: er zijn, blijkbaar ook voor Johnny van Doorn, grenzen waar alles ophoudt.

Dat je ook in zulke situaties niettemin niet van wijken zou moeten weten (omdat je daar alleen maar on-vollediger en dus ongelukkiger van wordt), daarover gaat, in *Gevecht tegen het zuur*, het verhaal 'Gevangenisdirecteur aan zee'.

Opnieuw wordt de lezer meegevoerd naar Bergen (Bergen aan Zee, ditmaal) en krijgt hij uit de mond van de verteller het verhaal te horen van wie voorde duur van zijn verblijf daar zijn buurman is:

> Na de koetjes en kalfjes vertelt hij me, plots zeer vertrouwelijk, dat hij door zijn verleden wordt achtervolgd. In dit rustige badplaatsje zoekt hij, tijdens de wintermaanden, vergetelheid.
> Dertig jaar lang is hij *gevangenisdirecteur* geweest...
> Als hij geen slaappillen neemt, zegt hij, wordt hij bestookt door gruwelijke nachtmerries.
> (-).
> 'Die holle voetstappen,' brengt hij uit. 'Het geschreeuw en de duizenden gezichten die op je afkomen. Meneer, ik wil er verder niet over praten.'
> De directeur bevindt zich aan de grens van zijn bestaan ('aan zee'), maar de beelden waarmee hij van over die grens bestookt wordt - hij heeft ook nog een oorlogsverleden - durft hij niet onder ogen te zien. Het echte Directeurschap is voor hem niet weggelegd. Hij pleegt zelf-moord: 'De werkster heeft 'm gevonden... Waarschijnlijk te veel slaappillen geslikt,' verneem ik. Waarachtig... hij vond toch dàt deurtje beter.' (p. 38).

'De gevangenis aanvang & omvang'

Alleen door zich ook van het meest onvoostelbare een voorstelling te maken, kan men directeur worden van de gevangenis die het leven van ieder mens nu eenmaal is.

Roland Holst was zo'n ware 'gevangenisdirecteur', Johnny van Doorn is, vooral met zijn laatste boek, begonnen hem na te reizen.

Niet voor niets laat hij de 'held' van zijn verhalen zich enkele keren juist naar Bergen (en naar zee) verplaatsen: zijn 'gevecht tegen het zuur' (de 'grootste onderneming' waarover op de achterflap van het laatste boek gesproken wordt) is niet meer of minder dan een eigentijdse versie van Roland Holsts strijd tegen de tijd, tegen de vergankelijkheid, die als een giftig zuur alle leven aantast.

Tegen dat zuur is uiteindelijk slechts één kruid gewassen: dat van de verbeelding, de fantasie die je in staat stelt om aan de realiteit te ontsnappen. Een sur-reële werkelijkheid ontstaat, en houdt stand, zolang de fantasie volgehouden kan worden. Ook *daarover* gaat het motto van *De geest moet waaien*:

> Eerst zijn het bomen, straten, huizen, wolken.
> Daarna is het iets anders. Dan zijn het weer bomen, straten, huizen, wolken.

Ook voor deze lijn in het proza van Johnny van Doorn biedt, achteraf bezien, *Mijn kleine hersentjes* de eerste aanknopingspunten:

> Tussen allerlei rommeltjes in mijn zak viste ik een loep op, en daarmee ging ik zitten turen in de groene brokkelige spleetjes van de bakstenen stoep.' (Zijn vriendjes zijn verdiept in hun Dick Bosboekjes en hun Lex Brands). Diepe ravijnen waren het, maankraters, zoals ik die wel kende van de plaatjes uit een boek van Jules Verne. Uit de ondergrondse holen kwamen nu en dan legertjes huismieren tevoorschijn. Ik had ze nog nooit goed onder de loep kunnen krijgen, maar ik kon me voorstellen dat ze er dan uitzagen als reusachtige griezelige monsters. De loep vond ik een echt toverding. Wat je er al niet mee kon fantaseren! Je vergat de wereld om je heen. (p. 8).

Je bent er wel, maar tegelijkertijd ook weer niet. Je maakt je los van 'de wereld om je heen', maar je weet je toch steeds in de greep van de tijd.

Vandaar ook de naam 'Selfkicker' waaronder Johnny van Doorn enige tijd door het leven gaat:

> Self is hetzelfde als Zelf, en dat is ego, dat is statisch. Het woordt kicker bestaat niet in het Engels, maar je voelt aan dat het een persoon is die zichzelf kickt, zichzelf een kick bezorgt.
> Met voetballen, klarinet spelen, of zoals ik doe, wat declameren en wat roepen. Kick is dynamisch. De mens krijgt een kick en elke willekeurige kick kan het Zelf naar een ander niveau voeren, bijvoorbeeld een hóger niveau. Je voelt je eerst lullig, en door de kick die je krijgt voel je je ineens prima. Dus recapitulerend: Self en Kick zijn twee wezenlijke zaken des levens, en allebei besloten in mijn naam. ('Delft', *De geest moet waaien*, p. 85).

Met dat 'declameren en wat roepen' is het al begonnen op het vijfendertigjarig huwelijksfeest van Tante Lotte en Oom Chris':

> Mijn moeder had een gedicht in een feestwinkel gekocht, dat ik uit mijn hoofd had geleerd en dat ik, staande op een tafel, voor het zilveren bruidspaar moest declameren. (-). Eerst deed ik het met tegenzin, maar na de derde of vierde keer begon ik er een kick van te krijgen.
> Voor het eerst in mijn leven zag ik dat ik indruk maakte op mensen, dat ik een bepaalde macht over hen had. Oerherinnering van mijn eerste entertainment. Ik had nog geen idee dat het kunst was. Ik voelde het, voelde het aan de mensen. (*Mijn kleine hersentjes*, p. 42-43).

Een Nieuwe Mongool, De Heilige Huichelaar (titels van de eerste twee boeken van Johnny van Doorn, poëzie uit 1966 en '68) was geboren: anders dan de vanouds bekende mongool - zoals, bijvoorbeeld 'Boboe, de zoon van meneer en mevrouw Van Zomeren. Een mongelenjongen van een jaar of vijfendertig' (*Mijn kleine hersentjes*, p. 34-35) - die permanent buiten de realiteit staat, kan Johnny van Doorn zich wel verplaatsen in zowel werkelijkheid als fictie. Balancerend 'op de grens van slapen en waken' (p. 34) heeft hij zowel toegang tot de werkelijkheid zoals die is als tot een werkelijkheid zoals hij die zich voorstelt: 'Het hogere en het aardse - dat is de sleutel die ik in handen kreeg.' (*Gevecht tegen het zuur*, p. 109).

Als een huichelaar gelooft hij in zijn eigen verzinsels, en dat maakt hem heilig, onaantastbaar, machtig - al is het maar voor de duur van een verhaal, een gedicht of een ander verzinsel:

> Langzamerhand rijpt de idee: als ik een godsdienst heb, is 't simpel een *dichterlijke levensinstelling*. Daarvoor hoef je niet in de eerste plaats

> verzen te schrijven of een erkend dichter te zijn. Het is een gevoel dat ruim moet worden opgevat.' (*Gevecht tegen het zuur*, p. 109).

Met een dichterlijke levensinstelling, dat wil zeggen: met een geest die vrij is en openstaat voor alle mogelijke indrukken, kun je je letterlijk alles verbeelden. Dat je een kabouter bent, bijvoorbeeld, of Sinterklaas:

> Hadden er ooit zoveel mensen naar me gewuifd en gelachen? Een topsucces. Maar ik mocht niet vergeten dat ik niet langer Johnny was, maar een hoogst imaginaire en toch zo levensechte goedheiligman. Onwrikbaar zat ik in mijn harnas, en dat kwam neer op een onophoudelijk wuiven en knikken naar de duizenden blije kinderen langs de route. En de kleintjes die in mij geloofden! Pas als je op zo'n paard zit, weet je wat dat betekent. Je knikte naar links, en je knikte naar rechts. En iedereen, niemand uitgezonderd moest je met je blikken bestrijken. Fixeren. Ook de kinderen achter de ramen van de huizen en de kinderen die met hun ouders op de daken stonden. Ze moesten weten dat ik ze zag. Dat was de heilige waarheid. (*Mijn kleine hersentjes*, p. 45-46)

Met het oog op die 'heilige waarheid', het 'eigen paradijsje' achter het voorhoofd, moet men de geest bij tijd en wijle maar wat laten waaien. Denkt Johnny van Doorn.

Omdat het aardse paradijs niet echt bestaat.

Literatuur

Johnny van Doorn, *Mijn kleine hersentjes*, Amsterdam: De Bezige Bij 1972. *De geest moet waaien*, Idem 1979. *Gevecht tegen het zuur*. Idem 1984 (4e druk).

Jan van der Vegt

Deirdre, de levensgeschiedenis van een verhaal
Van het Boek van de Grijsbruine Koe tot A. Roland Holst

> Do many know what is foretold, that Deirdre will be the ruin of the Sons of Usna, and have a little grave by herself, and a story will be told for ever? *John M. Synge*

Geen verhaal uit de oude Ierse overlevering is zo bekend geworden als dat over Deirdre: de jonge vrouw die, begeerd door een koning, zich door een minnaar van haar eigen keus laat ontvoeren, wat een rampzalige nasleep krijgt. In zijn kern is het vergelijkbaar met de sage van Helena van Troje of met het Britse verhaal over Tristan en Isolde. De Ierse traditie kent ook nog de geschiedenis van Diarmuid en Gráinne, uit de verhalencyclus over de held Finn mac Cool, maar dat heeft in populariteit het verhaal over Deirdre niet kunnen evenaren en is er hooguit een wat bleke afschaduwing van.

Van de vroege Middeleeuwen tot in de 18e eeuw is de sage van Deirdre in het Iers of het Schotse Gaelic schriftelijk doorgegeven en daarnaast heeft een mondelinge verteltraditie het verhaal tot ver in de 20e eeuw levend gehouden. Vanaf 1762 is het als één van de ‘Zangen van Ossian’ bij het Engels lezende publiek doorgedrongen en in de 19e eeuw kreeg het een grote populariteit bij Anglo-Ierse schrijvers. In de jaren van de Ierse Literaire Renaissance is het enkele keren voortoneel bewerkt, o.a. door Yeats, wiens *Deirdre* in het seizoen 1985/1986 voor het eerst in Nederland is gespeeld. Maar de Nederlandse lezers kenden het verhaal al uit *Deirdre en de Zonen van Usnach*, de bewerking van A. Roland Holst, die stellig van al de prozageschriften van de dichter het meest gelezen is. In gedragen, meeslepende taal vertelt Holst ‘dit verhaal van liefde, sterk als de bergstroom, en van verlangen als de zee eindeloos, dat ver voorbij de brand der koningsmuren ondergaat in het breken der zeeën tegen een wereldeinde’. In een desolaat, noordelijk landschap voltrekt zich bij Holst een noodlot dat al besloten ligt in de openingswoorden: ‘Onvermoed door de tallozen komt de storm van de grote ondergangen.’

Roland Holst heeft de sage willen integreren in zijn werk, in zijn levensbeschouwing en de poëtische filosofie die zich, toen hij zijn versie vroeg in 1916 voltooide, bij hem aan het ontwikkelen was. Andere bewerkers deden iets dergelijks en de vitaliteit van dit oude verhaal heeft allerlei aanpassingen toegelaten zonder dat het daardoor zijn karakter verloor. Over een aantal van deze bewerkingen gaat het volgende.

Afgezien van allerlei varianten komt de sage ongeveer hierop neer:

Deirdre is de dochter van Fedlimid, een verteller of een harpspeler aan het hof van koning Conchobar (kon-chor of kon-chovor[1]). Deze heerst over Ulster, een van de vijf koninkrijken waarin Ierland oorspronkelijk was verdeeld. De troon van Ulster staat in Emain Macha, de koningsburcht waarvan nog sporen terug te vinden zijn in de buurt van de huidige Noord-ierse stad Armagh.

Bij Deirdres geboorte wordt voorspeld dat ze tot een vrouw van grote schoonheid zal opgroeien maar ook dood en verwoesting over Ulster zal brengen. En haar lot zal altijd stof blijven voor verhalen. Daarom wordt het kind in afzondering opgevoed, maar Conchobar wil haar als ze volwassen is, tot zijn geliefde maken. Eens ziet Deirdre een raaf in de sneeuw bij het bloed van een gedood dier staan en in dat teken van zwart bij wit en rood herkent ze het uiterlijk van haar ideale minnaar: met zwarte haren, een witte huid en bloedrode wangen.

Als ze hoort dat Naoise (nie-sje), de oudste van de drie zoons van Usnach, aan die beschrijving voldoet, aarzelt ze geen moment wanneer ze hem ontmoet. Hij kan haar toenadering niet weerstaan en samen met Ainnle en Ardan, de twee broers van Naoise, vluchten de geliefden voor de woede van Conchobar. Ze vestigen zich in Schotland, waar de drie broers Deirdre voor de begeerte van een plaatselijke koning verborgen moeten houden.

Maar op een dag komt Fergus, een van de machtigen uit Ulster, met de boodschap dat Conchobar zich met de Zonen van Usnach wil verzoenen. Ondanks Deirdres waarschuwing dat achter Conchobars beloften enkel leugens schuil gaan, besluiten de drie broers met Fergus, die ze ten volle vertrouwen, naar Ierland terug te keren. Door een list van de koning wordt Fergus van hen gescheiden en in Emain Macha worden Deirdre en de Zonen van Usnach niet door Conchobar ontvangen, en blijkt Deirdres twijfel aan de eerlijkheid van de koning terecht. Naoise en zijn broers kunnen zich niet tegen de overmacht verweren en worden gedood. Deirdre maakt een eind aan haar leven en alsdan Fergus naar Emain Macha komt en ziet wat er gebeurd is, neemt hij op verschrikkelijke wijze wraak. Velen worden gedood en Emain Macha wordt verwoest.

De oudste versie die van dit verhaal bewaard is gebleven, behoort tot de cyclus van de Rode Tak, de sagen over een elite van vorsten en krijgers uit Ulster. Koning Conchobar speelt hierin een centrale rol. Hij is de Ardri of Opperkoning van Uladh (Ulster) en heeft de heerschappij over ondergeschikte stamkoningen. Een andere hoofdfiguur in de verhalen van de Rode Tak is de onoverwinnelijke held Cuchulain. Men zou de Rode Tak een primitieve voorloper kunnen noemen van de Ronde Tafel uit latere verhalen, waarin Koning Arthur het middelpunt is. De verhalen van de Rode Tak suggereren zelf, dat ze zich omstreeks het begin van onze jaartelling afspelen. Zo wordt van Conchobar gezegd, dat hij het nieuws van de kruisiging van Jezus horend, van verontwaardigde woede gestorven zou zijn. Maar als er historische kernen in deze sagen verborgen zitten, kunnen deze ook wel veel ouder zijn.

In een strenge mondelinge overlevering werden zulke verhalen door verschillende generaties van *filid* doorgegeven. Een *fili* was een dichter-geleerde, die zich de overgeleverde kennis en cultuur van zijn volk moest eigen maken en die op vragen daaromtrent antwoord moest kunnen geven. Omdat de Ieren geen ander schrift kenden dan het weinig praktische ogham, een systeem van inkervingen in hout of steen waarmee namen in gedenktekens werden aangebracht, moesten de *filid* al hun kennis uit het hoofd leren en kregen ze een langdurige training in het zuiver houden van de tradities. Bij de kerstening van Ierland in de 5e eeuw werd met de kennis van het Latijn ook een bruikbaar schriftstelsel ingevoerd en toen konden geleidelijk de oude verhalen in handschriften worden vastgelegd. De monniken, de scribenten in de oude kloosters die de behoeders waren van het nieuwe woord, hebben daarbij kennelijk zoveel respect gehad voor de behoeders van het oude woord dat zij de verhalen van vroeger niet door vermenging met christelijke elementen onherkenbaar hebben gemaakt. Ze voegden wel een en ander toe (zoals het verhaal over Conchobars dood), ze gaven ook kritisch commentaar, maar ze hebben de verhalen, mogen we aannemen, overwegend in de geest van de *filid* te boek gesteld. Ze zullen ook nauw met hen

hebben samengewerkt. De traditie van de dichter-geleerden is nog eeuwenlang na de komst van het Christendom blijven voortbestaan.

De oudste manuscripten zijn verloren gegaan. De verhalen over de helden van de Rode Tak zijn ons bekend uit twee verzamelhandschriften, de oudste van dat soort die bewaard zijn. Aangenomen wordt dat ze gebaseerd zijn op manuscripten uit de 9e eeuw. Het *Leabhar na h-Uidhre*, het *Boek van de Grijsbruine Koe*, moet omstreeks 1100 in de kloostergemeenschap Clonmacnoise in Midden-Ierland zijn gecompileerd. Het is niet meer compleet en het ontleent zijn wonderlijke naam aan de legende dat het perkament ervan gemaakt is van de huid van de koe van Sint Ciaran, de stichter van Clonmacnoise. Niet lang daarna in de 12e eeuw stelde bisschop Finn mac Gorman in het klooster van Glendalough in Zuid-Oost-Ierland het omvangrijke *Leabhar Laighneach* samen, het *Boek van Leinster*.

Onder de verhalen van de Rode Tak neemt het epos van de *Táin Bo Cuailnge* (toin bo koelnie), de *Veeroof van Cooley*, een belangrijke plaats in. De oudste Deirdre-versie die we kennen, is onder de titel *De ballingschap van de Zonen van Uisliu* (oesj-loe; ook wel Usna of Usnach) niet meer dan een inleidend verhaal bij dit epos. De *Táin* vertelt overeen oorlog tussen de koninkrijken Ulster en Connaught, die veroorzaakt wordt door de hebzucht van Medh (meev; ook wel Maeve), de regerende koningin van Connaught. Zij wil niet accepteren dat ze in bezittingen onderdoet voor haar echtgenoot Aillil. Omdat ze tegenover zijn Stier met de Witte Hoornen niets gelijkwaardigs kan plaatsen, zet ze haar zinnen op de Bruine Stier van Cooley in Ulster. Als het haar niet lukt deze in ruil voor geschenken in handen te krijgen, laat ze een grote krijgsmacht uitrusten om het dier te halen. Aan de zijde van Connaught doet een leger van ballingen onder leiding van Fergus aan deze veeroof mee. De overmacht die Medh heeft, wordt teniet gedaan door het optreden van Cuchulain, maar tenslotte slaagt ze erin de Bruine Stier mee te voeren. Het beest moet dan een tweestrijd leveren met de stier van Aillil, waarbij de laatste na een lang gevecht in stukken gereten wordt. De Bruine Stier keert vervolgens uit zichzelf naar Ulster terug en sterft daar. De beide koninkrijken sluiten vrede.

Hoe het nu kwam dat mannen uit Ulster aan de kant van Connaught vochten, wordt uitgelegd in *De ballingschap van de Zonen van Uisliu*. Er is een recente Nederlandse vertaling van het verhaal door Maartje Draak en Frida de Jong[2]. Fergus, Dubthach (doev-thach) en Cormac, de zoon van Conchobar, stonden borg voor de veilige terugkeer van Noisiu (nie-sjieoe) en zijn broers naar Ulster. Als Conchobar de Zonen van Uisliu desondanks heeft laten doden, voltrekken deze drie een meedogenloos wrede wraak en daarna wijken ze met drieduizend man naar Connaught uit.

In dit rauwe verhaal staat Deirdre nog niet in het middelpunt. Tijdens een drinkgelag worden de mannen van Ulster opgeschrikt door een schreeuw uit de buik van Fedlimids hoogzwangere vrouw. De druïde Cathbad (kath-vad) legt zijn hand op de buik en terwijl hij het kind voelt tekeer gaan, voorspelt hij dat het een mooie vrouw zal worden ‘om wie menige strijd zal zijn onder Ulsters wagenstrijders.’ Het kind dat dan geboren wordt, noemt hij Derdriu, want *ro-derdrestar* betekent ‘zij woedde’. De koning beslist dat ze door pleegouders in volstrekte afzondering opgevoed zal worden (men kan alleen de spotdichteres Leborcham niet uit haar omgeving weren), ‘tot de tijd dat zij met Conchobar zou slapen’.

Leborcham helpt de voorspelling een handje door Derdriu, als

zij het teken van raaf, bloed en sneeuw heeft gezien, meteen te zeggen dat Noisiu aan die criteria voldoet. Deze kent de voorspelling en voelt er dus weinig voor haar bij zich te nemen, maar Derdriu pakt hem bij beide oren beet en dreigt hem voor schut te zetten, als hij haar afwijst.

De vertaalsters wijzen op de magische betekenis van dit gebaar[3]. Maar afgezien van de vraag of dat in de Middeleeuwen nog zo opgevat werd, zal het voor een latere bewerker van het verhaal toch ook wel een bijdrage aan de psychologie van Deirdre zijn geweest, een teken van een eigengereide drang naar onafhankelijkheid.

Daarna trekken de drie broers met Derdriu en een groot gevolg van krijgers, vrouwen en dienaren door Ierland, wijken tenslotte naar Schotland uit en worden door Fergus, Dubthach en Cormac naar Ulster teruggehaald. Voor Fergus is het taboe (in het Iers *geis*, gesj) een uitnodiging voor een feest af te slaan. Zulke magische bepalingen wegen zwaar en Conchobar weet het zo te regelen dat Fergus bij aankomst in Ulster zo'n uitnodiging krijgt. De drie broers worden vervolgens in Emain op verzoek van de koning gedood door Eogan (Owen) mac Durthacht. Derdriu is dan de gevangene van de koning.

Pas daarna krijgt ze weer een rol in het verhaal en dan blijkt dat zij vaneen meisje dat tegen beter weten in haar zin wil krijgen, gerijpt is tot een vrouw die haar grimmige lot met waardigheid draagt. Een jaar lang moet zij Conchobars gezelschap dulden, ‘en die tijd lachte zij niet en zij at en sliep te weinig en zij hief haar hoofd niet van haar knie.’ Conchobar krijgt geen vat op haar en als ze in een lied om haar liefde gerouwd heeft, vraagt hij haar cynisch wat ze het meeste haat. ‘Jou natuurlijk’ is haar antwoord, ‘en Eogan mac Durthacht.’ Dan doet de koning haar voor een jaar aan Eogan over, maar Derdriu pleegt zelfmoord door haar hoofd tegen een steen te verbrijzelen.

Dit korte verhaal heeft een samengebalde kracht. Op de sterke emoties die jaloezie, verraad en wraak opwekken, wordt nergens de nadruk gelegd, maar ze spreken overduidelijk in de wat lakonieke verteltrant. Nu kan dit van meer verhalen uit de cyclus van de Rode Tak gezegd worden en deze voorgeschiedenis van de *Táin* zou waarschijnlijk niet zo'n langdurig succes gehad hebben zonder haar slot. Derdriu lijkt aanvankelijk geen personage dat op één lijn kan staan met krachtige vrouwengestalten als Medh. Conchobar wil haar opkweken tot niet meer dan een bijvrouw, een speelpop, daartoe verleid door de voorspelling over haar schoonheid. Door haar band met de koningszoon Noisiu krijgt ze een vorstelijke status, maar als haar minnaar dood is, blijkt ze machteloos te zijn. Bij dat lot legt ze zich echter niet neer. In de sterke poëzie van haar liederen betuigt ze haar trouw aan de liefde waarvoor ze koos in een roekeloos gebaar en als Conchobar haar tot het uiterste drijft met de schampere opmerking dat ze tussen hem en Eogan in, lijkt op een ooi tussen twee rammen, is haar zelfmoord ook een daad van heroïsche wilskracht. Dat deze markante persoonlijkheid van Derdriu, kort maar krachtig geschetst, voor volgende vertellers een aanknopingspunt is geweest, blijkt wel uit de veel belangrijker plaats die Deirdre in latere bewerkingen van de sage krijgt, al blijft men het verhaal nog lang naar de Zonen van Usnach noemen.

Tegen het eind van de 14e eeuw wordt de Deirdre-sage opnieuw opgetekend in het *Leabhar Buidhe Lecain*, het *Gele Boek van Lecan*, en kort daarna wordt het een van de ‘Drie treurige voorvallen uit de vertelkunst’, drie verhalen over hoe respectievelijk de Kinderen van Tuireann, van Lir en van Uisneach slachtoffer van een noodlot worden. Tot in de 18e eeuw, dat wil zeggen zolang het Iers als literaire taal algemeen in gebruik blijft, is het verhaal over Deirdre en de Zonen van Usnach favoriete vertelstof voor dichters en vertellers van volksverhalen. Geoffrey Keating

die omstreeks 1635 zijn *Geschiedenis van Ierland* schrijft, beschouwt het zelfs als een historisch voorval. Maar van de zelfmoord wil hij niet weten. Als de koning zijn grove grap over de ooi tussen de rammen maakt, laat Keating Deirdre zo schrikken dat ze van de wagen valt en haar schedel verbrijzeld wordt. Zo kan haar dood als een ongeluk worden opgevat.

Het is niet de enige ‘verzachting’ van het oorspronkelijke verhaal die na de versie uit de 12e eeuw wordt aangebracht. De idylle van het geluk van Deirdre en Naoise tijdens hun verblijf in Schotland wordt uitgewerkt. Hun verblijfplaats daar wordt geografisch geconcretiseerd als een plek aan de oever van Loch Etive, een diepe zeearm ten noorden van de tegenwoordige stad Oban. In de Glen Etive, de voortzetting van die zeearm, is een heuvel die nu nog Grianan Deirdire heet, Deirdres Zonneplek. Als de boodschap uit Ulster komt, wordt Deirdres intuïtie omtrent de ware aard van Conchobars voorstel scherp tegenover de kortzichtige dadendrang van haar minnaar en zijn vrienden gesteld. Dat Fergus te goeder trouw is, isoleert Deirdre in haar verlangen het geluk te bewaren, want Naoise heeft in principe gelijk dat hij zijn vriend uit de Rode Tak vertrouwt. De verdere gebeurtenissen krijgen daardoor des te meer het karakter van tragische onafwendbaarheid.

Ook de terugkeer naar Ulster wordt in de latere Middeleeuwse versies uitvoeriger verteld. Fergus moet kiezen tussen het zwaar wegende taboe en zijn belofte aan Naoise en de oplossing is dan dat zijn twee zoons het vrijgeleide overnemen. Maar Buinne laat zich door de koning omkopen, terwijl Iollan de dood vindt door zijn trouw aan de taak van zijn vader. In de eindstrijd gaat een magisch element meespelen, een betovering door Cathbad; de druïde wordt door Conchobar overgehaald met de valse belofte dat de Zonen van Usnach geen haar gekrenkt zal worden. Hij roept de illusie op dat Naoise en zijn broers door de golven van de zee worden omringd, wat hun verzet breekt als zij menen te verdrinken. Dat Deirdre het mes waarmee ze zelfmoord pleegt daarna in zee gooit om de eigenaar ervan niet te compromitteren, is een verrijking van haar persoonlijkheid, waaruit het vermogen tot inleving van een latere bewerker blijkt.

Ook bovennatuurlijke elementen worden toegevoegd, wat mogelijk door vermenging met mythologische bronnen en de daaruit voortgekomen volksverhalen is gebeurd. Van Deirdre wordt niet alleen verteld dat ze de twee kinderen die ze in Schotland krijgt, meegeeft aan Manannan, een oude Keltische zeegod - misschien de echo van een oud verhaal over een mensenoffer aan de zee - maar in sommige varianten wordt zelfs verteld dat ze een dochter van Manannan is.

Seán O Súilleabháin (O'Sullivan), die een vooraanstaande Ierse folklorist was, publiceerde in zijn boek *The Folklore of Ireland*[4] een versie die in juli 1942 was opgetekend uit de mond van Eamonn a Búrc, een van die vertellers die tot in onze tijd de traditie van de *filid* in stand hielden. In dit verhaal is Manannan Deirdres vader. Ook hier roept het kind vanuit de moederschoot, maar het voorspelt zelf welk onheil het zal teweeg brengen. Manannan wil het dan verdrinken, maar staat het af aan de koning, die het meisje zal opvoeden tot hij met haar kan trouwen. Dan volgt de vertelling het gebruikelijke patroon, al is Naoise hier een generaal van de koning en ziet Deirdre hem vanuit het paleis voorbijkomen. Ondanks dit ‘moderne’ realisme, heeft dit volksverhaal behalve de kreet uit de moederschoot nog enkele trekken van de oudste versie bewaard. Er is geen dispuut tussen Deirdre en Naoise als de koning hen met een valse belofte naar Ierland teruglokt en Deirdre maakt, als Naoise en zijn broers dood zijn, ook hier een eind aan haar leven door zich - op een brug - uit de koets van de koning te werpen en zo haar schedel te breken. Maar de entourage van Emain Macha en de Rode Tak is verdwenen. Naoise en zijn broers doden elkaar als ze in een brandend huis blind zijn geworden. De verteller eindigt zijn verhaal met de mededeling dat hij het zo van zijn vader William Burke had gehoord. Het kan zijn dat iemand in die familie het ooit in een boek gevonden heeft en

‘gemoderniseerd’, het kan ook zijn dat het uit een eeuwenoude orale traditie komt, die kon steunen op het prestige van de geschreven teksten.

Die traditie bestond zowel in Ierland als in Schotland. De deken van Lismore, in westelijk Schotland, stelde in het begin van de 16e eeuw een boek samen met in totaal 11000 regels poëzie in het Gaelic. Een deel van deze liederen is in de mond gelegd van Deirdre. Haar klachten bij het afscheid van Alba (Schotland)en bij het graf van de Zonen van Usnach waren belangrijke thema's in de Gaelische poëzie van beide landen geworden. Maar ook buiten *The Dean of Lismore's Book* hebben er vele liederen en balladen over Deirdre bestaan. En er bestond een Schotse prozaversie die mogelijk uit de 13e eeuw stamt.

Als de Deirdre-sage eerder een verspreiding in het Engelse taalgebied had gekregen, had Shakespeare er de stof voor een

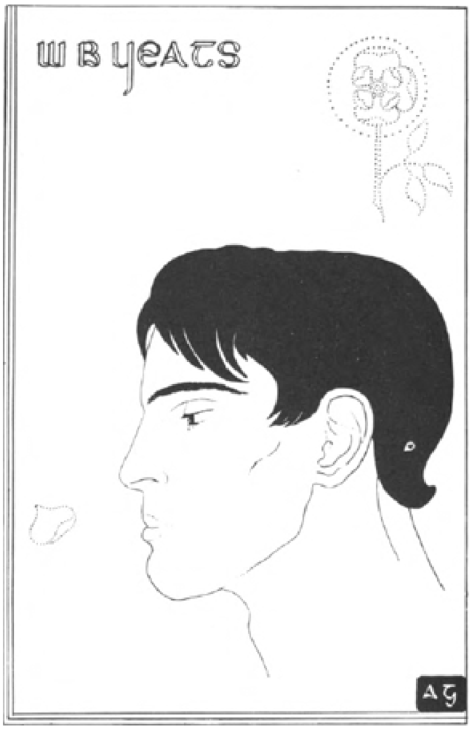
sterke tragedie in kunnen vinden. Maar hoe vitaal de geschiedenis van de jonge vrouw die om haar liefde de macht van een koning trotseert, in het Gaelic van Schotland en Ierland ook was, het duurde tot 1762 voor een variant ervan in het Engels onder de aandacht van een groot publiek kwam. In dat jaar verscheen *Fingal, an Ancient Epic Poem*, geschreven door de 26-jarige Schotse schoolmeester James Macpherson, die echter beweerde slechts de vertaler te zijn van een origineel waarvan Ossian de dichter was. Deze zou in de 3e eeuw hebben geleefd. Ossian (in het Iers heet hij Oísin) is een legendarische zanger, de zoon van de held Finn mac Cool, aan wie door de volksoverlevering vanouds vele liederen werden toegeschreven. Volgens Macpherson had hij echt geleefd.

Macpherson had in 1760 enige naam gemaakt met *Fragments of Ancient Poetry*, vertaald uit het Gaelic. De mode van die jaren, toen de Romantiek haar hoofd begon op te steken, was geïnteresseerd in die 'primitieve' voortbrengselen van de volksverbeelding, zeker als de 'nobele wilden' zo dicht bij huis woonden als in Schotland, dat voor een Londenaar niettemin even vreemd was als de binnenlanden van Afrika. Macpherson maakte daarna meer reizen door de Hooglanden en over de Hebriden om materiaal te verzamelen. Hij kreeg vele manuscripten onder ogen, hij hoorde vele volksverhalen en liederen en als hij zich beperkt had tot een rol als Dr. Lönnrot honderdvijftig jaar geleden in Finland speelde, had hij een Schotse *Kalevala* kunnen samenstellen, een bundeling van oude volksballades in een samenhangende vorm. Maar Macpherson vatte het idée-fixe op dat hij de ontdekker moest worden van een Schotse Homerus, wat zowel de cultuur van zijn vaderland als hemzelf grote roem zou bezorgen. Daarom presenteerde hij zijn *Fingal* en zijn *Temora* uit 1763 als authentieke 'Zangen van Ossian'.

Het effect van deze publicaties was tweeërlei. Aan de ene kant verwierven ze in Engeland en daarna in heel Europa een grote roem. De 'vertalingen' zijn geschreven in een ritmisch en zeer retorisch proza, waaruit een romantisch en melancholiek natuurgevoel spreekt: de maan tussen jagende wolken, storm over eenzame vlaktes, zeeën die breken tegen rotskusten. De helden en heldinnen over wie 'Ossian' zingt, zijn verwikkeld in mistige avonturen en hun lotgevallen worden in hoogdravende bewoordingen bewonderd of beklaagd. Het sentimentalisme van de vroege Romantiek kreeg er een belangrijke impuls door en in dat opzicht moet men de invloed van deze mystificatie niet onderschatten. De esthetische waar de van de zangen is gering, maar cultuur-historisch zijn ze van veel betekenis geweest. In Nederland bewerkte Rhijnvis Feith er fragmenten uit en in zijn overige proza heeft de stijl onmiskenbaar 'Ossiaanse' trekken. En in Duitsland drukte Goethe zijn bewondering uit in de roman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774).

Maar toen was in Engeland als tweede effect al een verwoede discussie losgebarsten over de authenticiteit van de 'Zangen van Ossian'. Macpherson reageerde geïrriteerd op verzoeken iets van het origineel te laten zien. Dat was volgens hem sinds de 3e eeuw mondeling doorgegeven, en over de volledigheid van zijn materiaal deed hij zeer vaag. Wel beschikte hij over enkele fragmenten in handschrift, maar die moet hij door vrienden naar zijn Engelse tekst in het Gaelic hebben laten vertalen; merkwaardig genoeg was Macphersons kennis van die taal nogal gebrekkig. De argumenten van zijn tegenstanders - onder hen was Dr. Samuel Johnson de meest onbarmhartige - waren overigens aanvechtbaar. Omdat kennis van de Gaelische literaire tradities buiten Schotland schaars was, kon men toen straffeloos beweren dat Macpherson alles uit zijn duim gezogen had, of dat een eeuwenlange mondelinge overlevering van een groot gedicht uitgesloten was. Johnson die van mening was dat uit het barbaarse Schotland niets goeds kon komen,

maakte Macpherson ronduit voor bedrieger uit. Een echo daarvan klinkt nog na in 1981 als Bruce Lenman in het zesde deel van *The New History of Scotland* Macpherson karakteriseert met: ‘Nothing better demonstrates the disintegration of social and moral structures in the Highlands than the career of James “Fingal” Macpherson, as impudent and brazen a Nar as the Celtic Twilight ever sent to plague the Anglo-Saxon world before the rise of David Lloyd George in the twentieth century.’[5] Ondanks enige ironie in deze woorden, is dit een variant op Johnsons extreem negatieve standpunt. Dat de ‘Zangen van Ossian’ zoals Macpherson ze publiceerde, vertalingen van teksten uit de 3e eeuw zijn, zal wel geen verstandig mens meer volhouden (maar hoeveel Friezen geloven nog in hun *Oera Linda Bokt*?), hoewel de authenticiteit ervan nog in 1888 door George Eyre-Todd werd verdedigd in zijn inleiding bij de bloemlezing *Poems of Ossian. Translated by James Macpherson*[6]. In hoeverre Macpherson te goeder trouw in zijn Ossian-fictie heeft geloofd, is vooralsnog de vraag.



Tekening van Yeats van Althea Gyles.

Serieus modern onderzoek naar de bronnen van Macpherson is inmiddels op gang gekomen. Een studie van Derick Thomson uit 1952 is een belangrijke bijdragem[7]. Macpherson heeft zeker van veel authentiek materiaal gebruik gemaakt, en als hij minder eerzuchtig was geweest en was uitgerust meteen aangenamer karakter, had hij tijdens zijn leven al een basis voor bronnenonderzoek kunnen leggen. De Gaelische versies van de Zangen die in 1807 werden gepubliceerd waren natuurlijk vertalingen naar zijn Engelse teksten.

Aan het epos *Fingal* is het prozagedicht *Darthula* toegevoegd en daarin is een versie van de Deirdre-sage te herkennen. Een zekere Usnoth, hoofdman van Etha (het land bij Loch Etive), heeft zijn drie zonen Nathos, Althos en Ardan naar Ulster gestuurd om de krijgskunst te leren. Nathos raakt betrokken bij de strijd tegen de opstandige Cairbar, maar als deze de wettige koning Cormac heeft gedood, loopt Nathos' leger over en moet hij vluchten. Hij neemt Darthula mee, die door Cairbar begeerd wordt maar op Nathos verliefd is geworden. Bij de oversteek naar Schotland worden ze door een storm naar de kust van Ulster teruggedreven. Daarmee begint ‘Ossian’ zijn lied; de volgende regels uit het begin kunnen een indruk geven van Macphersons ‘Ossiaanse’ retoriek:

Nathos is on the deep, and Althos, that beam of youth. Ardan is near his brothers. They move in the gloom of

> their course. The sons of Usnoth move in darkness, from the wrath of Cairbar of Erin. Who is that, dim by their side. The night has covered her beauty! Her hair sighs on ocean's winds. Her robe streams in dusky wreaths. She is like the fair spirit of heaven in the midst of his shadowy mist. Who is it but Dar-thula, the first of Erin's maids? She has fled from the love of Cairbar, with the blue-shielded Nathos.

Macphersons biograaf Saunders[8] vertelt dat deze laat in 1760 tijdens een tocht door de Hooglanden in Glenorchy logeerde bij de predikant en daar verscheidene balladen hoorde die aan Ossian werden toegeschreven, en dat hij zo aan de stof voor zijn *Darthula* is gekomen. Helaas was Macpherson meer geïnteresseerd in zijn rol als ‘vertaler’ dan in het vastleggen van feiten over de oorspronkelijke teksten, en daardoor zullen we wel niet meer te weten kunnen komen hoeveel van deze ‘Zang van Ossian’ uit de oorspronkelijke Gaelische bron komt en hoeveel Macpherson erbij heeft verzonnen. Keltische namen wijzigde hij wel vaker om de Engelse lezers tegemoet te komen. Het Deirdre-verhaal schemert echter door de geschiedenis van Darthula, Cairbar en Nathos heen. Macpherson geeft in een kort voorwoord één aanwijzing aangaande een ingreep. Hij zegt dat hij zelfmoord in die oude tijden ongebruikelijk acht en dat hij daarom het slot met de dood van Darthula anders weergeeft dan de algemene overlevering het wil. In zijn prozagedicht vecht Darthula daarom aan het slot met Nathos en zijn broers mee tegen Cairbar en zijn mannen:

> Her shield feil from Dar-thula's arm. Her breast of snow appeared. It appeared; but it was stained with blood. An arrow was fixed in her side. She feil on the fallen Nathos, like a wreath of snow! Her hair spreads wide on his face. Their blood is mixing round!

Zo'n romantisch levenseinde komt eerder uit de koker van een 18e-eeuwse sentimentalist dan uit een oorspronkelijk volksverhaal. Dat Macpherson de ingreep beschouwt als een reconstructie van de zuivere ‘Ossiaanse’ tekst, onthult iets van zijn werkwijze: hij projecteert de godsdienstige ethiek van de 18e eeuw op een 3e eeuw waar hij geen concreet beeld van heeft. Het lijkt me overigens niet uitgesloten dat het boek van Keating hem op dit idee heeft gebracht, waarin de zelfmoord door een ongeluk is vervangen. Thomson wijst erop, dat Macpherson de Deirdre-sage ook uit deze bron gekend kan hebben[9].

Dat er een Schotse Deirdre-versie heeft bestaan, waarin wel de kern van het verhaal bewaard is gebleven maar waarin elke herinnering aan de Rode Tak is verloren gegaan, is op zichzelf niet vreemd. Zelfs in het volksverhaal uit de Ierse familie Burke is dat immers het geval.

Maar Macphersons *Darthula* had met dat sentimentalisme, met zijn weke romantiek, te weinig epische kracht om, zoals vele eeuwen eerder in Ierland gebeurde, zich van het grotere epos los te maken. Deirdre zou pas in de 19e eeuw in het Engels op eigen kracht populariteit verwerven.

Op 1 januari 1801 werd de wet van kracht waarbij Ierland in het Verenigd Koninkrijk werd opgenomen. Dat leidde niet alleen tot een beweging die de politieke autonomie van Ierland wilde herstellen, maar ook tot een streven naar culturele emancipatie. De Engelse onderdrukking in de 18e eeuw had de oude Keltische culturele tradities verstikt, zodat van een bloeiend literair leven eigenlijk alleen de volkspoëzie was overgebleven. Maar in de protestantse sociale bovenlaag, die al in de 18e eeuw

naar een zelfstandig Ierland had gestreefd, was de Anglo-Ierse literatuur ontstaan, Engelstalig maar met typisch Ierse thematiek.

Zoals ook elders in Europa in de 19e eeuw de Middeleeuwse handschriften met nieuwe interesse werden gelezen, zo gebeurde dat eveneens in Ierland. Er werden vertalingen van oude verhalen gemaakt; Theophilus O'Flanagan liet in 1808 in de Transactions of the Gaelic Society of Dublin *The Ancient Historie Tale of the Death of the Children of Usnach* verschijnen, een vertaling van de Deirdre-versie uit de ‘Drie treurige voorvallen’. Ze inspireerde de dichter Thomas Moore tot een van zijn *Irish Melodies*, ‘Avenging and Bright’[10]:

> Avenging and bright falls the swift sword of Erin
> On him who the brave sons of Usna betray'd -
> For every fond eye he hath waken'd a tear in,
> A drop from his heart-wounds shall weep o'er her blade.
>
> By the red cloud that hung over Conor's dark dwelling,
> When Ulad's three champions lay sleeping in gore -
> By the billows of war, which so often, high swelling,
> Have wafted these heroes to victory's shore -
>
> We swear to revenge them! - no joy shall be tasted,
> The harp shall be silent, the maiden unwed,
> Our hall shall be mute and our fields shall lie wasted,
> Till vengeance is wreak'd on the murderer's head!
>
> Yes, monarch! though sweet are our home recollections,
> Though sweet are the tears that from tenderness fall;
> Though sweet are our friendships, our hopes, our affections,
> Revenge on a tyrant is sweetest of all!

Het opstandig elan van dit gedicht is romantisch en literair. Moore heeft de oude stof gebruikt om er puur 19e-eeuw sentiment mee uit te drukken, wat in wezen hetzelfde is als wat Macpherson een halve eeuw eerder in Schotland deed.

De eerste Anglo-Ierse dichter die systematisch en op ruime schaal de oud-Ierse verhalen ging bewerken, was Samuel Ferguson. Hij werd in 1810 geboren, werd advocaat in Dublin, maar dat was een beroep dat hij met weinig geestdrift beoefende en waaruit hij zich tenslotte ook terugtrok. Voor de Ierse archeologie en geschiedenis had hij een levendige belangstelling en op dat terrein verrichtte hij verdienstelijk werk. In 1834 publiceerde hij in het Dublin University Magazine zijn verhaal *The Death of the Children of Usnach*, waarmee de Deirdresage na de minder gelukkige start bij Macpherson haar intrede in de Engelstalige literatuur doet. Fergusons *Lays of the Western Gael* die in 1865 verschenen, bevatten gedichten waarin meer van zulke oude Ierse stof is verwerkt en ze werden een belangrijke bijdrage tot de herleving van het Ierse culturele bewustzijn. Voor zijn verdiensten kreeg Ferguson dan ook literaire eredoctoraten in Dublin en Edinburgh en werd hij geridderd. Na zijn dood in 1886 verzamelde zijn vrouw de bewerkingen van verhalen over de Rode Tak in *Lays of the Red Branch*; ze voorzag ze van toelichtende inleidingen, want het lezerspubliek was nog weinig met deze helden en heldinnen vertrouwd.

In deze *Lays of the Red Branch* staat ook het dramatische gedicht *Deirdre*, in 1880 geschreven[11]. Als drama heeft het geen betekenis. De ononderbroken ‘handeling’ begint in de Glen Etive en eindigt bij Eman in Ulster. Onder het spreken van enkele versregels vaart men van Schotland naar Ierland. Zulke naïeve trekjes nemen niet weg dat Fergusons gedicht een interessante variant op het oude verhaal is. Ferguson heeft met dit gedicht de Ierse literatuur, en haar eeuwenoude tradities een moreel prestige willen geven, dat een bijdrage kon worden aan de culturele emancipatie van Ierland.

De archaïsche elementen zijn weggeslepen. Er komt geen druïde meer voor. Fergus' noodlottige *geis* is gereduceerd tot de eed geen invitatie van vrienden uit de Rode Tak af te slaan. Koning Conor is zelf niet in de ‘handeling’ aanwezig en van zijn hartstocht voor Deirdre is geen sprake. Hij is bereid Naisi en zijn broers terug te laten keren, omdat hij een oorlog met Maev vreest; hij was met haar getrouwd, maar had het huwelijk verbroken. Fergus belooft in zijn enthousiasme met de Zonen van Usnach vóór volle maan in Eman terug te zijn en daarin vindt Conor een aanleiding zijn belofte van vrijgeleide te breken. De koning stelt de letter van de afspraak boven de geest ervan. Fergus is een wat naïef maar oprecht man in deze versie en het is niets voor hem om de doortrapte reactie van Conor te voorzien. Deirdre maakt zich echter geen enkele illusie over de koning en als ze van Fergus hoort hoe een en ander is afgesproken, voorspelt ze dat Conor de belofte over het tijdstip van terugkeer zal misbruiken. Fergus reageert dan geprikkeld:

> Why, Deirdre, thou'rt chief justice of the court!
> Had I but had thee by me on the bench,
> I ne'er had ceased to rule for lack of law.

But lay these puzzling niceties aside,
You journey back on my protection
And warrant of safe-conduct, all of you.

Fergus zinspeelt hier op een gebeurtenis die in de *Lays of the Red Branch* wordt verteld in de ballade 'The Abdication of Fergus Mac Roy'. Fergus was koning van Ulster, maar kreeg genoeg van de juridische problemen die hem werden voorgelegd. Toen bleek dat de jonge Conor, zoon van Fergus' geliefde Nessa, op dit terrein een meester was, stond hij graag de troon aan hem af. Zo zag Samuel Ferguson kans zijn persoonlijke afkeer van de juridische wereld te projecteren op de legendarische naamgever van zijn voorgeslacht en dat moest hij blijkbaar ook in zijn *Deirdre* nog even kwijt. Het is de eerste keer dat een bewerker van de sage een herkenbaar autobiografisch element met het verhaal verweeft. Relevant daarvoor is het overigens niet, want het is niet in het verloop van het spel geïntegreerd.

Natuurlijk geven de gebeurtenissen die dan volgen Deirdre gelijk. Wanneer bij terugkeer in Eman de ware bedoeling van Conor zonneklaar is, zegt Deirdre, als ze er nog niet in slaagt Naisi te overtuigen:

Oh, rash, insensate, weakly-credulous,
That thinkest all men honest as thyself!

Hij antwoordt:

One must be master; and that one am I;
And I must judge this case for all of you.
Man lives by mutual trust. The commonwealth
Falls into chaos if man trust not man.

Naisi beoordeelt de situatie vanuit een ethisch principe dat in alle opzichten lofwaardig is, maar dat hier niet werkt. Deirdre (ze is in dit gedicht de dochter van een ziener) heeft een juist inzicht in de betrouwbaarheid van de koning en van degenen die Conor gebruikt. Onderweg heeft ze gesprekken met de beide zonen van Fergus en als ze dan constateert dat Buino geen religieus principe kent, hooguit bereid is de eedgod van zijn stam te erkennen, maar niet de hogere goddelijkheid van de natuur, dan weet ze dat hij niet betrouwbaar is. Inderdaad laat hij zich omkopen. Illan heeft wel een met de natuur verbonden religiositeit en is daarom wel te vertrouwen. Kennelijk meent Ferguson, die zich hierin een volbloed romanticus toont, dat dit principe uitgaat boven het wat naïeve 'verlichte' richtsnoer waar Naisi zich aan houdt tot het te laat is. De verdorvenheid van Conor, het pure opportunisme, krijgt haar kans doordat twee principes die elk hun waar de hebben, elkaar vreemd blijven. Het is in dit opzicht typerend dat Ferguson zijn gedicht laat beginnen met een Naisi die zich beklaagt over de eentonigheid van het leven in de natuur, terwijl Deirdre pleit voor de liefde die aan eigen vervulling genoeg heeft. Ook daarmee verwoordt ze een romantische levensvisie.

Ferguson slaagde er niet in zijn *Deirdre* boven een wat schematische opzet uit te tillen. Artistiek stelt zijn bewerking weinig voor en ze hangt met regels als 'But here comes gentle Ainle from the chase' nogal tegen het Elisabethaanse drama aan. Maar zijn verdienste is, dat hij de stof een ethisch prestige kon geven zonder het oorspronkelijke conflict van de sage zo aan te tasten dat het onherkenbaar werd. Daarmee heeft hij een grondslag gelegd voor de aandacht die Deirdre kreeg van de auteurs van de Ierse Literaire Renaissance, die omstreeks 1880 begon door te breken. Yeats bijvoorbeeld heeft openlijk erkend dat zijn interesse voor de oude Keltische sagen en mythen mede door Ferguson werd gewekt.

Zonder Lady Augusta Gregory is de Ierse Literaire Renaissance niet denkbaar. Zij was het middelpunt van de herleving van het Ierse theater in Dublin, ze was een onmisbare gastvrouw voor schrijvers als Yeats, Synge en vele anderen op haar landgoed Coole Park in het Westierse graafschap Galway en met haar boeken *Cuchulain of Muirthemne* (1902) en *Gods and Fighting Men* (1904)[12] heeft ze de Ierse mythen en sagen onder een groot publiek gebracht, maar ook de nieuwe generatie van Ierse dichters en dramaschrijvers aan nationale stof geholpen.

In *Cuchulain of Muirthemne* heeft ze, gebruik makend van vele bronnen waaronder tekstuitgaven van de Middeleeuwse handschriften, de verhalen uit de cyclus van de Rode Tak bijeengebracht. Nog vlak voor de eeuwwisseling hadden in Dublin een Dr. Atkinson en anderen zich erg neerbuigend over de oude Ierse literatuur uitgelaten. Deze zou dom zijn, obsceen zelfs en zeker gespeend van idealistische waarden. Lady Gregory reageerde daar niet op door de antieke stof aan een 19e-eeuws ethisch gevoel aan te passen, zoals Ferguson dat deed. Ze bleef veel dichter bij de bronnen, al bewerkte ze wel en is het rauwe realisme van de oudste versies bij haar verdwenen. Ze wilde ook dat door haar boeken de gewone Ierse lezer zijn oude literatuur terug zou vinden en daarom gebruikte ze in haar verhalen het Engelse idioom van een boerenbevolking die gewend was Gaelic te spreken, het ‘Kiltartan’-Engels zoals het wel genoemd is naar de streek waar ze woonde. Het is een Engels met een eigen ritme en syntaxis.

Lady Gregory's Deirdre-verhaal heet nog traditioneel ‘Fate of the Sons of Usnach’. Het is de eerste grote synthese van allerlei varianten die in het Engels geschreven werd. Daardoor is haar verhaal rijk aan detaillering, wat soms tot onduidelijkheden leidt zoals over de woonplaats van Deirdre en Naoise in Schotland: zowel bij Loch Ness als bij Loch Eitche (Loch Etive). Zij laat Deirdre veertien jaar onder de hoede van Levarcham opgroeien voordat een jager, die hun verborgen woning bij toeval ontdekt, Conchobar van haar bestaan op de hoogte kan brengen en de koning op Deirdre verliefd kan worden. Als Deirdre en Naoise terug zijn in Ulster en in het Huis van de Rode Tak de verdere gebeurtenissen afwachten, tracht Levarcham de koning te ontmoedigen door te zeggen dat Deirdre haar schoonheid verloren heeft. Conchobars jaloezie lijkt weg te zakken, maar de koning stuurt toch de jonge en vrolijke Gelban om te kijken. Deze kan melden dat haar schoonheid onaangetast is, maar hij moet het bekopen meteen oog, dat door Naoise met een schaakstuk werd uitgegooid. Ook bij Ferguson komt zo'n passage voor, maar de naamloze boodschapper komt er daar met een bebloede wang vanaf.

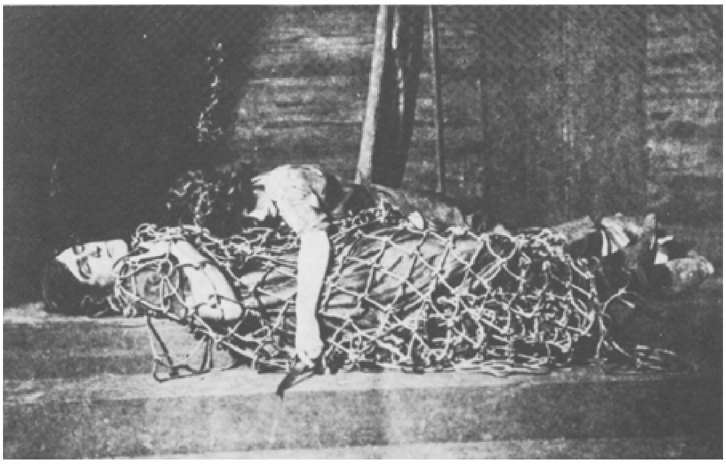
De barbaarse behandeling van Deirdre door Conchobar in de oudste bekende versie keert bj Lady Gregory niet terug. Na de dood van de Zonen van Usnach gaat Deirdre naar de zee en wordt daar door een visser in huis genomen. Ze lacht niet, eet, drinkt of slaapt niet en blijft met haar hoofd op de knieën zitten, en die omschrijving komt regelrecht uit het oudste Deirdre-verhaal. Het mes waarmee ze zich van het leven berooft als duidelijk wordt dat Conchobar haar terug zal halen, is volgens Lady Gregory van een scheepsbouwer aan het strand. Zo'n bijzonderheid illustreert de overvloedige en misschien voor de eenheid van het verhaal niet altijd functionele detaillering. Maar het ging Lady Gregory niet om een literaire prestatie als einddoel. Zij wilde de traditionele vertelstof teruggeven aan het volk dat er in vroegere eeuwen de beheerder van was, en ze deed dat op een wijze waardoor - hoopte ze - de verhalen ook de boerenmensen uit de streek Kiltartan konden aanspreken, in taal en in rijkdom aan verhaalmotieven. Door haar cumulatieve bewerking van het Deirdre-verhaal heeft zij verschillende schrijvers tot zeer uiteenlopende bewerkingen ervan kunnen inspireren.

In de eerste tien jaar van de 20e eeuw zijn in het Abbey Theatre in Dublin drie toneelbewerkingen van de Deirdre-sage gespeeld. Misschien heeft het dramatische gedicht van Ferguson de auteurs tot de keuze van deze vorm geïnspireerd, misschien lokte het nieuwe theaterleven in Dublin die keus uit.

Op 2 april 1902 was de première van *Deirdre*, 'A Legend in Three Acts', van George Russell (die zich om mystieke redenen AE noemde, afkorting van Aeon)[13]. Op 26 november 1906 werd *Deirdre* van Yeats in Dublin voor het eerst gespeeld[14]. De première van *Deirdre of the Sorrows* van John M. Synge was op 13 januari 1910, bijna een jaar na de dood van de schrijver[15]. Toen Synge op 24 maart 1909 was overleden, had hij zijn stuk in onvoltooide vorm achtergelaten. De versie die gespeeld en gepubliceerd werd, is door Lady Gregory en Yeats samengesteld uit Synges manuscripten.

Met de Ierse Literaire Renaissance ging een bloeiend toneelleven gepaard, met een voorkeur voor nationale (zo niet natio-

nalistische) stof. In het Ierse culturele erfdeel bleek nu een sterk, tragisch verhaal bewaard te zijn, dat zich met zijn emoties en conflicten uitstekend leende voor de dramatische vorm.



Uitvoering van Deirdre *van Yeats.*

De spelen van Russell en Yeats zijn tamelijk kort. Die van Russell en Synge hebben dezelfde structuur: drie bedrijven die zich respectievelijk afspelen in de schuilplaats waar Deirdre door Lavarc(h)am wordt opgevoed en waar de koning op bezoek komt; in Schotland waar Fergus de verzoenende boodschap uit Ulster komt brengen; en bij Emain Macha waar de tragische ontknoping plaatsvindt. Yeats koos voor eenheid van plaats en liet de handeling zich afspelen in het gastenverblijf, zodat zijn drama alleen de afloop vertoont. Deze drie schrijvers hebben Deirdre de moderne literatuur binnengevoerd. Niet een weergave van de oud-Ierse sage op zichzelf was hun doel (dat was bij Ferguson wel het geval), maar zij integreerden de sage in hun oeuvre, pasten de stof aan bij het persoonlijke karakter daarvan. Eigenlijk deed Macpherson dat ook, maar hij wilde dat niet openlijk zo erkennen.

George Russell was mysticus, aanhanger van Madame Blavatsky en haar theosofische leer. Van een conflict dat door sexuele jaloezie wordt veroorzaakt, is bij hem dan ook geen sprake. Liefde dient voor deze schrijver vergeestelijkt te zijn. Toen zijn Deirdre geboren werd, wilden de druïden om de voorspelling het kind doden, maar Concobar verhinderde dat. Hij wilde de Rode Tak niet bezoedelen met zo'n onridderlijke daad. De priesteres Lavarcam moet het meisje in volstrekte afzondering opvoeden in nauw contact met de Sidhe (sjie),de onsterfelijken uit de Ierse mythologie. Dan zal zij niet vatbaar zijn voor de luchthartige liefde van een krijgsman en zal het noodlot van Ulster afgewend worden, hoopt de koning. Want Concobar heeft de ambitie opperkoning van heel Ierland te worden. Lavarcam voert haar opdracht goed uit. Ze wijdt Deirdre in mystieke geheimen van de natuur in en daardoor denkt het meisje als zij Naisi en zijn twee broers voor het eerst ziet, dat het jagers van de Sidhe zijn.

Lavarcam maant Deirdre en Naisi haastig te vluchten, maar ze doet geen poging hen tegen te houden. Zij weet zich als priesteres in dienst van de onsterfelijken, niet van een koning. En, zegt ze tegen Concobar, ‘Deirdre is also one of the immortals. What the gods desire will utter itself through her heart.’ Zo maakte Russell er een drama van waarin het streven naar aardse macht botst met de wens van de eeuwige machten. Daarom lijkt in dit spel het noodlot eerder Concobar - wiens ambitie doorkruist wordt - en de Zonen van Usna te treffen, dan Deirdre, die aan het slot dan ook geen zelfmoord pleegt als in andere versies, maar geweldloos sterft op

Naisi's lijk, als deze door de magie van de druïde Cathvah ten onder is gegaan. Alsof ze zo één wordt met de onsterfelijken bij wie ze thuishoort.

Russell is er niet in geslaagd het oude verhaal te verzoenen met zijn mystieke interpretatie. Zijn Concobar laat Naisi en Deirdre naar Ulster teruglokken om hen te straffen wegens het breken van zijn wet, en om het gevaar voor Ulster alsnog af te wenden. Het is dan niet consequent dat de koning ertoe neigt van de straf af te zien als hij van Lavarcam hoort dat Deirdre haar schoonheid verloren heeft, wat hoort bij het motief van de sexuele jaloezie. Het hele spel is dramaturgisch erg zwak, en dat komt ook door de nogal cliché-matige verheven spreektrant die Russell zijn personages heeft aangemeten. Het is zijn enige toneelstuk en hij schreef het zonder benul van theater te hebben. Dat het toch een interessante bijdrage aan de Deirdre-literatuur is, komt doordat Russell als eerste Deirdre buiten de wereld van de gewone stervelingen plaatst.

Zij vertelt Naisi dat ze op hun vlucht uit Ulster een keer de onsterfelijken over hen heeft horen praten, over een groot geschenk dat zij beiden aan de Ieren zouden geven: ‘I know the great gift we shall give to the Gael will be a memory to pity and sigh over, and I shall be the priestess of tears.’ De formulering past bij de wat bleke, pre-Raphaelitische trekken die Russells Deirdre heeft, maar haar woorden bevatten ook een echo van wat al in de oudste versies staat: ze zal een beroemd verhaal worden[16].

Dat Russells Deirdre met haar mystieke natuurgevoel eerder van Fergusons Deirdre afstamt dan van het personage uit oudere bewerkingen, is voor het drama geen winst geweest. Maar Russell kon nog geen gebruik maken van het boek van Lady Gregory, wat Yeats en Synge wel deden.

Toch heeft Yeats de oude sage ontdaan van alles wat niet ter zake deed voor het gebruik dat hij ervan wilde maken. De voor-

spelling bij Deirdres geboorte en de noodlottige vervulling daarvan waren voor hem niet interessant. Zijn Naoise en Deirdre arriveren in het gezelschap van Fergus in het gastenverblijf, waar ook Conchubar heen komt. Yeats wilde in dit spel zijn opvattingen over psychologie in werking zien, hij wilde een drama schrijven dat werd voortbewogen door de energie van een intense persoonlijkheid[17]. Daarom staat bij hem nog meer dan in de tot nu toe besproken versies Deirdre in het middelpunt. Lavarcham en de twee broers van Naoise komen er niet in voor. Wel laat Yeats de handeling begeleiden door enkele ‘Musicians’, vrouwelijke muzikanten, zangeressen die door het land zwerven en met hun inzicht inde situatie niet alleen de gebeurtenissen als een koor begeleiden, maar in de handeling ook een bescheiden aandeel hebben.

Zij brengen in een lied onder woorden wat het psychologische kernthema van het spel is: ‘Love is an immoderate thing’. De energie van die buitensporigheid werkt naar twee kanten: van Conchubar uit, die door zijn mateloze sexuele jaloezie (‘Yet old men are jealous’ blijft een van de muzikanten waarschuwen) verleid wordt tot de abjecte daden die Naoises dood tot gevolg hebben. Maar ook van Deirdre uit, die haar liefde tracht te redden. De conflictstof van dit drama bestaat uit de reacties van de andere personages op Deirdre. Door het voorspelde noodlot weg te laten, hoefde Yeats zijn Deirdre in de eindfase van haar leven niet met fatalisme uit te rusten; in andere versies voert ze haar strijd vooral in Schotland, vóór het vertrek naar Ulster.

Naoise wordt heen en weer geslingerd tussen twijfel en vertrouwen. Twijfel als hij ziet dat in het lege gastenverblijf, waar niemand hen ontvangt, een schaakspel staat opgesteld waarin hij een symbool van hun ondergang herkent, want aan dit bord speelden een mythische koning en koningin voordat zij verraderlijk werden gedood. Maar zijn vertrouwen heeft dezelfde grond als in de andere Deirdre-versies: de ridderlijke eer van de Rode Tak, de onmogelijkheid dat Fergus zou liegen. Yeats' Fergus is dan ook met dezelfde naïeve oprechtheid uitgerust als die van Ferguson, zoals ook Deirdres nadruk op de liefde die voldoende moet zijn voor de vervulling van het bestaan, aan diens *Deirdre* herinnert. Maar bij Yeats is dat door de erotische dimensie van de liefde vollediger, zodat het krachtiger doorwerkt in het drama:

> And I know nothing but this body, nothing
> But that old vehement, bewildering kiss.

Dit zijn de laatste woorden die Deirdre tegen Naoise kan zeggen zonder dat er iemand bij is. Ze hebben gespeeld aan het noodlottige schaakbord, waar Naoise met heroïsche waardigheid de gebeurtenissen wil afwachten (Fergus heeft dan het verraad eindelijk doorzien en is hulp gaan halen) maar Deirdre houdt dit niet vol, en knielt bij hem neer.

Deirdre doorziet de kracht van de erotische jaloezie en trachtte die ook bij Naoise op te wekken om hem zo te prikkelen haar naar de schepen terug te brengen toen het nog niet te laat was. En als Naoise door Conchubars mannen gevangen genomen en gedood is, weet ze er nog heel geraffineerd de koning mee te bespelen, als die haar, bang dat ze in haar kleren een mes verborgen heeft, niet met Naoises lijk alleen wil laten. Ze daagt hem uit haar door een van zijn slaven te laten fouilleren en dat volstaat om haar zin te krijgen en zo door zelfmoord te kunnen ontkomen. ‘Eagles have gone into their cloudy bed’ is het commentaar van de wijze muzikanten en dat suggereert dat de geliefden naar een hoger plan ontkomen zijn. Het sluit

mooi aan bij het mengsel van waardigheid en intimiteit tijdens de schaakscène, maar het accentueert ook de eenzaamheid van Conchubar.

De koning in Yeats' spel herinnert wel enigszins aan die van Russell. Ook deze Conchubar is een somber heerser. Hij is niet omringd door helden van de Rode Tak, maar door donkere slaven uit Libië, waarvandaan ook de magische middelen komen waarmee hij in zijn bed het verzet van Deirdre wil breken, exotische elementen die Yeats toevoegde. Dat hij aan het slot door de mannen van Fergus bedreigd wordt, laat hem koud:

> I have no need of weapons,
> There's not a traitor that dare stop my way.
> Howl if you will; but I, being King, did right
> In choosing her most fitting to be Queen,
> And letting no boy lover take the sway.

Deze Conchubar is in zijn isolement bijna tragisch, gedreven als hij is door een irrationele jaloezie en door wraakzucht. Deze nuance versterkt het drama.

Voor Yeats was de Deirdre-sage het uitgangspunt voor een spel over liefde die door haar aard wel buitensporig moest zijn. Hoe sterk hij het oorspronkelijke verhaal ook in het drama vereenvoudigd heeft - in nauwe samenwerking overigens met Lady Gregory, wiens anonieme aandeel in Yeats' drama's niet onderschat moet worden - in zijn kernthema sluit het bij de oorspronkelijke sage aan. Ook bij de oudste Deirdre is de liefde buitensporig.

Synge heeft veel meer elementen uit de sage in zijn spel verwerkt dan Yeats, maar hij heeft haar ook een heel ander karakter gegeven dan de auteurs die hem voorgingen. Hij heeft personages en verhaal ontdaan van de heroïsche sfeer en hij laat ze spreken in dezelfde taal als die hij de Ierse boeren en vissers uit zijn eerdere spelen in de mond legt. Het Engels uit zijn *Deirdre of the Sorrows* lijks op dat van de verhalen van Lady Gregory en daarmee sloot hij zich aan bij de opzet van haar bewerkingen van Ierse sagen en mythen. Het zou ook vreemd geweest zijn als hij het anders had gedaan, want het weergeven van de poëzie die leeft in de taal en de verbeelding van het Ierse volk was de essentie van zijn werk. Van het heroïsche Ierse drama dat hij spottend ‘Cuchulainoid’ noemde, had hij geen hoge dunk.

Losgemaakt van de heroïsche achtergrond kon Deirdres persoonlijkheid bij Synge volledig tot haar recht komen. Al weet ze ‘Deirdre van de Smarten’ te zijn, voorbestemd om ongeluk te brengen over de Zonen van Usna en zichzelf, ze aarzelt niet om Naisi bij de eerste ontmoeting te overreden haar mee te nemen naar een plaats waar jeugd en geluk kunnen bestaan, ver van de oude koning die ze haat. Een keerpunt krijgt het drama in het tweede bedrijf nadat Fergus naar Schotland is gekomen. Naisi wil niet naar Ulster terug, maar hij bekent aan Fergus bang te zijn dat, als ze ouder worden, het moment komt dat de liefde niet meer genoeg is als levensvervulling, en Deirdre hoort die woorden, nadat ze voor het oud en lelijk worden al is gewaarschuwd door Owen, Conchubors verspieder in Schotland (diens rol blijft wat onduidelijk, waarschijnlijk door de onvoltooide staat van het spel). Dan is zij het die opnieuw haar lot in eigen hand neemt en die tegen Naisi's wil in de terugkeer naar Ulster doordrijft. Owen, die heimelijk op Deirdre verliefd is en weet dat Conchubor tegen Fergus gelogen heeft, werpt deze het goud waarmee hij omgekocht is, voor de voeten en pleegt zelfmoord. Hij is een merkwaardige nazaat van de Eogan aan wie Derdriu in de oudste versie uitgeleverd werd.

Door de ommekeer heeft Synge Deirdre ontdaan van haar weerloosheid. Ze weet welk lot ze tegemoet gaat, dat ze een klein graf voor zichzelf zal krijgen en alleen als verhaal zal voortleven. Maar ze verkiest dit boven de mogelijkheid dat het tussen haar en Naisi tot een verkilling zou komen als ze in Schotland blijven, ook al verzekert Naisi dat hij met haar het ouder worden aan durft. Toen ze in het begin Naisi

overhaalde haar mee te nemen, zei ze, toen deze haar herinnerde aan haar toekomstige status als koningin naast Conchubor:

> It's for that maybe I'm called Deirdre, the girl of many sorrows... for it's a sweet life you and I could have, Naisi... It should be a sweet thing to have what is best and richest, if it's for a short space only.
> ...
> Isn't it a small thing is foretold about the ruin of ourselves, Naisi, when all men have age coming and great ruin in the end?

Haar besluit terug te keren en haar lot te ondergaan, is de consequentie van die woorden. In haar rouwklacht aan het eind, vlak voor ze Naisi volgt in de dood, is ze dankbaar voor het geluk dat geweest is, maar neemt ze afstand van alle verschrik-

kingen om haar heen omdat datzelfde geluk niet meer door de tijd vernietigd hoeft te worden. Het is Conchubor die aan het slot, heel anders dan de bittere koning bij Yeats, oud en gebroken is, en tegen Lavarcham zegt: ‘Take me with you. I'm hard set to see the way before me.’ Hij heeft in Deirdre de jeugd begeerd, maar heeft die niet kunnen veroveren.

A. Roland Holst, auteur van Deirdre en de Zonen van Usnach.

Synges *Deirdre of the Sorrows* is stellig de meest persoonlijke versie van de sage. Hij werkte er bijna drie jaar aan en in die tijd ging zijn gezondheid steeds verder achteruit. Hoewel hij nog maar 38 jaar was toen hij stierf aan maagkanker, voelde hij zich in zijn laatste jaren een oude man, veel ouder dan zijn verloofde, de actrice Molly Algood. Veel van de emoties uit zijn laatste levensjaren moet hij in de personages van zijn spel hebben uitgedrukt. Zijn Conchubor is wel de meest tragische uit alle versies. Dat persoonlijke heeft niet alleen een heel eigen karakter aan het spel gegeven, maar heeft het ook tot het sterkste van de drie hier besproken toneelversies gemaakt. Door de drama's van Yeats en Synge - en natuurlijk door Lady Gregory's bewerking - is Deirdre in de Ierse literatuur van deze eeuw blijven voortleven.

Tenslotte A. Roland Holst. In zijn *Deirdre en de Zonen van Usnach*[18], waarmee de sage in de Nederlandse literatuur werd geïntroduceerd, valt de rol die de verteller er in toebedeeld kreeg op (al is het verhaal zelf niet in de ik-vorm gesteld). Vooral in het begin van het tweede van de vier hoofdstukken richt deze zich direct tot de lezers, die hij voorstelt als luisteraars in een traditionele vertelsituatie:

> Gij, die hier zijt met mij in de kring om het vuur dezer oude dromen, vergeeft het mij als mijn stem nu aarzelt. Want ik weet niet hoe ik verhalen zal van het machtige geluk dezer langverdwenenen. Als een waaiend vuur ging hun leven over de schemering dezer aarde.

Dit lijkt de woorden te weerspiegelen waarmee de druïde zijn voorspelling besluit bij Deirdres geboorte: ‘En gij zult een vreemd verhaal zijn in de avonden van alle tijden, o Deirdre van de Smarten.’

Klinkt hier niet iets na uit Synges drama, al was het maar de titel? Welke bronnen Roland Holst voor zijn *Deirdre* gebruikt heeft, is vooralsnog niet precies vast te stellen[19]. In het begin van het tweede hoofdstuk staat ook: ‘Is er niet een donkere, machtige hang in ons naar de tijden, waarover gesproken wordt in de gele boeken, die hier bij mij liggen?’ Natuurlijk moeten we daarbij aan oude, vergeelde boeken denken, maar is het niet verleidelijk er ook een verborgen verwijzing in te lezen naar zoiets als het *Gele Boek van Lecan*, waaruit Holst toen hij in 1908 en volgende jaren student was in Oxford, mogelijk stukken in vertaling heeft gelezen? Hij maakte toen kennis met de literatuur van de Ierse Renaissance en met de Keltische mythologie, die deze ‘donkere, machtige hang’ in hem wakker maakten. In elk geval was het Deirdre-verhaal van Lady Gregory - in een boek dat toen nog niet vergeeld kon zijn - zijn voornaamste bron, want niet alleen komen allerlei details uit zijn *Deirdre* daarmee overeen, maar soms kan men zelfs letterlijk vertaalde zinnen of zinsneden aanwijzen. Maar van het eiland waar Noisa en Deirdre zich in Schotland terugtrekken als de begeerte van een koning hen verjaagt, is bij Lady Gregory geen sprake. In andere oude versies wel, ook in de oudste die we kennen. Curieus is nog dat bij Holst inzicht in de geografie van de sage ontbreekt: hij laat het schip met Deirdre van het eiland recht naar het westen varen, waar Ierland niet ligt. Maar dat westen is wel een mooi symbool voor de ondergang.

Op een heel andere wijze dan het verhaal van Lady Gregory is de bewerking van Roland Holst een synthetische. Zijn titel wijst daar al op, waarin de traditionele en de latere versies van de titels verenigd zijn. Bij Holst spelen zowel het thema van ondergang en noodlot als de persoonlijkheid van Deirdre een rol. Al in de eerste woorden van het verhaal wordt het ondergangsthema aangegeven en in de karakteristiek die Holst in de aanhef van het verhaal geeft (‘dit verhaal van liefde, sterk als de bergstroom, en van verlangen als de zee eindeloos, dat ver voorbij de brand der koningsmuren ondergaat in het breken der zeeën tegen een wereldeinde’) verbindt hij beide, want Deirdre is de draagster van dat verlangen. Maar ook de

koning. Concobar is bij Roland Holst niet zonder meer de heerser die zijn macht misbruikt, die schaamteloos een fatsoenlijk man als Fergus manipuleert, een ware machiavellist. Als hij Deirdre voor het eerst ziet, wordt hij geraakt door de haast magische uitstraling van haar schoonheid, waartegen later Noisa ook geen afweer heeft. Al schept die schoonheid ook een afgrond tussen Deirdre en hem - Holst geeft hier een eerste aanwijzing naar iets buiten-menselijks in Deirdre -, de koning kan niet anders meer dan verlangen en begeren. Hij staat met al zijn macht smekend voor het meisje, gedreven naar wat onbereikbaar voor hem is. Daarom wordt hij, als Noisa en Deirdre uit Schotland zijn teruggekeerd, beheerst door een mengsel van woede en wanhoop. Ook dan is er iemand die inzicht heeft, de harpspeler Sencha die de emoties van de koning hoorbaar maakt in zijn spel. Ondergang lijkt de enige uitweg voor Concobar. Van alle Deirdre-versies legt die van Holst de meeste nadruk op het noodlottige van de schoonheid, iets wat veel verder gaat dan de oorspronkelijke voorspelling van de druïde.

Voor de ondergang levert de natuur een onmisbaar decor: de verlaten heuvellandschappen die Holst gezien kan hebben op de reis die hij in 1913 naar Ierland maakte en die hem tot in het noord-westelijke deel van het eiland voerde, tot in het Ulster van Deirdre. Voor de beschrijving van ruige kustlandschappen kon hij, toen hij in 1916 dit verhaal schreef, ook putten uit andere verse herinneringen, want vanaf 1911 had hij gedurende enkele jaren kortere of langere perioden doorgebracht in Lynmouth, aan de noordkust van het Engelse Devonshire. In haar elementaire verschijningsvormen van wind, vuur en water is de natuur ook een belangrijke bron voor de beelden in het verhaal.

De ondergang van de Zonen van Usnach in de strijd aan het slot van de sage wordt door Holst niet beschreven, maar ze wordt gesuggereerd door een prachtige beschrijving hoe onder een zwarte lucht, zwaar weer dat uit het oosten opkomt, de strijdwagens van Noisa en zijn broers op Emain Macha aanstormen en hoe zij vlak voor de muren moeten afbuigen als de poorten gesloten blijven. En hoe later, ‘toornend en donker als een oordeel’, Fergus meteen groot leger, woedend om het verraad, op de vesting van Concobar afkomt.

De suggestieve verbinding van het Deirdre-verhaal met ondergang is Roland Holst bijgebleven, want veel later in zijn werk, in de bundel *Tegen de wereld* (1947), schrijft hij in ‘Drie dichters en de oorlog’, een parallel trekkend tussen Deirdre en Helena van Troje:

> O, noodlot, reken ons tot uw vermisten
> nog één nacht lang om elk uur te verdwepen
> aan alles waar de kwezels nooit van wisten.
>
> En daarna moogt ge ons, prooien, warm nog, samen
> op de asbelt dezer late wereld gooien,
> om die hoop vuil onverdiend op te tooien
> met haar lichaam, als eens met de lichamen
> van Deirdre en van Helena van Troje.

Maar in deze verwijzing naar Deirdre lijkt Holst zijn eigen verhaal vergeten te zijn. Daarin kon Deirdres lichaam door niemand op enige hoop gegooid worden.

Als Fergus Emain verwoest heeften Concobar moet vluchten, wordt Deirdre niet meer gevonden. Ze is weggegaan naar de zee en bij de kust gekomen, is ze naar de uiterste punt van een voorgebergte gegaan om zich daar door de zee weg te laten dragen. Daar hoort ze het zingen van hen die ‘voorbij dit leven’ zijn, ‘En,

horende, begon zij het zich te herinneren.'... 'Daar, tot in de hemelen, stond de zee, en zong.'

In het werk van Roland Holst ontwikkelde zich geleidelijk het besef, dat er in dit leven enkelen zijn die hier niet thuis horen, maar die hier vanuit een voorbestaan verdwaald zijn en in wie een heimwee daarnaar wakker kan worden. Volledig uitgewerkt wordt deze gedachte pas in *De afspraak* van 1925[20]. Maar in *Deirdre* wordt ze al voorbereid, al is dat pas aan het slot van het verhaal duidelijk. Hiermee integreerde Holst de sage in de poëtische filosofie die zich bij hem begon te ontwikkelen, hij maakte daarbij gebruik van voorstellingen die aan de Keltische mythologie - zoals hij die leerde kennen - ontleend zijn. Daarin wordt immers verteld over bovennatuurlijke wezens die soms een tijd een menselijk bestaan leiden, maar tenslotte naar hun werkelijke leven terugkeren. In de verhalen van de cyclus van de Rode Tak wordt zoiets niet over Deirdre verteld, maar in latere versies is ze wel de dochter van Manannan genoemd. Dat vermeldt Lady Gregory ook in haar verhaal 'Manannan' in *Gods and Fighting Men*.

W.B. Yeats.

De Deirdre van Roland Holst heeft al bij het moment dat zij Noisa roept met een stem 'uit het hart des levens' buiten-menselijke trekken, en daarin lijkt ze op de Deirdre uit Russells spel. Holst is er echter veel beter in geslaagd het aardse en het eeuwige in haar te verenigen, door haar leven te laten beheersen door verlangen dat tot ondergang leidt, die voor haar een terugkeer naar het leven is, zonder dat zij het aardse leven met zijn erotiek verloochent. Het motief dat ze haar kinderen aan Manannan geeft, kon Holst gebruiken, maar hij relativeert het met een 'Eens heb ik gelezen'; en volgt daarna Lady Gregory bijna op de voet. Het heimwee naar wat haar herkomst en bestemming is, wordt pas op het allerlaatste in Deirdre wakker, maar vanaf het moment dat ze weet niet tussen Noisa en Fergus te kunnen komen om haar liefde te redden, is ze al niet meer van deze wereld, is ze op het 'westen', het overzeese paradijs gericht. Daarom wekt ze ontzetting bij de toeschouwers die haar als een schim vanaf de muur van Emain Macha achter Noisa in de strijdwagen zien staan.

Holst heeft net als Yeats allerlei archaïsche details uit zijn verhaal weggelaten, en zijn bewerking lijkt zich ver van de oor-

spronkelijke sage verwijderd te hebben. Toch heeft hij, veel later dan Russell dat deed, door een relatie te leggen tussen Deirdre en de ‘Otherworld’ uit de Ierse mythen, het verhaal weer dichter bij zijn oorsprong gebracht. Alsof het na een zo lange levensgeschiedenis hetzelfde moest ervaren als Deirdre aan het eind van haar leven.

Van de *filid* tot A. Roland Holst overleefde Deirdre haar bewerkers. De sage maakte zich door de kracht van Deirdres persoonlijkheid los van een ondergeschikte functie en kon zich daardoor ontplooien tot de epische rijkdom, zoals Lady Gregory haar samenvatte.

Personages als de koning of Lavarcham kregen uiteenlopende karakters en sociale functies toebedeeld. Conchobar kan een gewetenloos machthebber zijn, maar ook een man die gedreven wordt door een passie die sterker is dan hijzelf. Zo zag Holst hem, meer nog dan Yeats. Maar vooral bij Synge kreeg hij tragische trekken. Van alle personen in het verhaal is Lavarcham wel aan de meeste variaties onderworpen; hekeldichteres, priesteres of zorgzame pleegmoeder. Dat is het lot van een bijfiguur.

Maar Deirdre bleef wat ze in het oudste verhaal al was: de sterke vrouw die haar bestaan in eigen hand houdt. Dat is ze zelfs bij Macpherson, hoe wazig-romantisch daar de contouren van het verhaal ook zijn geworden. Haar status is in de verhalen zeer verschillend: dochter van een ondergeschikte, bestemd om niet meer dan een bijvrouw te worden van de koning; of een wezen van buiten-menselijke herkomst als bij Russell of Roland Holst. De menselijkste van al die Deirdres is die van Synge en de vrijheden die deze schrijver zich ten opzichte van het oorspronkelijke verhaal veroorloofde, zijn aan de hoofdpersoon van zijn drama ten goede gekomen.

Deirdre is de meest vitale gestalte uit de oude Ierse literatuur en een van de weinigen wier lotgevallen werkelijk tragisch zijn. Daardoor is - zoals in de Middeleeuwen al werd voorspeld - haar verhaal onsterfelijk gebleken.

Naschrift

In het seizoen 1985/'86 is *Deirdre* van Yeats in Nederland gespeeld door de Groep Gertrud-D, in een voorstelling waarvoor Trudy Derksen regie, kostumering en toneelbeeld had verzorgd. Over deze eerste Nederlandse *Deirdre* is helaas weinig goeds te melden, omdat bij wijze van experiment de stilistische eenheid van het spel was doorbroken. Naoise en Deirdre vertegenwoordigden in spel en kostumering Yeats' tekst. De muzikante was ‘modern’. Fergus en Conchubar waren aangekleed en speelden in een stijl die misschien moest herinneren aan Yeats' latere heroïsche dansspelen, die door het Japanse Nôh-theater zijn beïnvloed.

Door dit stijl-experiment ging de innerlijke samenhang van het drama verloren. De emotionele kracht van Deirdre en haar liefde is de spil van de handeling, waarop de andere personages moeten kunnen reageren. Dit was in deze voorstelling alleen voor de Naoise-rol mogelijk. De min of meer bespottelijke kluchtfiguren die Fergus en de koning werden, konden niet functioneren in een samenhang met de hoofdrollen. Dat isolement had op zichzelf nog betekenis kunnen hebben, maar dat werd door allerlei uiterlijke effecten verhinderd.

Het onbegrip voor Yeats' drama waarop deze regie was gebaseerd, werd nog benadrukt door allerlei ‘komische’ vondsten: de acteurs speelden op een vloer vol los zand, omdat alles zich in de buurt van de kust afspeelt. Fergus komt dan op van

onder een soort omgevallen strandstoel vandaan. Een onnozel zakschaakspelletje ligt verloren in het zand, waarschijnlijk omdat besloten was de sterke symbolische waarde die het schaakspel in *Deirdre* heeft te negeren en de daarop betrekking hebbende tekst weg te laten.

Het toneelwerk van Yeats wordt in Nederland zelden gespeeld. Waarom laat men het dan niet in zijn waarde? Deze voorstelling raakte als mislukt experiment kant noch wal.

Tekeningen van Peter Yvon de Vries

Eindnoten:

1 De namen van personages in de verschillende Deirdre-versies worden op soms zeer uiteenlopende manieren gespeld. In het artikel is daarin geen eenheid aangebracht, maar wordt de spelling aangehouden die door de verschillende schrijvers is gebruikt. Waar dat nodig leek, is achter de namen de uitspraak aangegeven, meestal volgens de aanwijzingen van Maartje Draak en Frida de Jong in *Van helden, elfen en dichters*, Amsterdam 1979.

2 In: *Van helden, elfen en dichters. De oudste verhalen uit Ierland*, uit het Oudiers vertaald en van toelichtingen voorzien door Maartje Draak en Frida de Jong, Amsterdam 1979. Recente Engelse vertalingen van dit verhaal in: *The Tain*, translated from the Irish Epic ‘Tain Bo Cuailnge’ by Thomas Kinsella, London/New York 1970; en in: *A Celtic Miscellany*, Translations from the Celtic Literature by Kenneth Hurlstone Jackson, Penguin Books, Harmondsworth 1971.

3 Draak & De Jong, t.a.p, p. 222.

4 Sean O'Sullivan: *The Folkore of Ireland*, London 1974, p. 23-29.

5 Bruce Lenman: *Integration, Enlightenment and Industrialisation. Scotland 1746-1832.* The New History of Scotland 6, London 1981, p. 120.

6 *Poems of Ossian.* Translated by James Macpherson. With an Introduction, Historical and Critical, by George Eyre-Todd, London 1888. Hieruit ook de citaten.

7 Derick S. Thomson: *The Gaelic Sources of Macpherson's ‘Ossian’.* Aberdeen University Series 130, Edinburgh/London 1952. Over ander bronnenonderzoek: Herbert V. Fackler: ‘Nineteenth-century Sources for the Deirdre Legend’, in: Éire-Ireland, A Journal of Irish Studies, Vol. IV, Number 4, Winter 1969, p. 56-63.

8 Bailey Saunders: *The Life and Letters of James Macpherson*, London 1894.

9 Thomson, t.a.p.p. 54 & 69-72.

10 Thomas Moore: *The Poetical Works*, London z.j., p. 220.

11 *Poems of Sir Samuel Ferguson.* With an Introduction by Alfred Perceval Graves, Dublin/London 1916, p. 133-182.

12 Opnieuw uitgegeven in The Cool Edition, Gerrards Cross 1970. Er zijn Nederlandse vertalingen onder de titels *Cuchulain van Muirthemme* en *Goden en giganten*, Antwerpen 1973.

13 George W. Russell (A.E.): *Deirdre. A Legend in Three Acts.* Introduction by Herbert V. Fackler, Irish Drama Series Vol. IV, Chicago 1970.

14 W.B. Yeats: *The Collected Plays*, London 1960, p. 171-203. Zie over Yeats: Jan van der Vegt: Yeats, de Maker', BZZLLETIN 132, jan. 1986, p.47-55.
15 John M. Synge: ‘Deirdre of the Sorrows’, in *Collected Plays*, Harmondsworth 1952, p. 221-265. Voor biografische gegevens: David H. Greene & Edward M. Stephens: *J.M. Synge 1871-1909*, New York 1961.
16 In de vertalingen van Draak & De Jong en Jackson komt dit niet voor, omdat het als een latere interpolatie wordt beschouwd. In de vertaling van Kinsella staat het wel.
17 Hierover: Peter Ure: Yeats, *the Playwright. A Commentary on Character and Design in the Major Plays*, London 1969, Chapter III.
18 In: *Verzameld werk, Proza I*, p. 7-57.
19 Over de bronnen van Roland Holsts Ierse verhalen: Dr. Maartje Draak: ‘De gecompliceerde bronnen van Holst's Ierse prozaverhalen’, in: *Schimmen van het wester-eiland. Verkenningen in de Keltische traditie van het oude Ierland*, Amsterdam 1977, p. 139-159. Op de bronnen van *Deirdre en de Zonen van Usnach* gaat de schrijfster vrijwel niet in.
20 Uitgebreider hierover: Jan van der Vegt: *De brekende spiegel. Ontwikkeling, samenhang, achtergronden bij A. Roland Holst*, 's-Gravenhage 1974.

Jaap T. Harskamp

Voorbij, voorgoed voorbij
Musico-literaire verkenningen (8)

De romantici hebben in de zintuiglijke gewaarwordingen van gehoor, reuk en smaak gezocht naar een 'résurrection du passé'. De mogelijkheid tot de herbeleving van het beleefde is de fundamentele vooronderstelling van Prousts *A la recherche du temps perdu.* Indien heden en verleden zich verstrengelen dan zou men deel hebben aan het boventijdelijke: de vergankelijkheid is overwonnen. Opmerkelijk is dat in de romantisch-idealistische speurtocht naar de zin van de tijd, de zintuiglijkheid een beslissende functie heeft maar dat de *visualiteit* van dit proces is uitgesloten. Het verleden wordt herroepen door een geur, een muziek, de smaak van een koekje. Het oog spreekt tot het verstand en rationeel kan het geheugen niet in werking worden gezet.

De vraagstelling naar de mogelijkheid het verleden op te roepen en daarmee de tirannie van de tijd te breken, heeft ook Bloem beroerd. In de bundel *Media Vita* vindt men het gedicht 'Herinnering' waarvan de eerste twee strofen luiden:

> De gloeiende avond in de kleine stad:
> Verlichte ramen stonden ruisend open
> Naar de zomertuinen en het langzaam lopen
> Van de geliefden langs het grijze pad.
>
> Als dit geheime ooit wéér te leven was:
> Hoe dat het zachte licht van een lantaren
> Scheen op de donkere, gedempte blaren,
> Wist het hart, dat het van de dood genas.

De slotregel suggereert een uiterste mogeljkheid. Maar het blijft bij een *indien* waarmee de tweede strofe is ingezet: indien de geheimen van het verleden opnieuw geleefd kunnen worden, het verleden opgeroepen, *dan* geneest het hart van de dood, wordt deelachtig aan het boventijdelijke.

In deze termen geformuleerd, dringt het *maar* zich op. De mogelijkheid blijkt een vrijmoedigheid, de gedachte aan menselijke onsterfelijkheid een vrijpostigheid. Een ware *opstanding* van herinneringen is ons niet geschonken:

> Maar het vergankelijke kent geen keer
> Dan in de opstanding der herinneringen;
> Gistren is even ver als deze dingen:
> In het verleden is de tijd niet meer.

Daarmee schijnt de premisse van Proust en zijn romantische voorgangers afgewezen. De mens is gebonden aan de klok van het bestaan - dat heden en verleden als identiek beleefd kunnen worden is een romantisch-idealistische droom, een valse troost, een platonische luchtspiegeling. Voor het lijdend hart is geen genezing - wat in de tweede strofe moedig is gesuggereerd, blijkt in de volgende tot volledige negatie gereduceerd.

Is daarmee alles gezegd? Nee - voor Bloem is aan het *maar* een derde strofe, een *toch* verbonden. De opstanding van herinneringen schenkt ons geen deelhebben aan het boventijdeljke, geen verplaatsing buiten de tijd waarin het woord dood zijn betekenis zou verliezen (de woorden zijn van Proust), maar er is ons dan toch een strohalm gegeven die we grijpen mogen, - moeten.

Toch zullen bij het sluiten van de kring,
Waarin ons dreef des levens streng beschikken,
Die als de lucht onhoudbare ogenblikken
Onze enige eer zijn en rechtvaardiging.

De rechtvaardiging van een bestaan ligt voor Bloem niet in de daden die we verrichten, maar in de zeldzame momenten die - vluchtig en vergankelijk - in intense volheid zijn geleefd. Voor Bloem zijn dat scheppingsmomenten, die waarin 'een stuk of wat gedichten' zijn gecreëerd die de enige rechtvaardiging zijn van een bestaan. De opstanding der herinneringen heeft niet de begeerde kracht die ogenblikken opnieuw te doen beleven, de mens blijft aan plaats en tijd gebonden - toch is ze, om met J. Kamerbeek Jr. te spreken (dit fragment is in hoge mate door de prachtige opstellen over Bloem van mijn leermeester geïnspireerd), binnen de aarde horizon als een bescheiden palladium. Er is althans nog iets waarmee men zich, als staande met de rug tegen de muur van strenge begrenzingen, kan troosten.

De twee slotstrofen voeren dan naar het befaamde slotvers: 'Voorbij, voorbij, o en voorgoed voorbij.'

Het *toch* van de derde strofe bood zwakke hoop, troost. Het slotvers spreekt het zware *voorgoed* uit. Het voorbije kan niet herroepen worden, het verleden bestaat niet meer. De geest heeft aan het tijdeloze geen deel. Het verleden blijft ongrijpbaar als lucht, het geheugen moet de vergankelijkheid erkennen. In het verleden is de tijd niet meer.

In een serie *Anathema's* waaraan Kousbroek de titel *Het meer van de herinnering* heeft verleend, zoekt de auteur ook naar de zin van de tijd. Hij kent het verleden een kleur toe - de nadruk ligt dan in tegenstelling tot Proust en zijn romantische voorgangers op het visuele, op de functie van het oog. De manier waarop de hersenen de gegevens van ruimte en tijd verwerken, is zodanig dat wij het verleden als plaats kennen. Het bestaat nog ergens, maar ontoegankelijk, als omgeven door een muur die niet beklommen kan worden. Maar de techniek heeft een gat in die muur geslagen: dat gat is de foto. Door de foto kunnen we het verleden zien.

In oude foto's zijn de kleuren minder geprononceerd en anders van toon dan in de moderne. Kousbroek ervaart deze als delicater, niet realistisch. Het zijn niet de kleuren van de dingen zoals je deze ziet. Zij stemmen overeen met de kleuren van de herinnering. Ook de beelden van het geheugen zijn niet sterk gekleurd en zijn vager naarmate de herinnering ouder of onbelangrijker is. Herinneringen verjaren, verkleuren. Van de informatie die in de hersenen wordt opgeslagen, gaat in de loop van tijd steeds meer verloren. Kleur is ook informatie. En daarin ligt voor Kousbroek de analogie tussen een verre herinnering en een oude foto: beide bevatten naarmate ze ouder worden steeds minder informatie. Daarom spreken die foto's zo sterk aan. We zien de kleuren als door een mist, als door een floers van tranen: de kleur van het verleden.

Is de analogie houdbaar? Het merkwaardige in Kousbroeks opstel is dat hij spreekt van de foto als vorm van historische documentatie (niet de foto die verbonden is met een eigen stuk verleden), en de functie van het geheugen in strikt individuele zin. De 'informatie' van de foto verschilt volledig van die welke in de herinnering sluimert. De eerste richt zich tot het verstand, de laatste tot de emoties. Kousbroek spreekt bijvoorbeeld van een oude foto van de loopgraven van Verdun. De foto schiet in technisch opzicht tekort. Het geheimzinnige verschijnsel is dat juist die tekortkomingen de werkelijkheid van het verleden uitdrukken (gecursiveerd in de tekst). Je ziet de foto en denkt: ja, zo moet het tijdens de Eerste Wereldoorlog geweest zijn.

Een vriend van mij bezit een unieke serie ansichtkaarten die door zijn grootvader waren verzonden vanuit de Vlaamse loopgraven. Het zijn prenten van trotse soldaten die tegen tanks leunen, zij kijken uit over vernietigde dorpen, de ruïnes van kerken,

enz. Door het gat in de muur kijk ik naar het verleden en hecht daaraan mijn interpretatie van die oorlog, van de

oorlog in het algemeen. De vergeelde en technisch onvolmaakte prenten hebben voor mij nauwelijks een werkelijkheidswaarde, zij dragen de schrille kleuren van mijn interpretatie. Het oog interpreteert, levert een beeld achtereen beeld. Voor ieder van ons zal de kleur van dat verleden verschillen. De kleur van het verleden is die welke wij daaraan toekennen. En in de hand houden we het palet van kennis en ervaring.

Dan is daar de foto die naar een individueel verleden wijst. Ik staar naar een vergeelde, bijgekleurde foto van mijn grootvader die ik te kort heb mogen kennen. Ik tuur en tuur, maar de herinneringen blijven vaag, als in mist gehuld. Ik ben niet in staat het beeld aan de werkelijkheid van toen te toetsen. Van alle zintuigen heeft het oog het minste effect op het geheugen. Neem daarentegen de geur van geteerd touw: ogenblikkeljk weet ik mij in mijn vroege jeugd verplaatst, ik sta naast hem toen hij als IJsselmeervisser zijn netten zat te boeten, ik zie hem aal binnenbrengen, zie de tonnen waarin hij paling rookte.

Het geheugen heeft aan beelden van het verleden geen behoefte. De foto slaat geen gat in de muur waardoor het verleden is omgeven. Foto's bevatten een informatie die voor het geheugen grotendeels verloren is gegaan. Zoals een auteur zich in zijn vroegere werken dikwijls nauwelijks herkent, zo plaatsen foto's uit het verleden ons (mij in ieder geval) voor het raadsel van het voorbije. De intens beleefde momenten van ons bestaan, hoe vergankelijk ook, vinden via het geheugen een incidentele en ongezochte naklank. Soms duiken ze op - God weet waarom - uit de muziekdoos van de herinnering. Zintuiglijke gewaarwordingen spelen daarbij een rol. Maar het oog? Het oog staart naar foto's die niets meer verklappen dan een verleden dat voorbij is, voorgoed voorbij.

Sartre contra Proust

De dagboekaantekeningen van Antoine Roquentin in Sartres *La nausée* (1938) laten in eerste instantie een poging van de hoofdpersoon zien om te komen tot een positiebepaling tot de dingen die hem omringen. Roquentin toont een toenemende angst om met ‘dode’ voorwerpen in aanraking te komen. Deze voorwerpen zijn nuttig, dienen de mens, maar hij ervaart deze als onverdraaglijk. De simpele aanraking boezemt hem vrees in. Roquentin beseft dat hij een soort van walging in de handen heeft.

De meest simpele dingen: een steen, een deurknop, een glas, een mes, de deur van een huis, krijgen voor hem een griezelig bestaan als waren het levende beesten. De dingen brengen hem in paniek. Zijn eigen lichaam bevreemdt hem, het is alsof hij het lichaam van een ander heeft ingenomen.

Roquentin is ervan overtuigd dat die vreemdheid - bron van zijn walging - niet van hemzelf uitgaat, maar van de dingen. De walging is rondom hem, buiten, in het café, zij is één met het café en Roquentin is in haar.

De mensen in zijn wereld (de Autodidact die hij van de bibliotheek kent; Anny, zijn vroegere vriendin; de mensen in het stamcafé) blijven voor Roquentin en de lezer als de schimmen die langstrekken door de grauwe mist van zijn bestaan. Zij benadrukken alleen de dorre woestijn van zijn wereld. Roquentin is een eenzame figuur, maar hij had zich veilig gevoeld in een verleden dat hij uit de bibliotheek opdiepte: als historicus werkte hij aan een biografie van markies de Rollebon, een schilderachtige figuur uit de Napoleontische tijd. Hij was het werk begonnen omdat hij diepe sympathie had opgevat voor die zonderlinge figuur.

Maar ook in het historisch onderzoek raakt Roquentin van slag. De historische feiten ontsnappen hem, de mens Rollebon intrigeert hem niet langer en wat een wetenschappelijke biografie moest worden, krijgt meer het karakter van een verbeeldingswerk, een roman. Voor Roquentin is dat een manier om het verleden te omklemmen en naar zijn hand te zetten.

Het is de muziek die Roquentin aanzet tot een speurtocht naar de oorzaken van zijn intens gevoelde en gevreesde crisis. De walging overvalt hem in zijn stamcafé en hij vraagt Madeleine, de dienster, een plaat te draaien: ‘Some of these days’, een oude rag-time die hij in 1917 door Amerikaanse soldaten in de straten van La Rochelle had horen fluiten (het is merkwaardig - en dat zal uit de context blijken - dat deze muziek dus gebonden is aan een herinnering, de muziek roept een brok van het verleden op).

Deze muziek zal de gedachtenontwikkeling van Roquentin bepalen. Voor hem bevat de muziek twee contrasterende elementen. De jazz-muziek is voor hem - aan de ene kant - een serie van noten, het zijn amper noten, veeleer kleine schokjes. Zij kennen geen rust, zij rennen, haasten zich, zonder dat ze de kans krijgen tot zichzelf te komen en voor zich te bestaan. Ze zijn niet tegen te houden, maar juist het feit dat ze ogenblikkelijk verdwijnen, sterven, vernietigd worden - daarin vindt Roquentin een wrange vreugde. Dat is een ‘petit bonheur’, zij het een klein geluk van walging: het openbaart zich op de bodem van een slijmerige poel, die poel is onze tijd. Voor Roquentin vormt de successiviteit van tonen in de muziek het hart van de eigen tijd.

Roquentin ervaart een andere vorm van geluk door die muziek: muziek is tevens melodie en melodie is duur - deze staat buiten de tijd waarin onze verdwaasde wereld zich bevindt. Het melodische van de muziek staat in scherpe tegenstelling tot die eerste ervaring van een losse opeenvolging van noten (die samenvalt met de successiviteit van de tijd). Daaruit komt Roquentin tot de slotsom dat er een andere tijd moet zijn - die andere tijd is de strenge duur van de muziek die door onze tijd heendringt, hem afwijst en verscheurt. Dat besef verdrijft de walging: de walging is gebonden aan de belevenis van de tijd.

De muziek dan bevrijdde Roquentin van de walging. Hij beseft zich zijn plaats onder de mensen weer, hij ziet de dingen in hun normale proporties. Maar zodra de plaat is afgelopen en hij opstaat om weg te gaan, ziet hij in de spiegel een onmenselijk gezicht langs glijden - het zijne. De genezing was van korte duur. Roquentin zal nieuwe antwoorden moeten zoeken. Hoe was het mogelijk dat de melodie van dat lied hem het geluk van verlossing had geschonken?

Het denken van Roquentin richt zich dan op het probleem van de tijd. Heden en verleden, wat betekenen zij? Hij zoekt in zijn verleden, maar vindt niets dan de brokstukken van beelden zonder te weten wat deze vertegenwoordigen: zijn het ware herinneringen, verdichtsels?

Zelfs de brokstukken van het verleden vervagen. Het woord neemt de plaats van het beeld in. De herinnering is in het heden gelokaliseerd en verliest de band met het verleden. Daartussen gaapt de kloof van het woord. De tijd is een opeenvolging van momenten die zich nooit in de melodische vorm van de duur bestendigt. Het verleden bestaat niet.

Roquentin had gewild dat de momenten van zijn leven elkaar zouden opvolgen en rangschikken als de momenten van een leven dat men zich herinnert. Dat is een illusie, het verhaal in een roman. Het verleden van de mens is niet meer dan een kast vol bezittingen, klokjes, gedenkpenningen, foto's, schelpen, oude kleren en kranten.

De muziek had Roquentin bewust gemaakt van het probleem van de tijd, het verleden bestaat niet omdat de tijd discontinu is. De momenten volgen elkaar op als de noten in de muziek. Muziek mag dan schijnen te vloeien, in werkelijkheid is

het een na-elkaar van losse noten, waarbij de éne de andere verdringt. Ieder zoeken naar een vorm in de tijd is tot mislukking gedoemd. En daarmee verwerpt Sartre het concept van Bergson die verleden en heden had doen samenvloeien op dezelfde wijze als wij ons de klanken van een melodie herinneren.

Daarmee is Roquentin wel gedwongen het werk aan zijn historische biografie op te geven. Rollebon was zijn deelgenoot geweest: hij had Roquentin nodig om te bestaan en Roquentin had hem nodig om zijn bestaan niette voelen. Het bestaan van Rollebon werd verlengd en bevestigd, dat van Roquentin ontkend. Rollebon had Roquentin bevrijd van zichzelf, van zijn bestaansreden.

Waarom schrijft u? vraagt de Autodidact. Ik schrijf om het schrijven, luidt het aarzelende antwoord van Roquentin (zo men deze passages polemisch wil opvatten, dan ziet men - vooruitlopend - achter deze woorden de gigantische literaire gestalte van Marcel Proust verschijnen). Markies de Rollebon die eens zo sterk had geleefd in het denken van Roquentin, bestond niet meer - hij was voor de tweede keer gestorven. Rollebon kon niet meer in leven worden geroepen, ‘la résurrec-

tion du passé' was een opgave die metafysisch niet mogelijk bleek.

In zijn boek over Bloem heeft J. Kamerbeek Jr. gewezen op een verrassende parallel tussen het 'Voorbij, voorbij, o en voorgoed voorbij' van de dichter - de onmogelijkheid het beleefde opnieuw te beleven -, en Roquentins bittere besef dat heden en verleden door een gapende kloof zijn gescheiden. De vergankelijkheid kan door geen 'résurrection du passé' ongedaan worden gemaakt. Maar bij Bloem is er nog iets, een weinig, een bescheiden troost: en deze ligt in de schepping van enkele gedichten. Dit *en toch...* zal men ook treffen aan het slot van *La nausée.*

De muziek blijft ook hier het denken van Roquentin richting geven. Als levend wezen in het nu, weet hij dat de 'belle forme mélodique' waarnaar zijn diepste verlangen uitgaat, de mens niet is geschonken (deze komt alleen de held in de roman toe). Maar toch is er een mogelijkheid, hoe gering ook, zich te reinigen van wat Sartre noemt de 'péché d'exister', om - en de wending doet hier letterlijk aan Bloem denken - zijn bestaan te *rechtvaardigen.* Deze rechtvaardiging zou dan liggen in de schepping van een boek, een roman. Dat boek zal hard en zuiver als staal moeten zijn en de mensen tot schaamte over hun bestaan dwingen.

Als Roquentin besluit van Bouville naar Parijs te trekken, bezoekt hij een laatste maal zijn stamcafé. Madeleine draait zijn geliefde jazz-nummer voor hem. Zijn gedachten verplaatsen zich naar de muziek. Hij grijnst om de dwazen die troost putten uit de muziek. Ze verbeelden zich dat de klanken die zij opvangen zuiver en krachtgevend zijn, dat hun lijden muziek wordt. De sufferds verbeelden zich dat de schoonheid medelijden met hen heeft.

Maar juist de muziek van 'Some of these days' brengt een sprankje hoop in de somberheid van Roquentin. Zijn leven - ziet hij in - en zijn historisch onderzoek waren een simpel bestaan geweest, een *exister.* Bestaan is eenvoudig *er zijn*, bestaan is een doorbuigen, ondoordringbaar, zwaar en week. De klanken van de saxofoon, de stem van de negerin, drukken hem de schaamte op. Hij zal zijn bestaan moeten ontvetten, uitwringen, zuiveren, droogleggen en harden om daaraan de zuivere en nauwkeurige klank van een saxofoongeluid te geven.

De tegenstelling waarop Sartre doelt, ligt in de termen *exister* en *être*, bestaan en zijn (en opnieuw denkt men hieraan het taalgebruik van Bloem bij wie men dezelfde tegenstelling aantreft). Roquentin luistert naar de stem op de plaat, hij hoort een kras. Merkwaardige gewaarwording: de melodie wordt in het geheel niet verminkt door die onzuiverheid in de weergave. Zij ligt ver, zo ver daarachter: zij *is.* Achter het bestaande dat van het ene heden naar het andere verglijdt, achter die klanken die van dag tot dag uiteenvallen en wegslijten, blijft de melodie dezelfde, jong en levenskrachtig, als een meedogenloze getuige.

Dat is dan het enige wat Roquentin heeft gezocht: het bestaan te verjagen, te zijn ('Eindlijk te zíjn', om met Bloem te spreken). De Amerikaanse jood die het lied gemaakt heeft, de negerin die dat heeft gezongen - twee mensen die misschien gemeend hebben in het bestaan te zijn verzonken - zij hebben zich gered. En daar ligt het lichtpunt voor Roquentin. Hadden zij zich niet gereinigd van de zonde van het bestaan? Zou hij zijn leven kunnen rechtvaardigen door de schepping van een literair werk? Een roman? Misschien. Roquentin blijft vragen. Er is sprake van mogelijke loutering. Roquentin beseft de mogelijkheid, ziet de strohalm - maar hem is geen enkele zekerheid geboden.

In Roquentins reis door de nacht wordt hij door de muziek gestuurd. Er zijn passages in *La nausée* waar men vermoedt dat de jonge Sartre heeft geworsteld met de fascinerende maar belemmerende aanwezigheid van Marcel Proust. De aspecten van muziek en tijdsbewustzijn vormen het fundament waarop het machtige bouwwerk van *A la recherche du temps perdu* is neergezet. In Sartres werk zal men

geen expliciete verwijzing naar Proust aantreffen. Natuurlijk, indien Roquentin waakt voor pralende zinnen en hij iedere vorm van mooischrijverij wantrouwt (men moet, zegt hij, alles direct opschrijven zonder naar woorden te zoeken), dan heeft men het vermoeden dat Sartre zich afzet tegen de generatie van Proust; indien Roquentin met afschuw kijkt naar een handelsreiziger die tandpasta verkoopt van het merk Swan, dan lijkt een element van parodie met Swann nauwelijks te loochenen - maar verder is er van een direct commentaar op de ambitieuze speurtocht naar de zin van de tijd bij Proust geen sprake.

Dat neemt niet weg dat het lied van ‘Some of these days’ in *La nausée* een bijna identieke functie vervult als ‘la petite phrase de Vinteuil’ in *A la recherche du temps perdu.* Kamerbeek heeft op deze parallel gewezen en ik volg zijn overwogen betoog. Met alle verschillen tussen de wereld van Franck en Fauré waaruit de ‘petite phrase’ van Proust stamt en de jazzmuziek, hebben beide stukken muziek gemeen dat de auteurs daaraan een metafysisch karakter hebben toegeschreven. Bij Sartre: *achter* het bestaande; bij Proust: behorend tot een andere wereld. In beide gevallen is de factor tijd uitgeschakeld, overwonnen.

Het lijkt - aldus Kamerbeek - of hier sprake is van een soort van weddenschap (wat de Fransen een *gageure* noemen). Sartre wilde aantonen dat hij met de meester kon wedijveren, dat ook hij in staat was aan een muzikaal maar veel banaler thema een metafysisch gewicht te schenken. De houding van Sartre is ambivalent: hij wilde Proust overtreffen èn met hem afrekenen.

De afrekening zag hij in zijn afwijzing van het innerlijke bewustzijn. De mens is op de buitenwereld gericht. De innerlijkheid kent geen rijkdommen -en daarmee is de gehele speurtocht van Proust verworpen. ‘Nous voilà délivrés de Proust’, riep Sartre uit in ‘L'intentionnalité’ (opgenomen in de eerste bundel *Situations*): ‘Délivrés en même temps de la “vie intérieure”...’. Sartre heeft als het ware de mond gespoeld van de doordringende smaak van de tandpasta met het merk Swan.

De mogelijkheid het beleefde te herroepen is de fundamentele vooronderstelling van het levenswerk van Proust. Wanneer Roquentin zijn biografie van de markies de Rollebon opgeeft, dan heeft hij - besluit Kamerbeek - symbolisch afstand genomen van de mogelijkheid naar een ‘recherche du temps perdu’. Zozeer wilde Sartre aan die dwang van het verleden ontsnappen, dat geen van zijn romans is geschreven in de verleden tijd (deze immers vervormt het leven). Zonder de aanwezigheid van Marcel Proust zou de vorm waarin *La nausée* ons is overgeleverd, ondenkbaar zijn geweest.

Walging en muziek: Theun de Vries.

Het is opmerkelijk dat in de jaren die vooraf zijn gegaan aan de publikatie van Sartres *La nausée*, het woord walging in de Nederlandse literatuur al frequent is gebruikt. De term domineert in het jargon van beklemming dat door Van Eeden is aangewend in zijn roman *Van de koele meren des doods.* Het woord verschijnt ook in het gedicht ‘Nocturne’ van Theun de Vries. Voor Roquentin had de muziek een reinigende werking, een (tijdelijke) verlossing van het gevoel van walging dat hem verlamt. Dit is het gedicht:

> De oude weemoed befloerst mijn oogen
> en ik ben walgingszat.
>
> Dan geurt muziek als wierook omhoogen
> uit bekkens van nachtlijke stad.
> De hemeldom, grauw rouwmonument,
> siddert en opent vèr heen

bogen van spanning ongekend;
zijn schaduwen vallen uiteen.
En uit het regenlicht gewelf
vlaagt mij koelte aan.
Schaduwen duizelen door mij zelf
en wijken weer uit mij vandaan -

Theun de Vries. Terugkeer. Bussum 1927, p. II.

Kunst en vaderland

In zijn *Stephen Hero* beschrijft James Joyce ongeveer twee jaar uit het leven van Stephen Daedalus, van de periode dat hij zich inschrijft aan de National University tot het moment dat Stephen zich geestelijk vrijmaakt van al datgene wat de universiteit representeert. In de onvoltooide roman ziet men het groeiproces van een jonge kunstenaar (d.i. Joyce zelf) in een

aan de kunst vijandige omgeving. Het manuscript dat door Joyce werd nagelaten moet door de auteur zijn geschreven tussen 1904 en 1906 en zou later een definitieve maar gewijzigde vorm krijgen in *A Portrait of the Artist as a Young Man.*

Het verstandelijk groeiproces van Stephen is er een van oppositie tegen gehuldigde denkbeelden over kunst en leven. Stephen is een geestelijke vrijbuiter die zich niet laat binden aan geografische of geestelijke grenzen: intellectueel is hij statenloos.

Joyce maakte deel uit van een Europese beweging naar een kosmopolitische levenshouding. Men verkoos het internationalisme boven een beperkt en benauwend nationalisme. Maar juist in de landen waar het idee van de nationale staat krachtig had geleefd en naar nieuwe adem snakte, daar stuitten de kosmopolieten op felle tegenstanders. Dat gold vooral in Ierland en Frankrijk.

Stephen Daedalus stak zijn liefde voor Dante en Ibsen en Zola niet onder stoelen of banken (de hoofdstukken XIX en XX). In een lezing voor zijn katholieke en patriottische medestudenten en docenten zette hij zijn ideeën uiteen over een pure, antigodsdienstige en anti-nationale kunst die buiten de sfeer ligt van moraal of politiek. Hij ontketende een storm van protest. Zijn denkbeelden werden verworpen als een afspiegeling van decadente theorieën die een voedingsbodem hadden in de verworden Europese hoofdsteden. De meest agressieve aanval wordt ingezet door de figuur van Hughes.

In de bewondering voor Ibsen zag Hughes een immanent gevaar voor het Ierse volk: ontaarding. Wij willen die buitenlandse smerigheid niet, roept hij uit. Ierland zelf heeft een rijke literatuur en de jongeren moeten in de geest van vaderlandsliefde worden opgevoed. Hij maakt Daedalus uit voor een kosmopoliet, een scheldwoord in zijn jargon. Een man die van alle landen meent te zijn, bezit geen vaderland - eerst komt de natie en dan de kunst. Als wij kunst scheppen - aldus Hughes - dan moet dat een verheven en morele kunst zijn, en bovenal: een nationale kunst.

Uit de wijze waarop Joyce het verstikkende patriottisme beschrijft waarin hij als artistiek begaafde jongeman was grootgebracht, blijkt waarom hij later de vrijwillige ballingschap zou verkiezen. De ironie is dat hij als balling juist in staat bleek een waarachtig Ierse kunst, preciezer, een kunst van Dublin, wist te scheppen.

In Frankrijk kan men golven van aantrekking tot en afstoting van het internationalisme waarnemen. De Romantiek in Frankrijk was een waarachtig Europese beweging. De invloeden uit Duitsland en Engeland werden vrijelijk en met gretigheid verwerkt. Door de tegenstanders van de romantici werd de stroming als van vreemde bodem verworpen.

Voor Mme de Staël vormde het buitenland - Duitsland vooral - een uitdaging voor de Franse kunstenaar, de schrijver moest zich meten met de grootste vertegenwoordigers van de Europese literatuur. Deze voorbeelden zouden de voedingsstoffen vormen waarmee de ietwat verschraalde Franse cultuur krachten kon opdoen, zich vernieuwen en verjongen. Dat moet men als een verovering begrijpen, niet als diefstal of ontlening.

De kunstenaar - schreef George Sand in een brief van 7 februari 1832 - is van geen enkel land, van geen enkele kliek of sekte of samenzwering. Het vaderland, stemde Gustave Flaubert met haar in (brief van 11 december 1846), dat is de aarde, het universum, dat zijn de sterren, dat is de lucht die wij ademen. Ons vaderland is het denken zelf, d.w.z. het oneindige in onze longen.

Een kosmopolitische instelling van de romantische kunstenaar stemt overeen met het exploratie-karakter van zijn kunst, met de wil om grenzen te doorbreken, om aan het bepaalde en bestemde te ontsnappen. Het is nauwelijks verwonderlijk dat de symbolisten eenzelfde internationale belangstelling toonden en op dezelfde kritiek zouden stuiten (het Naturalisme in de kunst was veel meer een nationale

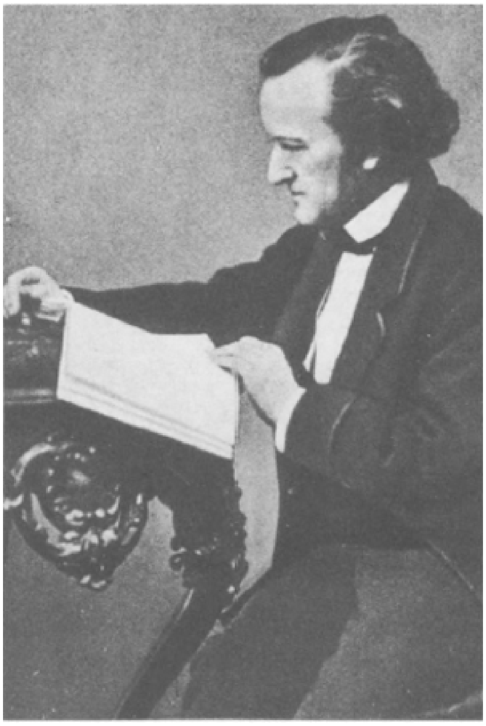
stroming). Tegen het einde van de negentiende eeuw zouden de critici - en met name degenen die zich in artistieke zin tot het neo-classicisme getrokken wisten, in godsdienstige zin tot een doctrinair katholicisme, in maatschappelijke zin tot een reactionair maar strijdbaar nationalisme - het kosmopolitisme verwerpen als een 'ziekte' van verworden geesten.

Hieruit blijkt de krachtige botsing van geesten in Frankrijk: enerzijds werd in 1896 Joseph Texte, auteur van een studie over Rousseau en het literaire kosmopolitisme, benoemd tot de eerste hoogleraar in het nieuwe wetenschappelijke domein van de Vergelijkende Literatuurstudie; anderzijds introduceerde Maurice Barrès als eerste het verschrikkelijke woord *nationalisme* in het politieke jargon (in een artikel in de Figaro van 4 juli 1892, getiteld: 'La querelle des nationalistes et des cosmopolites').

Enerzijds kon Paul Valéry in 1889 schrijven: het vaderland kent geen grenzen, het ware vaderland is het domein van ideeën en dromen (*Lettres à quelques-uns*: Paris 1952, p. II); anderzijd verwoordde Saint-Georges de Bouhélier in de Figaro van 10 januari 1897 een standpunt dat velen met hem deelden. Dat standpunt laat zich aldus samenvatten: de barbaarse Shakespeare had de klassiek-Franse notie van de Schoonheid vernietigd; de zwartgallige Schopenhauer had de levensvreugde verziekt; Nietzsche en Ibsen hadden de Franse denkers in de ketenen van het slavendom geslagen. De macht van al die cultuurvreemde schrijvers over de Franse literatuur was een vernedering die moeilijker was te verwerken dan de invasie van het triomferende Duitse leger.

Het opvlammende vuur van nationaal gevoel vond mede een oorzaak in de nederlaag van 1870. De kunstenaars waren scherp verdeeld over vragen als deze: zou het vernederde Frankrijk nog Germaanse kunst kunnen genieten? kon men nog Duitse muziek uitvoeren? was Wagner die door zoveel Fransen als een God was aanbeden van zijn voetstuk gevallen?

In de verdeeldheid van geesten na 1870 stond de figuur van Wagner in Frankrijk centraal. Wil men dit conflict begrijpen, dan is het noodzakelijk zich een inzicht te winnen in de geschiedenis van het Franse wagnerisme.



Portret van Wagner tijdens de Parijse storm rondom Tannhäuser.

Deze geschiedenis begint in 1859, het jaar waarin Wagner opnieuw naar Parijs kwam om te pogen het Parijse publiek voor zich te winnen en zijn naam te vestigen in het centrum van de muziekwereld. Tijdens een eerste verblijf in Parijs

(1839-1842) was hij daarin niet geslaagd.

A. Gill. Richard Wagner. Deze afbeelding werd gebruikt op de voorpagina van het nummer van L'Eclipse van 1869.

Tot 1859 was er nog nauwelijks sprake van een serieuze Wagner-kritiek in Frankrijk. In 1857 had Théophile Gautier in Wiesbaden een uitvoering bijgewoond van *Tannhäuser*. Deze opera is wellicht de meest romantische en Germaanse van Wagners scheppingen (het Faust-thema, de sterke samenhang van mystiek en erotiek, enz.). Gaytier is van de Franse romantici de meest 'klassieke' gebleven en voor Wagners kunst toonde hij geen bewondering. Is Wagner de componist die de grote voorgangers zal onttronen? vroeg hij in een opstel in de Moniteur Universel van 29 september 1857. Zijn antwoord luidt: nee, dat geloven wij niet.

De drie uitvoeringen van *Tannhäuser* in de Parijse Opéra (maart 1861) veroorzaakten een tumult van afkeer en afkeuring. Pers en publiek toonden zich vijandig en Wagner verliet Parijs in bittere stemming. Typerend is de intense afschuw waarmee Prosper Mérimée - een voorvechter van de Italiaanse muziek - terugkeek naar de uitvoering die hij had bijgewoond (brief van 21 maart 1861, gericht aan een 'une Inconnue'). *Tannhäuser*? Morgen kan ik ook zoiets componeren - spotte Mérimée - door mijn kat over de toetsen van de piano te laten lopen.

Anderzijds won Wagner zijn eerste fanatieke volgelingen in Parijs en onder hen treft men kunstenaars als Gaspérini, Champfleury, Gustave Doré, Judith Gautier, Villers de l'Isle-Adam, Edouard Schuré en Charles Baudelaire.

Tussen 1861 en 1869 bleef er een marginale belangstelling bestaan voor het oeuvre van Richard Wagner. Ook na de Parijse uitvoering van *Rienzi* in 1869 bleven pers en publiek zich haatdragend opstellen, maar vanaf dat moment ziet men in de muziekkritiek de term 'wagnerisme' verschijnen.

De enige manier waarop men in die periode kennis kon nemen van Wagners kunst in Parijs, was via de zogenaamde 'concerts Pasdeloup'. Met minachting voor de smaak van het publiek bracht Pasdeloup fragmenten uit het werk van Richard Wagner ten gehore, eerst met zijn 'Société des jeunes artistes du Conservatoire',

en na 1862 in ‘Les concerts populaires’. Tussen 1861 en 1883 dwong hij het Franse publiek de scheppingen van Wagner serieus te nemen en daarmee maakte hij de weg vrij voor de kwalitatief superieure uitvoeringen die Colonne en vooral Lamoureux na 1881 zouden geven.

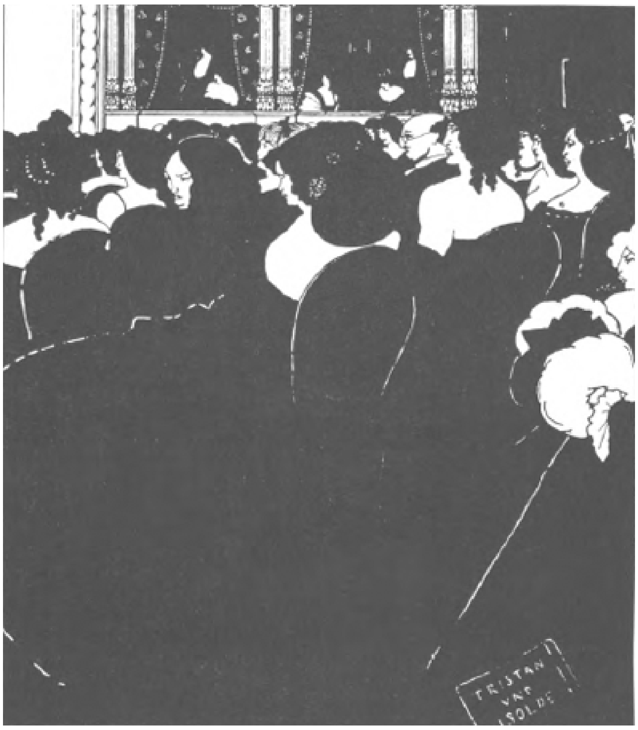
De oorlog van 1870 bracht een fundamentele verandering in de wijze waarop het Franse publiek het oeuvre van Wagner beschouwde. Werd zijn werk allereerst niet als kunst aanvaard, na de oorlog werd dat verworpen als anti-Frans en Pruisisch. In de jaren na de oorlog kreeg Pasdeloup, die bleef volharden het werk van de Duitse componist uit te voeren, voor en tijdens zijn concerten fel patriottische protesten te verduren.

Op 29 oktober 1876 bijvoorbeeld stond de dodenmars uit de *Götterdämmerung* op het programma. Bij de ingang van de concertzaal werd door anti-wagnerianen een speciale editie van het tijdschrift L'Eclipse verkocht waarin een vertaling was opgenomen van Wagners weinig plezierige geschrift *Eine Kapitulation.*

In 1870 had Wagner in Triebschen de Duitse overwinning gevierd met de creatie van de *Kaisermarsch*, opgedragen aan Bismarck. Daarnaast schreef hij dat werk over de Franse capitulatie waarin hij genadeloos de spot dreef met Franse intellectuelen en kunstenaars als Victor Hugo, Gambetta, Nadar en zelfs met zijn trouwe volgeling Edouard Schuré. Bovendien eerde Wagner op 18 januari 1871 Bismarck nog met een gedicht ‘An das deutsche Heer vor Paris’. Na zijn vernederingen in Parijs was Wagner de stad een diepe haat blijven toedragen.

In Frankrijk waren deze feiten alom bekend geworden na de

publikatie van een studie van Victor Tissot onder de titel *Les Prussiens en Allemagne* (1876). In een hoofdstuk dat geheel is gewijd aan de aanval op Wagner, presenteert de auteur zijn gegevens in een toon van briesende verontwaardiging. Zijn boosheid sloeg over en een nieuwe storm van anti-Pruisische gevoelens brak los. De Franse wagneristen moesten zich opnieuw verdedigen tegen de felle aantijgingen van gekwelde patriotten.



Aubry Beardsley. De wagneristen. The Yellow Book III, 1894.

Hoezeer Wagner de vernedering van Parijs wenste, is onlangs aan het licht gekomen toen de dagboeken van Cosima Wagner werden gepubliceerd. Op 5 november 1870 bijvoorbeeld leest men daar een kille aantekening: ‘De geruchten van een wapenstilstand brengen ons geen vreugde; R(ichard) wenst het bombardement (van Parijs)’.

In de Figaro van 13 augustus 1876 plaatste de invloedrijke muziekcriticus Adolphe Jullien een artikel onder de titel ‘Mozart et Wagner à l'égard des Français’. Daarin vind men alle vragen waarmee de wagnerianen worstelden: hoe kon men het werk van Wagner na 1870 aanvaarden? hoe moest men reageren op zijn anti-Franse instelling en zijn ‘Deutschtum’? hoe kon men wagnerisme en vaderlandsliefde verenigen? In 1876 werd Jullien tot een defensieve stellingname gedwongen. Zijn krachtige argument is dat de kunst is verheven boven het enge domein van het politiek patriottisme.

Ondanks het politiek geharrewar nam de vogue voor Wagner in Frankrijk toe, vooral nadat in 1881 Colonne zijn ‘Concerts nationaux’ was begonnen en Lamoureux zijn ‘Société des nouveaux concerts’ had gesticht. Beide dirigenten waren bewonderaars van Richard Wagner en vooral de zogenaamde ‘concerts Lamoureux’ zijn onverbrekelijk verbonden met zowel de geschiedenis van het wagnerisme als met die van het literair Symbolisme.

De concerten van Lamoureux vonden plaats in het ‘Cirque d'Eté’ dat cirkelvormig van bouw was en zich met oplopende bankenrijen verhief als een amfitheater. Dicht opeengedrukt zaten de toehoorders bijeen en vierden de cultus van Wagners muziek.

Uit de verslagen van deze concerten die ons zijn nagelaten - door Valéry in zijn ‘Au concert Lamoureux en 1893’, door Max Graf in zijn ‘Pariser Intermezzi’, dooreen meer kritische Marcel Proust in zijn ‘Chroniques’ - is met suggestieve kracht iets overgebracht van de gespannen en elektrische atmosfeer die tijdens deze concerten in het *cirque* gehangen moet hebben.

Samen met Huysmans werd Stéphane Mallarmé door Edouard Dujardin tot de concerten van Lamoureux geïntroduceerd. Huysmans, schreef Dujardin later in La revue musicale van 1932 (p. 151), begreep niets van de muziek van Wagner, zijn talent was bovenal picturaal; voor Mallarmé echter zou de ervaring van doorslaggevend belang zijn en hij bleef de zondagavond-concerten trouw bezoeken, een aantekenboek in de hand. Hij zocht er een literaire inspiratie.

Edouard Dujardin overigens, oprichter van de Revue wagnérienne in 1885, was een talentvolle leerling (jaargenoot van Claude Debussy en Paul Dukas) aan het Parijse conservatorium. Nadat hij in 1882 in Londen een uitvoering van de *Ring* had bijgewoond, besloot hij af te zien van een loopbaan in de muziek omdat hij besefte dat het oeuvre van Wagner niet te evenaren zou zijn, laat staan te overtreffen. Het is een extreem voorbeeld van de ontmoedigende invloed die het geniale kunstenaarschap van de ene kunstenaar op andere artistieke geesten kan uitoefenen.

Met zijn tijdschrift wilde Dujardin het esthetische denken van Wagner toegankelijk maken voor de Fransen. Maar het publiek wilde bitter weinig van Wagner weten. In datzelfde jaar 1885 waarin het eerste nummer van de Revue wagnérienne verscheen, barstte er een emotionele discussie los over Car-

valho's poging om *Lohengrin* in het Théâtre Lyrique (Parijs) te brengen. Dujardin wijdde een heel nummer van zijn tijdschrift (8 maart 1886) aan wat hij omschreef als ‘La question Lohengrin’.

Manet. La musique aux Tuileries.

Juliette Lamber-Adam, eens de gezelschapsdame van Mme d'Agoult: de schoonmoeder van Wagner, drukte daar kernachtig het gevoel van gewonde nationale trots uit dat zij met zoveel landgenoten deelde:

‘Wat mij betreft, wanneer ik naar de muziek van Wagner luister, hoor ik het bezettingsleger marcheren, hoor ik hun overwinningslied en de snik van de nederlaag.’

De wagneristen vochten terug. De kunst staat buiten en boven de politiek, zelfs Wagners kunst. Zijn houding in de oorlog was onfortuinlijk, minderwaardig - maar zijn kunst stijgt boven iedere benepenheid uit. De wagneristen schaarden zich om het vaandel dat de woorden droeg: ‘De kunst kent geen vaderland’.

Een jaar later bracht Lamoureux de moed op om opnieuw een uitvoering van *Lohengrin* aan te kondigen. Samen met Vincent d'Indy was hij - op eigen kosten - de voorbereidingen begonnen voor een integrale uitvoering van de opera in het Frans. Op 3 mei 1887 volbracht hij de grootste uitdaging en wens van zijn rijke loopbaan. Op hen die aanwezig waren, maakte het concert een onuitwisbare indruk. Maar de rellen in de straten van Parijs, de beschuldigingen die tegen Lamoureux werden geuit (hij zou door Duits kapitaal zijn gefinancierd), deden hem besluiten verdere uitvoeringen te staken (de melding daarvan vindt men in een open brief aan de Figaro van 5 mei 1887).

Vrienden en bewonderaars van Lamoureux boden de moedige dirigent op 16 mei in het Hôtel Continental een banket aan voor zijn werk. In zijn dankwoord sprak Lamoureux deze woorden uit:

> Ook al heeft Wagner in een moeilijke tijd onze nationale gevoelens op lompe en wrede wijze gekwetst, moeten wij daarom de ogen sluiten voor de vlam van zijn genie als dichter en componist, een genialiteit die een zegen is voor de hele mensheid? Nee, ik geloof het niet; ik behoor tot degenen die een vrije uitwisseling wensen van vooruitgang en verlichting, zonder daarbij de heilige belangen van het vaderland te vergeten. Mijne heren, ik drink op de onafhankelijkheid van de kunst, op de vrijheid van haar uitingsvormen en op het vaderland.

Ondanks het feit dat Lamoureux werd gedwongen zijn werk te staken, vond zijn argument van de vrijheid en onafhankelijkheid van de kunst in steeds bredere kringen gehoor. Bovendien had hij krachtige medestanders.

In 1886 waren er in Frankrijk bijna gelijktijdig twee belangrijke Wagner-studies verschenen. George Servières poogde een geschiedenis van het Franse wagnerisme te leveren in zijn *Wagner jugé en France.* Adolphe Jullien bracht een prachtig verlucht werk uit (geïllustreerd door Fantin-Latour) onder de titel *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres.*

Het eerste hoofdstuk in het laatste boek is een herdruk van het genoemde artikel van Jullien in de Figaro. Het verschil van toen tussen dit artikel (van 1876) en het voorwoord dat Servières tot zijn studie schreef, markeert de voortgang van het wagnerisme in de jaren tussen 1876 en 1886. Waar Jullien zich verdedigt tegenover agressieve anti-wagnerianen, daar heeft Servières het zelfvertrouwen zijn tegenstanders aan te vallen voor een beperkte en kortzichtige opinies. Naar zijn idee zou de pers een mythe hebben gecreëerd die inhield dat indien men Carvalho of Lamoureux ervan zou weerhouden om *Lohengrin* uit te voeren, daarmee een eerste stap naar *revanche* gezet zou zijn. De auteur levert een krachtig pleidooi voor het internationalisme van denken en kunst: de Franse cultuur zou er aan kracht door winnen. Kosmopolitisme impliceert een vitale uitdaging aan de kunstenaar.

De strijd om *Lohengrin* toont een opmerkelijke overeenkomst met de slag om *Hernani* die de romantici in 1830 tegen de classicisten hadden gevoerd: in beide gevallen stond de idee van een vrije, onafhankelijke en internationale kunst centraal. De ironie van de jaren 1880-1890 voorde Franse cultuurgeschiedenis is dat de wagneristen, wilden zij de kunst van de Meester genieten, moesten pleiten voor een houding van tolerantie en verzoening. Wagner heeft ondanks - misschien: juist *door* - zijn anti-Franse denkbeelden en geschriften ertoe bijgedragen dat talloze Franse cultuurdragers de roep naar revanche verwierpen en in plaats daarvan de onafhankelijkheid van de kunst beklemtoonden waarbij zij zich afzetten tegen een benauwend nationalisme.

[Nummer 134]

Remco Ekkers
Van nonsens tot verwondering

> ‘Neither Youth nor Childhood is
> Folly or Incapacity. Some Children
> are Fools and so are some Old Men.
> But there is a vast Majority on the
> side of Imagination or Spiritual
> Sensation.’
>
> W. Blake

Inleiding

Wat is jeugdpoëzie? Ik citeer twee gedichten; het ene vond ik in de kinderkrant van Vrij Nederland (9 mei 1981), het andere gedicht in Maatstaf (1984-4).

Kinderkamer

Trek deze kamer maar aan,
tot boven je knie.
Ik neem nu je schepje. Je pyjama
is leeg, ga maar liggen
op je rug, rustig rustig
wat zand op je hoofd.
De deur moet wel dicht.

en

Bij mijn tante

Achter in de tuin is het
altijd, ook als de zon schijnt,
donker
en kouder dan ergens anders.

Onder de lage bomen, die
kleine appeltjes dragen
en tussen de kruisbessestruiken
in
ruikt het naar
verdriet in de aarde.

Mijn tante knipte poppetjes
uit een gevouwen krant.

Zo groot was mijn verbazing over
zo eenvoudig toveren, dat ik
tot op vandaag weet
hoe het zonlicht in de kamer
binnenviel.

‘Kinderkamer’ van Wiel Kusters lijkt op het eerste gezicht zeer complex, ‘BIJ MIJN TANTE’ van Aleid Holman lijkt simpel. In ‘BIJ MIJN TANTE’ gaat het over een jeugdherinnering. De eerste twee strofen staan in de tegenwoordige tijd. Ik leid er uit af dat de ik van het gedicht - als volwassene - op bezoek is bij de tante (zoals ook de titel suggereert) en jeugdervaringen actualiseert. In de derde strofe gaan we met de ik naar het verleden. In de laatste strofe wordt het verleden tegenover het heden geplaatst. De verbazing over het ‘toveren’ was destijds zó groot, dat zij eigenlijk nu nog bestaat. Het zonlicht uit de laatste regels contrasteert fraai met het donker van achter in de tuin en suggereert een blije, feestelijke verbazing, die stand heeft gehouden tot in de volwassenheid.

Het gaat in dit gedicht dus om een complexe ervaring waarbij het heden beïnvloed wordt door het verleden. Dit maakt het tot een gedicht voor volwassenen, ook al vraag ik me af of veertienjarigen niet heel goed van dit gedicht met begrip kunnen genieten.

In ‘Kinderkamer’ staan raadselachtige zinnen. Het metaforische karakter van de eerste roept interpretatieproblemen op. En wat moet dat *schepje*? ‘Je pyjama/is leeg...’, is bij nader inzien wel begrijpelijk: hij ligt te wachten op een kind. De voorlaatste regel is weer raadselachtig. De laatste lijkt simpel, maar de lezer vraagt zich af wat het verband is. Ik vroeg een elfjarige jongen dit gedicht te lezen. Hij begreep er niets (?) van en legde het schouderophalend terzijde. Ik vroeg of ik er even met hem over mocht praten. Dat mocht. Stel je voor, zei ik, dat je bij andere mensen moet logeren. Ze wonen aan de kust. Je bent zes jaar. Je bent naar het strand geweest. Je vader of moeder of tante, dat doet er niet toe, brengt je naar bed en je tante bijvoorbeeld zegt, om je op je gemak te stellen: trek deze kamer maar aan. (Zoals je een broek aantrekt, maar je voelt je toch niet helemaal thuis. Er staat: tot boven je knie.) Ga maar lekker slapen. Heb je wel eens van Klaas Vaak gehoord? (Dat had hij niet. Een probleem dat zich ook bij volwassenen voordoet met betrekking tot poëzie. Het referentiekader lijkt steeds smaller te worden.) Nou goed, Klaas Vaak strooit zogenaamd zand in je ogen, zodat je gaat slapen. Het is een beetje eng, donker, onbekend. Er staat: zand op je hoofd. Zó eng. En ten slotte: De deur moet wel dicht, want anders hoor je ze beneden praten of zo iets. Terwijl ik aan het praten was, begreep ik het gedicht zelf. (Ook dat overkomt me vaak bij volwassen poëzie.) In het gedicht gaat het dus om de gevoelens van een kind. Dit maakt het tot een gedicht voor kinderen, ook al vraag ik me af hoeveel veertienjarigen spontaan van dit gedicht kunnen genieten.

1.

Eerst het probleem van de naamgeving. De termen *jeugdboek* en *jeugdroman* leveren geen verwarring: boek of roman voor de jeugd, maar *jeugdpoëzie* of *jeugdgedicht* kan verwijzen naar poëzie uit de jeugd van de dichter of van een jeugdig dichter[1.] of poëzie voor de jeugd. In de praktijk hangt het van de taalkring af. Binnen het onderwijs bedoelt de spreker het laatste, daarbuiten zal men het eerste begrijpen.

Kees Fens heeft het probleem elegant en poëtisch opgelost in de verzamelbundel die hij voor Querido samenstelde. De ondertitel van *Goedemorgen, welterusten* luidt *Gedichten voor kinderen en andere volwassenen*. Een prachtige vondst, want hij geeft precies aan waarom het gaat. Kinderen zijn complete mensen met een eigen persoonlijkheid. Hun eigenschappen zijn nog niet geheel ontwikkeld, ze zullen hun kennis en ervaring nog vergroten, maar ze zijn in geen geval gemankeerde grote mensen. Bovendien suggereert deze ondertitel dat ook zogenaamde volwassenen

van de bundel kunnen genieten, voor zover ze namelijk kinderlijk genoemde eigenschappen, zoals het vermogen tot verwondering, hebben behouden[2.].

Gedichten voor kinderen worden vaak versjes of gedichtjes of rijmpjes genoemd. Jan Van Coillie[3.] vertelt in het Refleksnummer 'Van lapjeskat tot liegbeest' hoe hij in de boekhandel stuitte op onbegrip bij de term *kinderpoëzie*: 'Kinderpo-e-zie, mmm, nee, dat ken ik niet, alleen versjes of rijmpjes, als u dat bedoelt...', zo zei een boekhandelaar. Van Coillie voegt er aan toe: 'De term *poëzie* lijkt wel te verheven voor die berijmde versjes voor de kinderen.' Wat is eigenlijk het verschil tussen poëzie voor kinderen of voor volwassenen? Het gaat er in poëzie altijd om dat je de woorden goed en opvallend gebruikt, dat je zo precies en zo efficiënt mogelijk emotie over iets oproept, zó dat de woorden blijven hangen, dat het gewone bijzonder wordt. De kracht van poëzie ligt altijd in de concentratie die kan worden opgeroepen door een treffend beeld, door klank, ritme (maat eventueel), maar vooral door het laten botsen van in de omgangstaal uiteenliggende woordvelden. In die zin is er geen verschil. Evenmin is er verschil in motieven. Er is geen motief te noemen dat per se ongeschikt is

voor kinder- of jeugdpoëzie: dood, eenzaamheid, angst, schuld, liefde, seksualiteit, pijn, hoop, noem maar op - ze bestaan voor kinderen even authentiek als voor volwassenen. De jongere heeft minder ervaring en kennis dan de volwassene en dat heeft consequenties voor zijn begripsvermogen. Kinder- en jeugdpoëzie zal vooral eenvoudiger zijn dan volwassen poëzie: dat uit zich in de woordenschat en zinsbouw. En ook moet jeugdpoëzie aansluiten bij de jeugdige levenservaring. Er kan best geschreven worden over ouderdom of seksualiteit, maar dan zó dat het perspectief ligt bij een jeugdige ik-figuur of zó dat een jongere het met zijn levenservaring kan navoelen. Voor jongeren zijn ouders, vrienden, school, dieren bijvoorbeeld belangrijk en het ligt dan ook voor de hand dat veel jeugdgedichten deze thema's tot onderwerp hebben.

In het voorgaande zijn de termen *kinder- en jeugdpoëzie* gebruikt. Ik versta onder kinderpoëzie de verzameling gedichten die geschikt is voor kinderen tot ongeveer twaalf jaar. Daarboven spreek ik van jeugdpoëzie (naar analogie van kinderen jeugdboeken, kinder- en jeugdtoneel).

Jan Van Coillie heeft in het genoemde Refleksnummer vooral geschreven over de kinderpoëzie. Ook een extra uitgave van de Poëziekrant[4.] ging over kinderpoëzie en besteedde vooral aandacht aan didactische werkvormen. In deze krant stond een bibliografie, gebaseerd op Van Coillies licentiaatsverhandeling ‘Verkenningen op het gebied van kinderpoëzie’ (K.U.L. 1980). Een inleidende aantekening is voor dit artikel niet erg bemoedigend: ‘Daar het onmogelijk is om hier een scherpe afbakening te maken tussen twee bundeltjes voor het kleuteronderwijs, de lagere school en de aanvangsjaren van het secundair onderwijs, geven wij de titels gewoon in alfabetische volgorde.’

Een aanduiding die indelingsproblemen omzeilt en daardoor tamelijk populair is geworden, luidt: van 8 tot80. Indelingsproblemen vind je in de hele jeugdliteratuur. Natuurlijk zijn de grenzen niet scherp te trekken en zo gemakkelijk als bijvoorbeeld fietsen, waar eenvoudig met van de lichaamslengte afgeleide maten wordt gerekend: dit is een kinderfiets, dat is een jongens- of meisjesfiets, etc. - zo gemakkelijk is het niet. Er zijn nog steeds bibliotheken waar kinderen last hebben van een rigide indelingssysteem, in combinatie met bureaucratisch bibliotheekpersoneel (een betrekkelijk kleine groep). Terwijl de ene veertienjarige nog opgewekt Kameleonboeken leest, geniet de andere al van volwassen literatuur. Dit geldt natuurlijk ook voor de poëzie. Er zijn allerlei verschuivingen: voor volwassenen bedoelde teksten worden in de loop van de tijd tot de jeugdliteratuur gerekend (*Jules Verne, De negerhut van oom Tom* etc.) en ook worden voor kinderen geschreven teksten zodanig filosofisch becommentarieerd (*Alice in Wonderland*) dat ze wel volwassen literatuur lijken. Zo kunnen ook gedichten die geschreven zijn voor volwassenen, populair worden in bloemlezingen voor de jeugd. Bekende namen in dit verband zijn Gezelle en Van Ostayen, maar het geldt ook voor hedendaagse dichters als Bernlef, Judith Herzberg, Rutger Kopland en Tom van Deel.

Toch is het mogelijk (zij het met half toegeknepen ogen) een indeling naar leeftijd te maken. Maar hoe dan? Ik heb al voorgesteld een grens bij 12 jaar te trekken; de indeling volgt dan de schoolontwikkeling: tot 6 jaar, van 6 tot 12, van 12 tot 16 en ouder. (Een traditioneel psychologische indeling zou zijn: tot 7, van 7 tot 14, van 14 tot 21. De Vrije School houdt nog zoveel mogelijk vast aan deze levensfasen.) Met deze schoolontwikkeling corresponderen dan de termen: kleuter-, kinder-, jeugdpoëzie.

Je kunt je afvragen of die grens van 12 jaar wel overeenkomt met de psychische en dus ook de leesontwikkeling. Al eerder kwam de aanduiding ‘van 8 tot 80’ ter

sprake. We kennen deze van de strips en ook van de sprookjes. Er is een soort literatuur die voor alle mensen is bedoeld, vanaf het moment dat ze zelfstandig kunnen lezen. Zou het niet beter zijn in dit verband de poëzie zó in te delen: kleuterpoëzie (om voor te lezen), kinderpoëzie (tot 8 jaar) en jeugdpoëzie (van 8 tot 80)? Ik weet het niet. Bij jeugdpoëzie denk ik aan de leeftijd van 12 tot 16. Dat komt misschien door mijn werk. Op de lerarenopleiding waar ik les geef, verzorg ik o.a. een werkgroep Jeugdpoëzie. Omdat mijn studenten na het examen terechtkomen in het zogenaamde tweedegraadsgebied, denken we bij deze werkgroep aan poëzie voor de onderbouw van de middelbare school, het toekomstige voortgezet basisonderwijs. Opdracht bij de werkgroep is het samenstellen van een bloemlezing voor de jeugd. Na inleidende bespreking en verkenning van het terrein, komen de studenten met gedichten die zij geschikt achten. Ze leggen deze aan de groep voor en we proberen criteria te ontwikkelen voor een geargumenteerde keuze. Als ik nu naar hun keuze kijk (in tien groepsbloemlezingen) moet het mogelijk zijn een intersubjectief oordeel te geven over welke poëzie geschikt lijkt voor twaalf- tot zestienjarigen. (Hoe de jeugd hierop reageert is een verhaal apart. Dit zou nauwkeurig onderzocht moeten worden. Natuurlijk komt er respons via de oefenscholen, maar de reacties blijken zeer sterk afhankelijk van de wijze van aanbieding en de mate van vertrouwdheid met poëzie. Uit allerlei onderzoek[5.] is bekend dat er correlatie bestaat tussen aandacht van school en waardering van leerlingen voor poëzie. Ik heb zowel enthousiaste als deprimerende verhalen over de ervaring met de uitgekozen poëzie gehoord.) Het materiaal heeft geen wetenschappelijke waarde, dat is duidelijk: het is te willekeurig, er is sprake van onderlinge beïnvloeding, ook al verzekeren de bloemlezers in hun inleidingen dat ze een eigen, onafhankelijke keuze hebben gemaakt, en het onderzoeksveld is te klein.

2.

Het aantal dichters van wie gedichten wordt gekozen, is zeer groot - 207 - van C.J. Aarts tot A. Zuiderent, met verrassende namen: Van Alphen, Nel Benschop, Multatuli, Vestdijk, Hans Verhagen, J.E. van der Waals bijvoorbeeld. Alle dichters opsommen is niet nodig; er zijn wellicht te veel uitschieters. Ik noem de dichters die minstens vijf maal gekozen zijn: H. van Alphen (6x gekozen), Hans Andreus (20), J. Bernlef (15), C. Buddingh' (37), Remco Campert (12), Simon Carmiggelt (8), Tom van Deel (18), Jules Deelder (19), Hans Dorrestijn (23), Frank Eerhart (10), Karel Eykman (5), Chr.J. van Geel (15), Ida Gerhardt (7), J.J.A. Gouverneur (5), Jan Hanlo (15),Toon Hermans (7), Judith Herzberg (22), Rutger Kopland (9), Martinus Nijhoff (11), Paul van Ostayen (8), Piet Paaltjens (5), Bert Schierbeek (9, 7x uit *De Deur*), De Schoolmeester (5), Herman van Veen (7), Jaap Verduyn (6, 5x het gedicht 'De Viskom'), Hans Vlek (8), Lévi Weemoedt (11), Willem Wilmink (27), Leendert Witvliet (5).

De populairste dichters bleken dus: Buddingh', Wilmink, Dorrestijn, Herzberg, Andreus, Deelder, Van Deel, Hanlo, Van Geel en Campert.

Slechts drie dichters uit dit lijstje presenteerden zich met bundels die expliciet voor de jeugd zijn bedoeld: Wilmink, Dorrestijn en Andreus. Men zou kunnen opmerken dat deze populariteitsscore evenveel of meer zegt van de bloemlezers als van de veronderstelde geschiktheid van de betreffende gedichten voor de jeugd. Wie zal het tegenspreken? In *Goedemorgen, welterusten* staat maar één dichter die expliciet voor de jeugd schreef: H.G. Hoekstra. Opvallend is verder de grote overeenkomst tussen de gekozen dichters bij Fens en bij de studenten[6.]. Jan Van Coillie noemt in Refleks de volgende 'grote figuren': Hans Andreus, Mies Bouhuys,

Miep Diekmann, Han G. Hoekstra, Diet Huber, Nannie Kuiper, Harriet Laurey, Annie M.G. Schmidt, Lea Smulders, Emiel Vandevelde, Jan Vercammen, Willem Wilmink. Deze dichters worden door mijn studenten ook wel gekozen, maar in het algemeen (behalve Andreus, Schmidt en Wilmink) te 'kinderachtig' bevonden. Over de gedichten van A.M.G. Schmidt werd lang gepraat: ook deze vond men eigenlijk voor een jongere leeftijdsgroep, maar de kwaliteit was zo hoog (en de eigen herinnering zo plezierig) dat haar gedichten toch een redelijk hoge score behaalden. Emiel Vandevelde en Jan Vercammen kenden ze niet, maar ik durf wel te voorspellen dat ze Vandevelde te ouderwets en Jan Vercammen te kinderachtig zullen vinden.

Een dichter die evenmin wordt genoemd is Armand Van Assche, ook een Vlaming. Hij publiceerde *De zee is een orkest* (1978). De bundel had weinig succes, zo weinig dat uitgevers in Vlaanderen zich tot 1985 niet meer waagden aan de uitgave van kinder- of jeugdpoëzie. In dat jaar verscheen een nieuwe bundel van Van Assche *Haartjes op mijn arm*[7]. Het is te hopen dat het klimaat voor deze poëzie sinds 1978 verbeterd is en dat deze bundel wèl over de grens komt. Van Assche schreef een

nieuw soort jeugdpoëzie, zonder eindrijm, zonder grappen en grollen, maar met mooi poëtische observaties op kinderlijk niveau in heldere 'gewone' taal. Ik citeer van hem:

Willem Wilmink. Foto: Hans Vermeulen.

Zwanen

Zwanen zien er altijd zo nieuw uit
zo zondags, zo pas in bad geweest.
Maar spelen of spetteren in het water,
dat doen zij niet. Zwanen zijn niet vrolijk.

Zij willen ook altijd weg. Daarom wiegen zij
met hun lange hals als met een witte zakdoek
en zo droevig dat zij kijken.
Zwanen kunnen geen tranen laten.

Maar zwemmen, dat kunnen zij, statig drijven
altijd recht vooruit als witte bootjes
met onzichtbare roeispanen.

En opeens verandert alles van kleur
als zij hun vleugels openslaan
en zich languit rekken in de spiegel
van de vijver. Dan kraait het water
van plezier en klapt in zijn handen.

3.

Als we de jeugd- en kinderpoëzie van de afgelopen jaren in vogelvlucht bekijken, kunnen we een ontwikkeling schetsen. Ik besteed vooral aandacht aan enkele belangrijke dichters van de laatste tien jaar, die schreven voor oudere kinderen. Vòòr 1950 heerste Rie Cramer in de kinderpoëzie met brave, vriendelijke, vertederende versjes. *Het Fluitketeltje* van Annie M.G. Schmidt bracht vernieuwing door het gebruik van de spreektaal en door fantastische, kolderieke onderwerpen die op een geestige manier beschreven werden. Haar personages doen vreemde

eigenzinnige dingen en de kinderen verzetten zich tegen het ouderlijk gezag: 'Ik ben lekker stout'. De vorm is bij Schmidt traditioneel: eindrijm, regelmatige strofen en metriek. Han G. Hoekstra was haar voorgegaan, maar het succes en daardoor de invloed van Schmidt was groter. (Over Hoekstra schrijft Van Coillie elders in dit nummer.)[8.]

Bijna twintig jaar later kwam er een nieuwe golf. Hans Andreus publiceerde in 1967 *Waarom daarom*. Het revolutionaire was vooral het feit dat een erkend 'groot' dichter zich ook met kinderpoëzie bezighield. (In de ons omringende landen, vooral Engeland, een normale zaak[9.].) Inhoudelijk was deze poëzie niet zo nieuw: vreemde en grappige verhaaltjes en veel dierenversjes. *De fontein in de buitenwijk. Gedichten voor kinderen* (1973) bevatte een nieuw soort kinderpoëzie. Ik citeer:

Een boom dat is een prachtig ding

Een boom dat is een prachtig ding,
hij staat gewoon waar hij staat,
doet niet aan grotemensenpraat
en roept nooit: Grote stommeling!

wanneer je iets misschien niet weet
of altijd alles weer vergeet -
hij knikt maar liever: 't Is wel goed,
en zegt nooit wat je doen of laten moet.

Dus zou't er ooit een keer van komen
dat grote mensen plotseling
veranderen in bomen
door de wind gewiegd, gesust,

nou, dat was dan een prachtig ding:
dan hadden alle kinderen rust.

De dichter kiest voor de kinderlijke positie. Andreus was begaan met het lot van de wereld en dan vooral vanuit kinderlijk perspectief: het niet meer op straat kunnen spelen, vervuiling van de natuur, automatisering. Hoewel Andreus niet wilde

moraliseren, deed hij het soms toch. Hij wil de lezers liefde voor de natuur en eenvoudige genoegens bijbrengen. Dat doet hij dan toch tamelijk traditioneel in een weinig verrassende taal. In zijn volwassen poëzie komt het kind zuiverder en origineler naar voren dan in vele kinderversjes. Het lijkt wel of hij de kinderpoëzie toch niet helemaal serieus nam.

Mies Bouhuys. Foto: Hans Vermeulen.

Willem Wilmink publiceerde in 1973 *Dat overkomt iedereen wel. Twintig liedjes voor kinderen* en in 1975 *Visite uit de hemel.* Een bloemlezing *Berichten voor bezorgde kinderen* ook uit 1975, werd snel populair, bijvoorbeeld het gedicht:

Frekie

Wanneer 's middags om vier uur
onze schoolbel was gegaan
en we gingen voetbal spelen,
dan kwam Freek er altijd aan.

Frekie woonde in de buurt
maar zat niet op onze school.
Hij was een debiele jongen,
een mongool.

Meestal riep er iemand wel:
'Kom maar, Frekie, doe maar mee.'
Welke kant hij uit moest schoppen,
daarvan had-ie geen idee.

Maar we legden soms de bal
op twee meter van het doel,
en we riepen: 'Schieten, Frekie!'
en hij trok een ernstig smoel.

Als het raak was, dook de keeper
mooi naar de verkeerde kant,
en't was goal, en dan was Frekie
kampioen van Nederland.

Misschien vind je Frekie zielig.
Ja. Bedenk er dan maar bij,

dat ik niet vaak iemand aantrof
die zo blij kon zijn als hij.

Wilmink kiest voor de verschoppelingen: zijn toon is niet moraliserend, wel positief. Hij kijkt met de ogen van het kind, vaak vermengd met melancholie. Kinderlijk geluk en verdriet: jarig zijn, eng dromen, in bed plassen, verraden worden, liefde beleven, dat wordt allemaal met veel herkenning beschreven. Poëzie als troost. In de rijmstrip *Jan Olifant* (1978) geschreven ‘ten bate van de kinderkrant/van't linkse blad Vrij Nederland’ lijkt Wilmink aansluiting te zoeken bij de negentiende eeuw (J.J.A. Gouverneur, De Schoolmeester). Achterop het boekje staat: ‘Ontwaak, o jeugd van Nederland,/nu't leven van Jan Olifant,/zo fraai getekend en beschreven/door C.J. Aarts wordt uitgegeven!/Aarts heeft hierbij geen winst op 't oog/(of het moest wezen dat hij loog)/doch slechts de eerbaarheid en deugd/van onze vaderlandse jeugd.’

Woordkeus, versvorm en de spottende toon zijn negentiende-eeuws; dit geldt beslist niet voor de openlijke wijze waarop de normen van zedelijk gedrag en godsdienst worden bespot. (G. van de Linden deed zulks destijds wel in zijn brieven, maar niet in publieke uitgaven.) De reactie van Midas Dekkers was twintigste-eeuws: ‘eindelijk een echt kinderboek, eindelijk een gat in de markt gedicht, met een flinke dosis stront (...) Eindeijk de porno - zacht maar veel - waarop kleuter en kind recht hebben[10.].’ Ik vraag me af of *Jan Olifant* wel zo geschikt is voor kleuter en kind: de taal en cultuurkritiek lijken me alleen voor een oudere groep bevattelijk.

In *Dicht langs de huizen* (1982) (Zilveren Griffel 1983) grijpt de dichter terug naar zijn eigen jeugd en oude dichters (Charles d'Orléans en onbekende middeleeuwers), maar hij beschrijft ook eigen ervaringen, wat hij ziet en voelt. Het verschil tussen volwassen en kinder- of jeugdpoëzie is in deze bundel weggevallen: eenvoudige goede poëzie, zonder grapjes of hurkpartijen. Als voorbeeld:

De oude reiger

Dit wordt zijn laatste jaargetijde,
de anderen zijn op reis.
Hij lijkt het lijdzaam te verbeiden,
uitkijkend over dode weiden,
behoedzaam stappend over 't ijs.
Totdat hij godverlaten krijst.

Wilminks schriftelijke cursus dichten *Koen, maak je mijn schoen?* (1983) laat eveneens zijn liefde voor de traditie zien. Hij bespreekt op een bevattelijke manier allerlei poëtische technieken (herhaling, maat, klank, rijm, beeldspraak etc.) en demonstreert ze met behulp van gedichten van Gerrit Achterberg, Hiëronymus van Alphen en Ernst van Altena tot Leo Vroman, Jan Frans Willems en Ad Zuiderent. Opvallend genoeg ontbreken de typische kinderdichters.

De ongelukkige jeugd van Hans Dorrestijn werkt als een motor voor het schrijven voor en over kinderen. De dichter is solidair met hun verdriet en problemen: liefdesverdriet, jezelf lelijk vinden, domheid, onhandigheid, angst voor grote jongens of autoritaire volwassenen. In zijn liedjes voor kinderen is hij allerminst zoetsappig of belerend. Hij steekt ze wel een hart onderde riem. Een voorbeeld is:

Droevig

Soms voel je je opeens verdrietig,
je weet niet waarom.
Je moeder loopt in huis te zingen
en om de grapjes van je vader lach je je meestal krom.

Maar vandaag niet, vandaag niet,
je kijkt droevig naar buiten, naar de vrolijke zon.
Die is anders zo warm, maar vandaag niet,
vandaag is alles donker, maar je weet niet waarom.

Je merkt het 's morgens bij het opstaan:
vandaag ben ik bedrukt.
Al haal je tienen voor je huiswerk,
je moet vechten met je tranen en je weet dat het niet lukt.

Vandaag niet, vandaag niet,
je kijkt droevig naar buiten, naar de vrolijke zon.
Die is anders zo warm, maar vandaag niet,
vandaag is alles donker, maar je weet niet waarom.

Dichters als Wilmink, Dorrestijn en ook Eykman schrijven in een taal die kinderen onder elkaar gebruiken. Zogenaamde vieze woorden, brutale uitingen en vloeken verschenen door hen voor het eerst in de jeugdpoëzie. Genoot de jeugd in 1960 nog van het woordt *bil* van Annie Schmidt, in 1980 mochten ze zich uitleven in Dorrestijns ‘Poep- en piesmenuet’ en ‘De kakkietrap’. Zelfs het masturbatietaboe werd aangetast in ‘Pieleman, pieleman, trek 'r nog 's lekker aan’. Volgens het homeopatische principe pakt de dichter kinderlijke angsten aan in *De bloeddorstige badmeester en andere griezels voor kinderen* (1983). Heel wat jeugdige lezers moeten dankbaar hun angsten, hun wraakgevoelens, hun agressiviteit hebben herkend[11.].

Karel Eykman heeft een belangrijke rol gespeeld voor de jeugdpoëzie door zijn activiteiten als redacteur van 'De Blauw Geruite Kiel' van Vrij Nederland, sinds 1976. Hij laat regelmatig nieuwe dichters toe en stimuleert daardoor zowel het lezen als het schrijven van poëzie.

De liedjes van Ome Willem (1977) en *Ruim je kamer op en andere liedjes* (1982) zijn voor jongere kinderen. *Wie verliefd is gaat voor en andere liedjes* (1982) is bedoeld voor tien- tot veertienjarigen. Ook Eykman weet in de huid van kinderen te kruipen en mee te voelen met hun verwarring, met name door de lichamelijke en geestelijke veranderingen in deze periode. Verliefdheid is een belangrijk thema. Vrijmoedig schrijft hij over seksuele gevoelens, over vader en moeder in bed op zondagmorgen ('totdat moeder eens komt kijken/die ons verder niet laat blijken/wat ze deden met elkaar/maar nu zijn ze dan toch lekker klaar./Wat zijn ouders eigenlijk raar.'), over pedofilie, over masturbatie (tederder dan Dorrestijn: 'en haar handen gaan zich vlijen/ samengevouwen tussen haar dijen./Met een glimlach aan het dromen./Voor jongens is het nog te vroeg/haar eigen lijf is haar genoeg.' Inde bundel is verder aandacht voor moderne 'problemen': snoep bij de kassa van de supermarkt, agressie op de tv, moeders vriend en pa's vriendin, werkende moeder, prestatiedwang, maar ook staat er het volgende gedicht in: een poëtische observatie:

Het een en ander in los verband

De wind voor mijn raam
laat een krant zomaar gaan.
De pickup van hiernaast
draait een plaat. Heel verbaasd
zie ik hoe die krant gaat
op de maat van de plaat.

Nu weet die krant niet
van die plaat, van dat lied.
En die plaat heeft niet door
dat die krant bij hem hoort.
Alleen ik zie die krant,
hoor die plaat, leg dat verband.

Alleen ik
maar ja, daar nóem je ook even iemand.

Dit laatste gedicht wijst mijns inziens naar een nieuwe ontwikkeling die in Vlaanderen is begonnen met Armand Van Assche en in Nederland met Leendert Witvliet (in De Blauw Geruite Kiel). Zijn bundel verscheen in 1980: *Vogeltjes op je hoofd.* Het gaat hier om poëzie zonder tierelantijnen, nooit gewild grappig of modieus, realistisch en fantasievol, redelijk en gevoelig, beschouwend en onbevangen. In deze poëzie is ruimte voor verwondering, voor het geheimzinnige. Niet steeds is zo'n gedicht gemakkelijk na te vertellen. Een parafrase schiet tekort. De woorden horen zó bij elkaar en niet anders, de associaties en beelden moeten eerder worden meegevoeld dan rationeel begrepen. De grenzen tussen poëzie voor volwassenen en kinderen vervagen. Het is eenvoudig(e) poëzie, die geschikt is voor kinderen, omdat de emoties door hen kunnen worden beleefd. De anekdote speelt een minder grote rol. Witvliet laat de traditionele vorm los: geen regelmatige strofebouw, geen eindrijm, geen metrum. Een voorbeeld is:

Jager

Wie zegt dat jagers nodig zijn
heeft misschien gelijk, maar jagen
om de sport maakt je misselijk en vals.

Eens zag je er één in de duinen
van het eiland met honderden konijnen;
hij met zijn hoed met veertjes,
groene kleren en geschouderde geweer.
Aan zijn riem een slap konijn
dat zachtjes slingerde, de kop omlaag.

De jager lachte en liep met lange passen
en keek en keek, maar niet naar jou.

Witvliet schrijft over alledaagse situaties, de wereld zoals een kind die ziet en ervaart: alleen thuis, dieren in en om huis, vakantie (in Denemarken), aan zee, niet kunnen slapen, schoolzwemmen, praten over vroeger - steeds gevoelig, maar niet sentimenteel. Van Witvliet kwam in 1984 een nieuwe bundel uit in een reeks van uitgeverij Holland, De Zonnewijzer, *Sterrekers* geheten. In die reeks verscheen ook *Voor het eerst* (1984) van Fetze Pijlman, die eveneens gedichten publiceerde in De Blauw Geruite Kiel; en van Diet Verschoor *Het vers dat Bas niet zingen mocht* (1984) en *Zou het waar zijn wat ik zie?* (1985).

Wiel Kusters, bekend als dichter, criticus en poëzieredacteur

van De Gids, gaat nog verder op deze weg naar ‘volwassen kinderpoëzie’. Zijn gedichten zijn geschreven vanuit de belevingswereld van jonge kinderen, maar de poëtische verwoording van die ervaringen, observaties en emoties is soms raadselachtig. Er zijn open plekken in zijn gedichten: de lezer moet geraakt worden, hij hoeft niet alles realistisch te verklaren. Voor Wiel Kusters is er geen scherpe grens te trekken tussen de ene en de andere soort poëzie. Het zijn gewoon gedichten die opkwamen en kritisch bekeken en opgeschreven werden. Wat voor kinderen is, is niet altijd duidelijk. Er zijn interessante gedichten en sommige zijn geschikt voor kinderen, andere niet. Goede kinder- of jeugdpoëzie is altijd ook interessant voor volwassenen. Als voorbeeld nog:

Op de kermis

Te groot vond je je zelf
voor carrousel en vliegtuigjes,
te duizelig werd je
van de rups.
Van de waarzegger wist je
dat hij loog.
En het tapijt vloog
veel te hoog.

Maar wat was dat?

‘Het meisje zonder hoofd.
De vrouw met de vier borsten.
Komt dat zien!’
Kon zo iets bestaan misschien?
Je wordt al groot, maar borsten
vind je nog wat raar.
En vier nog wel!
Een mens zijn hoofd
is al zo zwaar.

Van Wiel Kusters verscheen in 1985 *Salamanders vangen*.

Er is nieuwe aandacht voor kinder- en jeugdpoëzie. De door mij genoemde nieuwe uitgaven bewijzen het.[12.] Dit Bzzlletin-nummer bewijst het. Bovendien wordt naar mijn mening de poëzie voor kinderen meer volwassen: poëzie voor kinderen en andere volwassenen.

Eindnoten:

1. Zoals in het jeugdpoëzienummer van Jeugd en Samenleving (7/8, 1974).
2. Ook een mooie vondst is de titel van de volgende verzamelbundel van Fens: *Nou hoor je het eens van een ander. Gedichten voor de Hubbeltjes en andere kinderen*. (4e druk, 1984, Querido).
3. Jan Van Coillie, *Van lapjeskat tot liegbeest, Dertig jaar poëzie voor kinderen in Nederland en Vlaanderen* (1950-1980), Refleks 2-3, 1982.
4. Poëziekrart, Extra uitgave, november 1980, samenstelling en eindredactie Daniel Billiet. Uitg. Willy Tibergien, Nazarethstraat 43, 9720 De Pinte, België.

5. M. Cosem, Nos élèves et la poésie. In: Cahiers Pédagogiques 27 (1971), nr. 99, p.13-42. Ook uit een eigen onderzoekje op een zestal lagere scholen in Den Helder bleek, dat op de scholen waar regelmatig aandacht werd geschonken aan gedichten, de kinderen gemiddeld met meer belangstelling en enthousiasme reageerden op onbekende gedichten.
6. In *Nou hoor je het eens van een ander*, dat bedoeld is voor jongere kinderen (6-12) staan 48 dichters. De dichters die vijf of meer keren zijn gekozen zijn: A.M.G. Schmidt (24), HG. Hoekstra (14), H. Andreus (6), K. Schippers (5), W. Wilmink (5). Vier keer gekozen zijn: H. de Vries, J. v. Hattum, H. Dorrestijn en N. Kuiper.
7. Deze bundel verscheen, evenals de eerste, bij Altiora in Averbode. De dichter ontving er de Vlaamse jeugdprijs voor Kinderpoëzie voor. Bij Lannoo verscheen in dezelfde tijd *Zuurtjes en zoetjes* van Riet Wille (voor kleuters). Zowel Lannoo als Altiora hebben aangekondigd met deze uitgaven een nieuwe reeks te starten. Van Riet Wille verscheen in 1985 ook nog *Raadsels te koop* (Lannoo).
8. In 1983 verscheen een verzamelalbum van Annie M.G. Schmidt, *Een visje bij de thee*. Drieëntwintig verhalen en achtenzestig versjes uit eenentwintig boeken (Querido). In 1984 verscheen *Kijk, Annie M.G. Schmidt; De schrijfster in beeld* (Querido). Kees Fens verzorgde de inleiding; R. Kuipers de biografie. Het boek bestaat verder uit foto's van de schrijfster, van manuscripten en prenten uit haar boeken en een volledige bibliografie. In het voetspoor van A.M.G. Schmidt kan Diet Huber genoemd worden. Bij haar is het nonsensicale nog verder doorgevoerd. In 1981 bundelde zij in *Letje Annabetje Bot* (Leopold) nog eens haar gedichten voor jonge kinderen.

   L. Smulders en H. Laurey sloten in *Knoopje Kapoen* (1955) (Malmberg) en *Kindje ben je blij* (1959) (Holland) meer aan bij Rie Cramer met lieve rijmpjes met veel verkleinwoorden over de natuur, de dieren en het spelende kind.
9. Janet Adam Smith richt zich in *The Faber Book of Childrens's Verse* (London 1969) op kinderen van 8 tot 14. De oudsten lezen dan soms al *Macbeth* en *Prufrock*, terwijl sommige van de jongsten nog maar net behoorlijk kunnen lezen. Vele gedichten kunnen volgens haar ook aan 4-5-jarigen worden voorgelezen. Ik parafraseer enkele overwegingen uit haar inleiding. De poëzie die je las van 8-14 en die je mooi vond, bleef in het geheugen hangen. Daarom moet je goede gedichten kiezen, waarde lezers over twintig of dertig jaar nog genoegen aan beleven. Nu leesplezier, maar ook dan! Eén van de prettigste kanten van poëzie is de ontdekking dat een gedicht dat je al kende, veel meer betekent dan toen je het voor het eerst las. Goede poëzie laat altijd weer nieuwe betekenissen toe. Smith koos voor gedichten die ook later nog iets te bieden hebben. En als er gedichten bij zijn die kinderen nu niet begrijpen, is dat niet zo erg. Je hoeft niet meteen alles te begrijpen. Zij citeert Blake: ‘That which can be made Explicit to the Idiot is not written with any care. The wisest of the Ancients consider'd what is not too Explicit as the fittest for Instruction, because it rouses the faculties to act.’. Een belangrijke doelstelling van de bloemlezing is het verfijnen van het gevoelsleven van de lezers. Stereotiepe gevoelens zijn altijd grover dan waar een individu toe in staat is. Daarom moet je kinderen met veel en veelsoortige fijnzinnige gedichten in contact brengen. Gevoelens en de bewustwording ervan moeten worden getraind. Je kunt gevoelens leren onderscheiden. Als je niet leert wat je eigen gevoelens zijn en hoe je er mee moet leven zonder er door te worden overweldigd, ben je een gemakkelijke prooi voor mensen die je gevoelens opdringen vanwege politieke of commerciële doelen. Gevoelens delen met anderen is uitstekend (bij massabijeenkomsten of in de bioscoop), maar niet voor zover het gebeurt omdat een organisatie daar baat bij heeft.

   In de bloemlezing staan de grote Engelse dichters van W.H. Auden tot W.B. Yeats, van Robert Burns tot William Wordsworth.

   Iona en Peter Opie hebben in *The Oxford book of children's verse* (Clarendon Press, Oxford 1973) gedichten verzameld die geschreven zijn voor kinderen of die geschreven zijn met kinderen voor ogen. Ze vinden het onderscheid maken tussen gedichten die altijd al voor kinderen waren en die voor kinderen zijn geadopteerd, moeilijk. Vòòr 1870 werd niet of weinig voor kinderen geschreven. ‘Nursery rhymes’ zijn zelden voor kinderen geschreven en nonsensverzen vaker voor volwassen pimpelaars dan sabbelende kleuters. Vroeger was een gedicht geschikt voor kinderen als het stichtelijk was. Hoe puurder de poëzie, hoe minder je kunt zeggen voor wie de dichter schrijft. Een goede ‘jeugddichter’ schrijft voor het naïeve in elk mens.
10. NRC Handelsblad, 13-1-1979.
11. Wat Wilmink en Dorrestijn deden voor de oudere jeugd is terug te vinden in de bundels van Nannie Kuiper voor kleuters. Aanvankelijk (in 1973) sloot zij aan bij de mode van het nonsens-vers, maar later kwamen de eigen gevoelens van de kleuters naar voren: eenzaamheid, gezelligheid, afhankelijkheid, zelfstandigheid, angst en vreugde. In 1982 verscheen *De eend op de pot* (Gouden Griffel); in 1983 *Mijn beer heeft altijd wat*; in 1984 *Speeltuin* (Leopold). Ook Miep Diekmann schrijft vanuit hun eigen wereldje voor de allerkleinsten in *Wiele, wiele, stap* (1978) (Gouden Griffel), *Stappe, stappe, step* (1978) en in *Ik en jij spelen wij* (1982) (Querido). Zij begon eveneens met nonsensverzen (*Een liedje voor een cent*, 1969) (Leopold).

    Mies Bouhuys verzamelde in 1974 *Kinderversjes* (Holland) en in 1983 *Op een versje het jaar door* (Holland). De gedichtjes gaan over natuur en dieren. In 1985 verscheen *Omdat ik in de*

wereld loop. In 1983 verscheen *Een hele grote badkuip vol van* Theo Olthuis (Querido) Realistische verhaaltjes voor jonge kinderen in korte proza-achtige teksten met spaarzaam eindrijm. Ze gaan over de belevenissen en fantasieën van een klein jongetje.
Voor lagere-schoolkinderen verscheen in 1981 een leuke bundel met 'poezenversjes' van Jenny van Ommeren, *Kareltje Kattesnor* (Holland) en een triviale, onpoëtische bundel van Frank Eerhart *Even blijven zitten* (Plint) (die overigens tien keer werd gekozen door mijn studenten).

12. In 1984 verschenen: *Doe maar open. Nieuwe verhalen en gedichten voor kinderen door 24 schrijvers en dichters met prenten van 14 tekenaars* (Querido); *Haringen in sneeuw*, Remco Ekkers (Leopold). (Zilveren Griffel 1985); *Last van goeie raad*. Jan Boerstoel (Bert Bakker).
In 1985 verschenen twee bloemlezingen voor middelbare scholieren: ... en *droomen in het gras* van Inez van Eyck (Leopold) en *Ooitgedacht* van Willem van Toorn (CPNB). De laatste bundel is erg goedkoop (f 7,90) en toch goed van kwaliteit. Van Toorn koos vaak K. Schippers (7x), Remco Campert (6x), Rutger Kopland (6x), Tom van Deel (5x), Cees Buddingh' (5x), Bernlef (4x), Jan Arends (3x), Daan Zonderland (3x). Deze dichters worden ook door mijn studenten vaak gekozen. Eigenzinniger is de keus voor Herman Gorter (4x), Gerrit Achterberg (4x), Pierre Kemp (4x), Jan Kuijper (3x) en Willem van Toorn (3x). (Zie Poëziekrant, jaargang 10, januari 1986, p.6).
Ook in 1985: *Ik heb wel eens een bui van* Jan 't Lam (Leopold); *We zien wel wat het wordt; liedjes voor kinderen in de groei*, van Willem Wilmink (Bert Bakker); *Sijmen kan rijmen* van Kees Stip (Bert Bakker).

Peter van den Hoven
Kinderrijm zonder copyright
Een inleidend overzicht

Het kind als auteur van kinderboeken, dat wil zeggen als creatieve producent van romans, verhalen en gedichten die door uitgeverijen op de markt worden gebracht, dat kind bestaat niet, behalve in een enkel, zeer uitzonderlijk geval dat eerder als curiosum dan als iets anders beschouwd kan worden. De produktie van kinderliteratuur - van schrijven tot uitgeven - is een activiteit van volwassenen; het kind konsumeert, meestal door tussenkomst van diezelfde volwassenen (ouders, leerkrachten, bibliotheekmedewerkers etc.) uit het aanbod dat voor hem beschikbaar is. Deze cesuur tussen produktie en consumptie is kenmerkend ook voor andere verschijnselen die tot de jeugdcultuur gerekend kunnen worden, zoals films, televisie, video, toneel, muziek, voor zover zij zich tot een kinderpubliek richten.

Het kind als producent van allerlei teksten bestaat wèl, maar in de meer officiële opvattingen over kinderliteratuur wordt daar weinig of geen aandacht aan besteed. Wanneer kinderliteratuur echter ruimer wordt opgevat, en behalve de geschreven ook de mondelinge literatuur in beeld verschijnt, kan men het kind als tekstproducent niet meer veronachtzamen. Met name de laatste vijfentwintig jaar hebben gewijzigde denkbeelden omtrent het kindbeeld daar voor gezorgd, hetgeen tot uiting komt door onder andere nieuwe psychologische, psychoanalytische, pedagogische en literatuurdidactische inzichten en ervaringen.

Onder orale literatuur verstaat men literatuur die mondeling wordt overgeleverd en mondeling voor een lijfelijk aanwezig publiek wordt voorgebracht. Dat voorbrengen kan bestaan uit vertellen of zingen, al dan niet begeleid door een expressieve mimiek, gebaren of muziek. In culturen die geen schrift kennen of waarin de kennis van het schrift niet zeer verbreid is, vormt de orale literatuur een belangrijk aspect van het cultuurpatroon. Ze zorgt niet alleen voor entertainment, maar vervult ook belangrijke psychische en sociale functies. Ze biedt een uitlaatklep voor psychische spanningen die een cultuur veroorzaakt, rechtvaardigt de rituelen en instituties die een cultuur schragen, zorgt voor opvoeding door waarden, normen en gedragspatronen als voorbeeld te stellen, en helpt afwijkend gedrag onderdrukken.[1.]

In de hedendaagse Westeuropese cultuur, waarin het schrift algemeen bekend is en de massamedia het leven in sterke mate beheersen, is het belang en de verscheidenheid aan genres van de traditionele mondelinge literatuur (liederen, epen, sprookjes, sagen, legenden, spreuken, raadsels, moppen, enzovoorts) sterk afgenomen. Moppen en anekdotes of sterke verhalen, zoals die bijvoorbeeld door Ethel Portnoy werden verzameld zijn echter vandaag nog springlevend.[2.] Maar deze mondelinge literatuur heeft een marginale status ten opzichte van de ‘echte’ literatuur.

In onze cultuur speelt de orale literatuur nog een vrij grote rol in het leven van kinderen. Het kind wordt immers pas vanaf ongeveer zes jaar geleidelijk in de schriftcultuur ingewijd, maar leeft daarvoor en ook nog tijdens de initiatie in een wereld waarin de mondelinge communicatie domineert. Het hoort niet alleen rijmpjes, liedjes en verhaaltjes van volwassenen, maar leeft ook in een kindersubcultuur met een eigen mondelinge overlevering in de vorm van aftelrijmpjes, raadsels, spotversjes, moppen enzovoorts.

Een deel van deze overlevering is in de officiële kinderliteratuur geïntegreerd via boekuitgaven. Een van de bekendste verzamelingen op dit terrein is *Rijmpjes en versjes uit de oude doos* van S. Abramsz. uit 1910, een klassieke topper die in 1981

voor de achtentwintigste maal werd herdrukt. Maar ook andere bundelingen beleven nog altijd herdrukken, zoals de geliefde prentenboekjes met oude rijmen van Nellie Bodenheim, naast recentere zoals de *Rijmpjes en versjes uit grootmoeders tijd* van Mies Bouhuys.

Ook de secundaire literatuur maakt dankbaar gebruik van de kinderversjes, -rijmpjes en -liedjes; een goed voorbeeld daarvan is het nog altijd zeer lezenswaardige *De Kinderwereld* van M.D. Teenstra waarin de uitvoerige beschrijvingen van diverse kinderspelen wordt begeleid met tientallen bekende en minder bekende rijmen, een boek dat in 1853 verscheen en nog een reprint beleefde in 1974. A. de Cock en Is. Teirlinck lieten tussen 1902 en 1908 acht delen verschijnen van wat nog altijd als een standaardwerk kan worden beschouwd op het gebied van kinderspelen: *Kinder-spel en Kinder-lust in Zuid-Nederland*, een zeer uitvoerige studie naar en classificatie van alle mogelijke oude spelen, vaak voorzien van muziek, tekeningen en begeleidende rijmpjes, versjes en liedjes. En dan is er natuurlijk de *Nederlandsche Baker- en Kinderrijmen*, in 1871 bijeengebracht door Dr. J. van Vloten, dat aangevuld en ingeleid door B.W.E. Veurman nog in 1980 werd herdrukt. Ook in deze bundel gaat het om rijmpjes en versjes die in een vaak lange traditie staan en generaties lang hebben standgehouden, al of niet onder invloed van actuele aanpassingen. Of zoals Veurman het formuleert: ‘Zo ergens in de folklore, dan vindt men onder de kinderspelen en bepaalde liederen en -rijmen voorbeelden van eeuwenoude overlevering. Alles verwoestende oorlogen mogen hebben gewoed, omwentelingen mogen de maatschappelijke orde meer dan eens op haar kop hebben gezet, onze jongens en meisjes spelen in veel opzichten nog op dezelfde wijze als de kinderen van onze voorvaderen het honderden en soms zelfs duizenden jaren geleden deden. Bovendien treffen we in deze spelen allerlei handelingen aan die als zodanig cultuur-historisch hoogst belangwekkend zijn. Daarmee verbonden zijn heel wat rijmen en liederen uit de wereld der “grote mensen” in die van de kleine overgegaan.’[3.] Voorbeelden genoeg in deze verzameling, zoals het bekende

Hop Marjannetje,
Stroop in 't kannetje
Laat je poppetjes dansen,
Eertijds was de Prins in 't land
En nu die kale Franschen.

een strofe die omstreeks 1795 moet worden gedateerd en laat zien dat de politieke situatie niet ongemerkt aan het (kinder)spel en -rijm voorbij is gegaan; of de vele varianten van bij het begin van het spel gebruikte aftelformulen als

Ikke pikke porretje
De meester heeft een snorretje
De juffrouw heeft een sik.
Af ben ik.

en de versie die in de oorlogsjaren de ronde deed

Pief, paf, poef
Hitler is een boef,
Geuring is een zwijn,
Jij moet hem zijn!

H.M. Enzensberger en Iona en Peter Opie

Een van de bekendste buitenlandse kinderrijmverzamelingen is *Allerleirauh* van de Duitse dichter en essayist Hans Magnus Enzensberger, een schitterende bloemlezing met zeer vele gerubriceerde versjes en rijmpjes: wiegeliedjes, aftelrijmpjes,

nonsensgedichtjes, liedjes bij allerlei spelvormen, versjes die samenhangen met seizoenen of feestdagen, raadselrijmen, a-b-c-versjes, leugenrijmpjes en allerlei mengvormen daarvan, zoals de fascinerende combinatie van aftelrijmen en klankspelen:

Itzen ditzen
Silberschnitzen
itzen ditzen daus
und du bis draus!

Schickle Scheckle,
Bonensteckle,
Schnellebelle,
Trillebille,
Gnuppe, Knolle, Knopf.

of de hop-paardje-hop-varianten met vaak verrassende wendingen en 'ingebouwde' spel mogelijkheden gebaseerd op een sterk ritmisch taalgebruik.

Zuk zuk zuk, Haverman,
tü dien olen Saisack an,
ri dermit na Amsterdam,
von Amsterdam na Spanjen,
haal Appel un Oranjen.
Hier lütje Fro mit jun Granat,
gat alle Dage in juen Staat.
Weet ji nich wo Holland ligt?
Holland ligt in Grunde.
Holland hier un Holland dar,
hier, du lütje Jung, mit das kruse kruse Haar.

Ze zijn helaas niet geannoteerd en van volkskundig en/of historisch commentaar voorzien - hetgeen ook een heidens karwei zou zijn geweest - maar het instructieve

nawoord maakt wat dat betreft veel goed. Het kinderrijm zoals we het nu kennen en in veel dagelijkse situaties nog hanteren en variëren is, aldus Enzensberger, niet in eerste instantie voor kinderen bedoeld geweest. Het behoort oorspronkelijk tot het domein van de volwassenen en kan gezien worden als 'abgesunkene Erwachsenen-Literatur', zoals allerlei balladen, epen, liederen, spreekwoorden en raadsels, soldaten- en drinkliederen, rijmpjes en versjes van marktverkopers en straatventers of behorend bij allerlei andere beroepsgroepen, die in de loop van de eeuwen permanent zijn veranderd, geactualiseerd en geparodieerd. Net zoals het (volks)sprookje heeft het (kinder)-rijm geen afzender; het is anoniem, zonder copyright uitgezwermd over alle landen van Europa, en zelfs daarbuiten, en kent dan ook talloze internationale adaptaties. Ondanks de vaak eeuwenoude tradities die ermee verbonden zijn is het kinderrijm voor het kind springlevend, het is van levensbelang omdat het hem helpt de wereld om hem heen te onderzoeken, te toetsen, te gebruiken en uiteindelijk voor zichzelf bruikbaar en beheersbaar te maken. 'Essen und Schlafen, Sprechen und Fragen, Gehen und Zählen, Schaukeln und Spielen sind Künste, die der Reim ihm kunstvol) zuträgt. Daher kommt seine Würde, die eines Gebrauchsgegenstandes; daher seine Härte, seine Festigkeit, sein Eigensinn, seine Lebenskraft.'

En Enzensberger laat niet na die levenskracht telkens weer te onderstrepen: klank, ritme, metrum, herhaling zijn de essentiële bronnen van het kinderrijm die blijvend zijn. Ook hij wijst op de twee wereldoorlogen, de bevolkingstoename, de gewijzigde levensomstandigheden, en de technologische veranderingen die aan het wezen van het kinderrijm niets hebben kunnen veranderen. 'Untersuchungen aus den letzten Jahren haben gezeigt: der Kinderreim hat einen starken Magen. Seine Verbreitung hat eher zu- als abgenommen. Er schötipft aus dem Vollen, er kommt ohne Subvention und ohne kulturelles Fischbein aus.'[4.]

Dat laatste is een zeer pregnante uitspraak die het kinderrijm wezenlijk tekent: scheppend vanuit een overvloed, niet afhankelijk van subsidies, en overlevend zonder cultureel corset! Enzensberger schreef het nawoord bij *Allerleirauh* in 1961 en met bovengenoemde *Untersuchungen* verwijst hij onder andere naar het twee jaar eerder verschenen, internationaal befaamde standaardwerk van de Engelse pnderzoekers Iona en Peter Opie: *The Lore and language of schoolchildren*, een omvangrijke en uitvoerig gedocumenteerde anthologie van kinderspelen en kinderrijmen in Engeland. Deze twee verzamelaars, die ook vele bundelingen van en studies over de *Nursery Rhymes* op hun naam hebben staan en door The Guardian ooit 'superb archivists of the folklore movement' zijn genoemd, hebben met deze studie een zeer verdienstelijke poging gedaan de eeuwenoude kinderfolklore en -literatuur op te sporen.[5.]

The lore and language of schoolchildren is na ruim vijfentwintig jaar nog altijd een van de meest actuele en boeiende studies over kinderfolklore, kindertaal en kinderpoëzie. Behalve dat de Opies zelf veldonderzoek deden en vele kinderen ondervroegen, schakelden zij ook heel wat volwassenen in die zij via een uitvoerige lijst met daarop zo'n vijfentwintig vragen instrueerden bij het zowel mondeling als schriftelijk benaderen van kinderen. Deze volwassenen waren meestal 'school principals' die ofwel zelf de ondervraging deden of anders leerkrachten inschakelden.

Via deze methode werden ongeveer 5000 kinderen uit alle delen van Engeland ondervraagd en dat leverde een schat aan materiaal die door de Opies zeer kundig, nauwgezet, met veel bijzondere details en ter zake doend commentaar in achttien hoofdstukken werd geordend: liedjes en versjes over bekende en minder bekende zowel landelijk als regionaal bekend staande historische figuren of naar aanleiding van veelsoortige folkloristische feesten en gebruiken, raadselrijmen, spotversjes en naamdichten

Davie, Davie, fie for shame
Kissed the girls in a railway train.

liedjes bij allerlei bal-, kring- en andere groepsspelen, vraag-

en-antwoord-versjes, parodieën en satirische gedichten

> Masculine, Feminine, Neuter
> I went for a ride on my scooter,
> I bumped into the Queen
> And said, Sorry old bean,
> I forgot to toot-toot on my tooter.

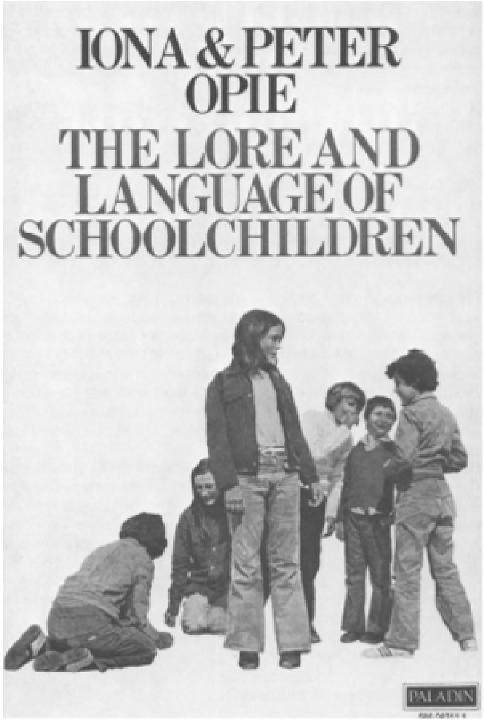
dansversjes, aftelrijmen, en natuurlijk de bekende rijmpjes gemaakt uit verzet tegen allerlei gezagsdragers, zoals het onderwijzend personeel

> Mr. Grainger is a very good man
> He tries to teach all he can:
> Reading, writing, arithmetic,
> And he doesn't forget to use the stick.
> When he does he makes us dance
> Out of England into France,
> Out of France into Spain,
> Over the hills and back again.

vaak begeleid door geleende melodieën, zoals in onderstaande Nederlandse variant op de wijs van *In een blauw geruite kiel*

> In een blauw geruite jas
> Staat rooie Henkie voor de klas,
> De ga-a-a-a-anse dag.
> Met een stokkie in z'n klauw
> Slaat-ie de kindertjes bont en blauw
> Au-auw, au-auw, au-auw!

Naast veel waardering voor het werk van de Opies is er de laatste jaren ook kritiek gekomen op het selectieve karakter van hun verzamelingen en studies; selectief in die zin dat de meer scabreuze en zogenaamd ondergrondse kinderrijmen, met onverbloemd seksuele, scatalogische en andere betekenissen niet of nauwelijks zijn opgenomen.



Dat brengt ons bij dat deel van de orale kinderliteratuur dat niet via bloemlezingen en studies in de officiële kinderliteratuur is opgenomen: het onfatsoenlijke, onbetamelijke, ook wel perverse kindervers genoemd. In het geaccepteerde literatuur- en folkloristische onderzoek is deze ondergrondse kinderliteratuur opvallend vaak afwezig en de belangstelling daarvoor dateert van de laatste vijfentwintig jaar.

Hoewel het meer traditionele, sterk door de volwassenen beïnvloede kinderrijm ook nu nog in de pedagogisch verantwoord ingerichte kinderkamer domineert, ontstaat er vanaf ongeveer 1960, resultaat van onder andere de anti-autoritaire pedagogie en psychologie, en vooral de psycho-analyse, meer aandacht voor de verbale protestuitingen van kinderen tegen de normerende wereld van de volwassenen. Samenhangend met de opleving van het sociaalkritische lied, de populariteit van de protestsong, de herontdekking van het erotische lied en van wat wel genoemd is ‘het verborgen onderlijf van de officiële dichtkunst’, èn natuurlijk de belangstelling voor seksuele identiteit en ontplooiïng, leidt een en ander er toe dat er ook meer interesse komt voor de onfatsoenlijke, scabreuze en seksuele varianten van kinderrijmen, versjes en liedjes waarin het gezag van de volwassenwereld belachelijk wordt gemaakt, getart en uitgedaagd.

Een van de critici van *The lore and language of schoolchildren* is de kindercultuurspecialist G. Legman, die onder andere in een uitvoerige inleiding bij Sandra Mc Cosh's *Children's Humour* - een zeer prikkelende, van commentaar voorziene bundeling van allerlei humoristische kinderuitspraken, moppen, raadsels en vertellingen[6.] - naast grote bewondering voor het bijeengebrachte materiaal, de studie toch voor een deel mislukt acht omdat het ondergrondse kinderrijm vrijwel afwezig is, op enkele, in zijn ogen afgezwakte, voorbeelden na. Onderwerp van Legmans kritiek is vooral de methode van onderzoek die door de Opies is gehanteerd - een van tevoren samengestelde vragenlijst die door volwassenen aan kinderen is voorgelegd - waardoor kinderen, meestal ondervraagd *door hun eigen leerkracht(en)*, zelfcensurerend te werk zouden zijn gegaan bij de keuze van voorbeelden. Ze zouden in gevallen van twijfel makkelijk gekozen hebben voor de meer aangepaste en onschuldige varianten van kinderrijmen. Legman spitst een en ander toe op de paragraaf *The Improper*, waarin de Opies voorbeelden hebben opgenomen van onfatsoenlijke rijmen en liedjes als

I got a girl in Waterloo
She don't wear no - yes she do!
I got a girl in Leicester Square,
She don't wear no underwear.

en

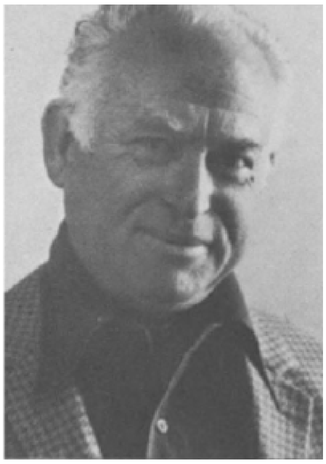
Ladies and Gentlemen
Take my advice
Pull down your pants
And slide on the ice.

maar die hij afdoet als flauwe en volstrekt onschuldige onderbroeken- en billenvarianten van ‘nursery-scatalogical level’. Waarmee hij tevens wijst op allerlei oude tot zeer oude verzamelingen nursery-rhymes - niet zelden samengesteld door preutse zondagschoolleidsters - die, vaak tot op de dag van vandaag, ervoor gezorgd hebben dat onbetamelijk gevonden varianten niet op schrift voorkomen: ‘By the late eighteenth century children's folklore had completely capitulated, at least in it's public appearances in print.’ Volgens Legman zou het onderzoek naar de ondergrondse folklore en orale literatuur van kinderen meer gestimuleerd moeten worden en hij wijst in dit verband op wat hij, zowel historisch als filologisch, een basisstudie noemt: *Le folklore obscène de L'enfant* van Claude Gaignebet.[7.] Dit boek bevat een keur aan oude liederen en spelen met veel scatalogisch materiaal uit de zestiende eeuw en gaat bijvoorbeeld in op de betekenis van de pornografische, anti-papistische, burleske en andere verhalen uit *Gargantua en Pantagruel* van Francois Rabelais.

Peter Rühmkorf en Ernest Borneman

De Duitse letterkundige Peter Rühmkorf valt de eer te beurt als

een van de eersten serieus aandacht te hebben geschonken aan het ondergrondse kinderrijm. In zijn in 1967 verschenen boek *Über das Volksvermögen*, met als ondertitel: *Ekskurse in den literarischen Untergrund*, analyseert hij de door hem en zijn medewerkers opgespoorde, veelal scabreuze versjes, liedjes, rijmpjes en raadsels op hun literaire betekenis en plaatst ze nadrukkelijk in een filologisch en historisch kader.[8.] Zijn heel interessante documentatie van orale kinderliteratuur is van grote waarde omdat hij in het begeleidend commentaar, dat meestal zeer helder en overtuigend is, niet alleen inzicht geeft in de sociale en psychologische functie van het kinderrijm, maar ook met veel kennis van zaken afrekent met vaagromantische opvattingen over volkstaal en kinderpoëzie.



Ernest Borneman.

Peter Rühmkort

Net als Enzensberger laat hij zien dat het kinderrijm, en zeker de scabreuze en erotische variant, gezien moet worden in de traditie van de folkloristische dichtkunst die oorspronkelijk tot het domein van de poëzie van en voor volwassenen behoort. Zo legt ook hij de relatie met het (volks)sprookje, in eerste instantie mondelinge literatuur door en voor volwassenen, dat in de loop van de tijd, waarin ook de maatschappelijke en culturele positie van het kind aan veranderingen onderhevig is, verschuift naar het gebied van de kinderen. Veel van wat tot het copyrightloze kinderrijm gerekend kan worden gaat dan ook terug op de poëzie voor 'grote mensen', niet in de zin van vergeten overblijfselen, maar als kritisch 'om- en verder-dichten' door kinderen, zoals bijvoorbeeld in de varianten op bekende gedichten:

Es waren zwei Königskinder
Die hatten einander so lieb
Sie konnten zusammen nicht kommen
Es war kein Fährbetrieb.

of melodieën en teksten uit opera, operette of amusementsmuziek, zoals

Wiener Blut Wiener Blut
Steck ihn rein nicht zu tief so ist's gut.

en op de melodie van *O Marie, O Marie*

Onanie Onanie
Immer wenn ich an dich denke
Zittern mir die Handgelenke
Und die Knie
Denn als Handarbeiter bin ich ein Genie.

of Wagners *Tannhäuser*-ouverture

Der Graf
Das Schaf
Ist in den Lokus gefallen.

'Die Wahrheit des Kinderreim liegt auf der Strasse' zegt Rühmkorf in zijn boek en dat zou vanzelfsprekend moeten zijn, maar zo is het, gezien de censuur waarmee ons eeuwenlang verzamelingen zijn voorgezet, bepaald niet. Zelf trekt hij, gewapend met een taperecorder en een opmerkelijke gave om het vertrouwen van kinderen te winnen, stad en land af en laat ze hun gang gaan voor de microfoon. Een klein deel van het materiaal dat hij op deze wijze verzamelt zet hij op een grammofoonplaatje met als titel *Der Ziegenbock im Unterrock*[9.] (een zin uit een van de versjes), een prachtige, bonte verzameling gedichten en liedjes die kinderen, alleen of met elkaar, uit volle overtuiging voordragen en zingen op straathoeken, in flatportieken en op speelplaatsen. We vinden er nonsensgedichtjes op; veel aftelrijmpjes, die qua klank, herhaling en ritme veel van elkaar weg hebben en al of niet voorzien zijn van in de publieke belangstelling staande personen, zoals voetballers,

Uwe Seeler
Schiesz 'ne Fehler
Schiesz vorbei
Und Du bist frei.

of politici, die spottend hun waardigheid wordt ontnomen als ze in alledaagse situaties worden geplaatst

Hinter einer Lokusmauer
Sasz der Dokter Adenauer
Hatte kein Papier
Raus mit dir.

maar ook korte dialoogrijmen, verbale provocaties, spotversjes, korte vertellingen op rijm en parodieën waarbij zelfs bekende literaire figuren het moeten ontgelden

Goethe sprach zu Schiller
Hol aus dem Arsch nen Triller
Schiller sprach zu Goethe
Mein Arsch ist keine Flöte.

Veel rijmen die Rümkorf verzameld heeft in zijn boek spelen een belangrijke rol bij de gespannen relatie tussen kind en volwassene. Enerzijds kan men er de hartstochtelijke wens in lezen (en horen) eindelijk serieus genomen en opgenomen te worden in de 'grote wereld', anderzijds spreekt er de behoefte uit een eigen wereld te scheppen, zich te beschermen en af te schermen van de dwingende machtsinstrumenten van de volwassenen:

Wir sind vom Idiotenclub
Und laden herzlich ein
Bei uns ist jeder gern gesehn
Nur duszlig musz er sein
Bei uns gilt die Parole
Stets doof bis in den Tod
Und wer bei uns der Doofste ist
Ist Oberidiot.

Opvoedingsnormen worden behendig beentje gelicht, wat verboden is wordt aangeprezen en bekende rijmpjes uit de pedagogische kinderkamer worden zonder respect geannexeerd, vervormd en gebruikt als middel tot verzet. De rijmen tonen de ongelooflijke creatieve veerkracht van kinderen, de flexibiliteit om op allerlei situaties te reageren, het vermogen tot variëren en parodiëren, en niet in de laatste plaats een uiterst speelse, spontane, rijke en te vaak onderschatte taalhantering.

Seksualiteit is een thema dat in veel straatrijmpjes en -versjes van kinderen telkens en in zeer veel varianten terugkeert. De erotische relatie tussen volwassenen, een bij uitstek van de kinderwereld afgesloten gebied dat niet zelden in een geheimzinnig waas wordt ge- en verhuld, is een dankbaar object voor de kinderlijke exploratie drang. Zonder enig respect voor de rijmpjes waarmee zij op jonge leeftijd in de kinderkamer onderhouden werden, annexeren en variëren zij met kennelijk plezier de belerende slaap- en wiegeliedjes:

Licht aus, Licht aus
Mutter zieht sich nackend aus
Vater holt den Dicken raus
Fertig ist der kleine Klaus.

De spannende gebeurtenissen achter de gesloten slaapkamerdeur zijn volop aanleiding om de hen toegedichte 'onschuldige' en 'onbevlekte' kinderlijke fantasie - die volgens veel volwassenen zo ver af zou staan van de realiteit van het dagelijkse leven - genadeloos onderuit te halen:

> Samsonstrasze eins
> Wohnt der Onkel Heinz
> Samsonstrasze zwei
> Wohnt die Lorelei
> Samsonstrasze drei
> Geht an ihr vorbei
> Samsonstrasze vier
> Klopft an ihre Tür
> Zieht an ihre Strümpf
> Samsonstrasze sechs
> Zeigt er sein Gewächs
> Samsonstrasze sieben
> Fängt er an zu schieben
> Samsonstrasze acht
> Ist das Werk vollbracht
> Samsonstrasze neun
> Ist der Bauch geschwolln
> Samsonstrasze zehn
> Ist das Kind zu sehn.

Hoewel Rühmkorf in zijn boek het thema van de seksualiteit regelmatig benadrukt en met vele voorbeelden illustreert, komt de belangrijkste verzameling erotische kinderrijmen van de Duits-Oostenrijkse seksuoloog en psychoanalyticus Ernest Borneman, die in zijn driedelig standaardwerk *Studiën zur Befreiung des Kindes* een indrukwekkende bloemlezing presenteert die wetenschappelijke pretenties heeft en, terecht, internationaal sterk de aandacht heeft getrokken. Borneman, en dat is een belangrijk verschil met niet alleen Rühmkorf maar ook met vroegere, vooral folkloristisch geïnteresseerde onderzoekers, benadert het spontane erotische kindervers echter niet of nauwelijks literair, maar analyseert en becommentarieert vanuit een psychoanalytische achtergrond, waarbij het hem vooral gaat om een seksuele ontwikkelingspsychologie van het kind. Dat neemt echter niet weg dat zijn werk, resultaat van een bijna twintigjarig veldonderzoek, een verbluffend inzicht geeft in het kind als creatieve en kritische producent van anonieme teksten.

Het eerste deel van de trilogie, *Unsere Kinder im Spiegel ihrer Lieder, Reime und Rätsel* (1973), bevat kinderverzen die naar genres zijn geordend, en we vinden daarin onder andere nonsensversjes, raadsel rijmen, spot- en naamdichten, aftelrijmen, parodieën, dialogen, toverversjes, gezelschapsrijmen en verhalende gedichtjes. In het tweede boek worden de kinderrijmen door Borneman inhoudelijk gethematiseerd, waarbij het gaat om onderwerpen uit het milieu van het kind zoals eten, drinken, kleding, dieren, broers en zusjes, jongens en meisjes, maar ook algemenere thema's als landschap, tijd en dood komen aan de orde in *Die Umwelt des Kindes im Spiegel seiner, 'verbotenen' Lieder, Reime, Verse und Rätsel* (1974). In het laatste deel tenslotte wordt de tekstproduktie van kinderen meer betrokken op de wereld van de volwassenen, en komen aspecten aan bod zoals invloedrijke volwassenen (vader en moeder, grootouders, leerkrachten) en andere volkeren. Verder bevat *Die Welt der Erwachsenen in den 'verbotenen' Reimen deutschsprachiger Stadtkinder* (1976) thema's als geld, religie, politiek, oorlog en vrede, sport, muziek, dans, film, televisie, circus en theater. Hoewel tot nu toe nog

niet verschenen heeft Borneman ook een vierde en vijfde deel gepland waarin respectievelijk de 'normale' en de 'perverse' kinderseksualiteit zullen worden toegelicht.[10.]

Ernest Borneman is hoogleraar aan de universiteiten van Salzburg en Marburg, waar hij libidotheorie en seksuele ontwikkelingspsychologie doceert, en voorzitter van de Oostenrijkse Gesellschaft für Sexualforschung. Na onder andere culturele antropologie en (klassiek Freudiaanse) psychoanalyse gestudeerd te hebben in Engeland en Amerika publiceert hij vele studies, waarvan *Das Patriarchat* (1975) zijn hoofdwerk genoemd mag worden, over het patriarchaat in de Griekse en Romeinse cultuur waaraan hij bijna veertig jaar werkt. Daarnaast zijn van belang *Psychoanalyse des Geldes* (1973), het autobiografische *Die Urszene* (1977), een vierdelig *Lexikon der Liebe* (1978) en een lexicon in twee delen van de obscene omgangstaal *Sex im Volksmund* (1971) waarvoor hij tien jaar veldonderzoek doet, onder andere in de rosse buurt van Frankfurt, en waarin hij de volkse, mondelinge taal verdedigt tegenover de gestileerde schrijftaal: 'Wij hebben de volkse woordenschat van de seksualiteit onder taboes bedolven en ons daardoor beroofd van de eigenlijke potentie van onze taal. De steriliteit van het huidige geschreven Duits berust op de castratie van onze omgangstaal.'

Terwijl hij aan dit lexicografisch onderzoek werkt, noteert Borneman tegelijkertijd vele kinderrijmen, liedjes en versjes. Via zijn docent psychoanalyse Róheim zet hij zich aan een toetsing van Freuds libidotheorie aan de hand van op deze wijze verkregen onderzoeksmateriaal. Steun ondervindt hij ook van de muziekethnoloog en volksliedonderzoeker Hornbostel, die in verband met de oorlogsomstandigheden

ook naar Engeland emigreert en bij wie hij kan studeren. Daar ontdekt hij het werk van het echtpaar Opie dat grote indruk op hem maakt en hem aanzet de orale straatcultuur van kinderen te onderzoeken. Hij heeft dan grote kennis van de Duitse folkloristische dichtkunst en volksliedkunde, is op de hoogte van het rijmenonderzoek en weet antropologische onderzoekstechnieken te hanteren vanuit een psychoanalytische achtergrond.

Achttien jaar lang, van 1960 tot 1978, verzamelt hij ruim 5000 kinderrijmen en liedjes uit de belangrijkste grote steden van het hele Duitse taalgebied, inclusief de DDR, Oostenrijk, de Duitstalige kantons in Zwitserland, Lotharingen en het Elzasgebied. In tegenstelling tot bestaande bundelingen van met name volksliedonderzoekers die hun materiaal vooral op het platteland verkregen, gaat het Borneman om de rijmen en versjes van *Stadtkinder* die hij zoveel mogelijk zelf opzoekt. Hij ondervraagt ook volwassenen, maar vooral veel kinderen in de leeftijd van drie tot zeventien jaar die hij aantreft op speelplaatsen, op straathoeken, op scholen, in jeugdcentra e.d. Borneman verzamelt veel materiaal via de tapedrecorder die hij zelf bedient, maar omdat hij heel gauw merkt dat kinderen niet zomaar het vertrouwen geven dat nodig is om vrijuit voor de microfoon te kunnen spreken en zingen, ook al worden ze in groepsverband ondervraagd, traint hij kinderen om opnames te maken bij leeftijdgenoten zonder dat hij erbij is. Uiteindelijk moet hij zijn apparatuur verkopen omdat hij de kosten voor het reizen, de overnachtingen en de maaltijden niet meer op kan brengen - Borneman berekent dat hij tussen 1960 en 1975 zo'n 200.000 DM daaraan heeft uitgegeven - en vanaf die tijd tracht hij de kinderrijmen te memoriseren en onmiddellijk op te schrijven zodat de authenticiteit zoveel mogelijk bewaard blijft.

Bij zijn vele pogingen om spontane kinderteksten te achterhalen is Borneman niet altijd even vriendelijk bejegend door volwassenen als hij bijvoorbeeld graffiti in toiletten en op schoolbanken noteert. Wantrouwen, angst en regelrechte tegenwerking kenmerken de gesprekken met ouders, die soms zelfs tot op het politiebureau worden voortgezet... Kort na de publikatie van het eerste deel van zijn verzameling hoort hij van een

lerares die in de klas een grammofoonplaatje heeft gedraaid (naar alle waarschijnlijkheid het genoemde *Der Ziegenbock im Unterrock* van Peter Rühmkorf) met kinderversjes erop. Het gevolg is dat ouders en andere leerkrachten haar verwijten kinderen met erotische teksten te confronteren die hen voordien onbekend zouden zijn, en op deze wijze onzedelijk gedrag te stimuleren. De plaats waar zich dit afspeelt is Borneman bekend, want hij heeft er veel materiaal opgetekend, en hij wijst de veronderstelling dat kinderen eerst door het grammofoonplaatje met dergelijke teksten te maken kregen, resoluut van de hand. Hij beweert, met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid, dat de ouders en leerkrachten die zich zo hevig tegen de onfatsoenlijke kinderrijmen verzetten in hun jeugd vertrouwd zijn geweest met dezelfde of daarop sterk gelijkende versjes en liedjes.

Glaubst du an Seelenwanderung
Dann konsultiere Dr. Jung
Bist von der Wanderung du zurück
Dann konsultiere Dr. Fick
Hat das Ficken dich gereut
Dan konsultiere Dr. Freud
Fickst du am liebsten die Mama
Dann sag' dem Arzt, Nicht dem Papa
Denn das Netteste am Sex
Ist der Odipuscomplex.

Belangrijk in het commentaar van Borneman is dan ook het begrip *postpuberale amnesie*, waarmee hij bedoelt dat na de puberteitsfase mensen over het algemeen heel veel vergeten van de seksuele ervaringen die ze in hun kinderjaren hebben gehad. Dat is ook de reden dat zo veel volwassenen - en Borneman is daar tijdens zijn veldonderzoek herhaaldelijk mee geconfronteerd geweest - pertinent beweren dat hún kind dergelijke obscene versjes niet kent en zeker geen seksueel getinte spelletjes speelt. Uit het verschijnsel van de postpuberale amnesie moet men, aldus Borneman, waarschijnlijk de extreme tegenstand begrijpen die men aanvankelijk had tegen de Freudiaanse ontdekkingen op het vlak van het seksuele leven van kinderen. Maar alleen het feit dat er zo'n reactie plaatsvindt bewijst dat hier geweldige emotionele krachten losbarsten: precies die krachten die nodig zijn om de herinneringen aan het prepuberale seksuele leven zo te doen vervagen. ‘Der grosze Anteil analer Anspielungen und das relativ fürhe und prominente Aufscheinen genitaler Vorstellungen entspricht dem wirklichen Weltbild der Kinder und Jugendlichen. Wenn man immer wieder auf Eltern und Erzieher stöszt, die allen Ernstes behaupten, “ihre” Kinder seien “anders”, so sagt das leider Gottes nichts über die Realität der Kinder aus, sondern nur etwas die erstaunliche Fäligkeit mancher Erwachsenen, sich selbst etwas vorzumachen, die Tatsachen zu verblüen und eigene Wunschträume von der “Reinheit” der Kinder in deren Psyche hineinzuprojizieren.’[11.]

Mein Sack, mein sack, mein Saxophon
Das ist mein Ei, mein Eigentum
Da lass ich keinen ran
Da blieb ich lieber selber dran.

Bornemans verzameling is indrukwekkend maar, zoals gezegd, vanuit seksuologische en psychoanalytische achtergronden opgezet. Het gaat hem om een revisie van de Freudiaanse these van de orale, anale, fallische en genitale ontwikkelingsfasen van het kind aan de hand van kinderrijmen, waarbij hij het thema van de psychische en

seksuele onderdrukking benadrukt. Hij laat door middel van een schat aan materiaal zien dat kinderen hun omgeving bekijken door de bril van de ontwikkelingsfase waarin ze zich bevinden.

Overigens is Borneman de eerste om toe te geven dat er behalve zijn obscene bundeling, natuurlijk ook veel andersoortige kinderrijmen bestaan en hij neemt daarmee de mogelijke indruk weg dat *alle* versjes en liedjes een seksuele achtergrond zouden hebben.

Ook al is *Studien zur Befreiung des Kindes* het unieke resultaat van jarenlang zorgvuldig en belangwekkend veldonderzoek waardoor we heel wat meer te weten zijn gekomen over de orale kinderliteratuur in de grote Duitstalige steden, lezing van de trilogie roept ook veel vragen op. Bijvoorbeeld naar het commentaar van de kinderen zelf op de teksten die ze zeggen en zingen, of naar mogelijk begeleidende muziek en daarbij gehanteerde instrumenten. Naar de meer sociale context van de kinderrijmen (achtergrond van de kinderen, vindplaatsen, functie van liedjes en rijmpjes bij spelen en dergelijke), of naar de relatie met kinderverzen in andere dan Duitstalige landen, enzovoorts. En natuurlijk is het bijzonder interessant te weten of dit soort obscene rijmen ook, en in deze vorm, zouden bestaan wanneer de relatie tussen kinderen en volwassenen gelijkwaardiger zou zijn en seksualiteit niet of minder in de taboesfeer zou verkeren.[12.]

In *Slaap kindje slaap je moeder is een schaap*..., een becommentarieerde vertaling van enkele versjes uit de verzameling Borneman door Eric Hulsens, elders in dit nummer, wordt een kleine selectie als voorbeeld gepresenteerd.

Iene Miene Mutte

In Nederland is, bij mijn weten, geen of nauwelijks aandacht geschonken aan het verschijnsel van de straattaalcultuur van kinderen. Het enige mij bekende onderzoekje is gedaan in 1978 door de sociologe Annemieke Erkelens, die een maandlang na schooltijd in Amsterdam, in twee sociaal verschillende buurten, de Kinkerbuurt en de Concertgebouwbuurt, kinderen ondervraagt naar (uitscheld)liedjes die ze van elkaar kennen. Erkelens is vooral geïnteresseerd in het onderwerp autoriteit in kinderstraatliedjes. ‘Mijn keuze voor straatliedjes kwam voort uit het feit dat kinderen daarin (tenminste voor een gedeelte) hun gevoelens en ervaringen leggen; terwijl het ontstaan en de overlevering ervan vaak plaatsvindt zonder inmenging of zelfs medeweten van belangrijke autoriteitsfiguren als ouders en leraren.’[13.]

> De juffrouw is gek
> Met een lepel in haar bek
> Met een vork in haar kont
> Zo loopt zij de wereld rond.

Erkelens constateert eveneens dat de inhoud van veel rijmen en liedjes vaak betrekking heeft op seksualiteit, maar ook op andere vormen van lichamelijkheid, zoals geweld en uiterlijk. Overigens, zo concludeert ze, worden de liedjes niet alleen tegen autoriteiten als een vorm van verzet gezongen, maar doen ze ook dienst als uitingsvorm van een belangrijke sociale functie: laten zien wat je weet en durft.

> Mickey Mouse ging vissies vangen
> Bleef met z'n pikkie aan het haakje hangen
> Mickey Mouse zei au, au, au
> Z'n pikkie dat was rood wit blauw.

Een zeer intrigerende bijdrage over de interpretatie van kinderliedjes, en dan met name de zogenaamde onzin- of nonsensversjes, levert Frank Martinus Arion in een artikel *Vliegende Negers* in De Groene Amsterdammer.[14.] Hij spreekt daarin het vermoeden uit dat (ook) Nederlandse kinderliedjes veel minder onzin bevatten dan men meestal pleegt aan te nemen en dat sommige, al eeuwenlang bekende teksten die nog altijd door kinderen (en volwassenen) worden gezongen, qua herkomst een vaak lange, koloniale traditie achter de rug hebben.

Arion licht een en ander toe aan de hand van een in *Song of Solomon* (van de Amerikaanse zwarte schrijfster Toni Morrison) opgenomen kinderliedje. De hoofdpersoon uit deze roman, op zoek naar zijn 'roots', zijn sociale en culturele afkomst, ontmoet op zijn tocht een groep kinderen die hem een straatliedje voorzingt

> Jay the only son of Solomon
> Come booba yalle, come booba tambee
> Whirled about and touched the sun
> Come konka yalle, come konka tambee
> (...)

een op het eerste gezicht betekenisloos gezongen rijmpje, dat op den duur echter, met behulp van verwanten, vrijwel volmaakt geïnterpreteerd blijkt te kunnen worden. Naar aanlei-

ding van de twee laatste zinnen van het door Morrison gebruikte liedje

> Solomon done fly, Solomon done gone
> Solomon cut across the sky, Solomon gone home.

merkt Arion op dat deze de kern bevatten van een legende waarmee hij zijn hele leven op de Antillen is grootgebracht, en die vertelt over slaven die konden vliegen. De taal waarin de Antillianen over dit wegvliegen zingen is het *Guéné*, een Westafrikaanse, Creoolse taal, die door de slaven naar de Antillen is meegebracht. Arion: 'De grote grap voor mij nu was, dat wanneer ik de klankwetten die het Guéné begrijpbaar konden maken, op Nederlandse (kinder)liedjes toepaste, ik vaak ook acceptabele stukjes Westafrikaans Creools voor mijn neus kreeg. Ik dacht eerst: *Mij niet gezien! In dat racistische wespennest ga ik me niet steken. Laten de mensen maar denken dat hun liedjes onzin zijn, of verbasteringen van het Frans of Germaans. Kan mij wat schelen*. Maar na in Morrisons boek een liedje gelezen te hebben, waarin in ieder geval ook duidelijk allerlei Afrikaanse elementen zitten, werd het allemaal een must. Nu ben ik alweer zo ver, dat ik de zaak helemaal heb omgedraaid, dat ik het zelfs gek en onmenselijk zou vinden, als die kontakten van eeuwen tussen Nederland en West-Afrika ons holle landje niet cultureel zouden hebben beïnvloed!'

Als voorbeeld neemt Arion onder andere het bekende aftelrijmpje

> Iene Miene mutte
> Tien pond grutte
> Tien pond kaas
> Iene miene mutte
> Is de baas.

en komt dan, via het Westafrikaanse Creools tot een 'vertaling' die het liedje verandert in

> Veel meisjes
> Tijd om te vrijen
> Tijd om te trouwen
> Veel meisjes
> Daar beneden.

en wijst er op dat dit rijmpje mogelijkerwijs is ontstaan op een slavenschip, waarop vrouwelijke slaven benedendeks en gescheiden van de mannelijke slaven vervoerd werden.

Een dergelijke verrassende speurtocht onderneemt hij in *Vliegende Negers* met nóg enkele bekende liedjes, onder andere het ogenschijnlijk uit louter zinloze klanken bestaande

> Oze weze woze
> Wieze walla
> Kristalla
> Kristo ze
> Wie ze woze
> Wiese wies wies wies wies

dat op die manier déze betekenis krijgt

> Vandaag is het kind gelukkig
> Is het kind gered
> Gedoopt

Is het
Dit kind is gelukkig
Dit kind, kinderen, kinderen, kinderen, kinderen.

En aan het eind van zijn opmerkelijke artikel besluit Arion: 'Het is mij overigens nu al duidelijk dat de Creoolse invloed zich heus niet alleen tot kinderliedjes beperkt. Nog rechter voor zijn raap: Nederlanders hebben gewoon op de Westkust leren feestvieren, leren zingen en dansen: *Hiepiep hoera, Van je heisa, hopsa, hopsasa, falderi, faldera*, het komt allemaal daar vandaan. En het is zeer logisch dat we de Afrikaanse resten vooral onder de boerenbevolking van Nederland zullen vinden en niet (alleen) in de zogenaamde zeevarende steden, omdat het bij een beetje nadenken een ieder duidelijk zal zijn, dat het handjevol inwoners van de Nederlandse steden in de 17e eeuw, onmogelijk die macht van schepelingen voor de uitgebreide Nederlandse scheepvaart kan hebben geleverd.'

Voorlopig is Arions zeer uitdagende bijdrage aan het tot nu toe beperkte onderzoek naar de historie en filologie van het (internationale) kinderrijm er een die volstrekt alleen staat en onweersproken is gebleven. Dat is bijzonder jammer, want een voortgezet onderzoek naar het ten onrechte verwaarloosde gebied van de orale kinderliteratuur en kinderfolklore zou de broodnodige discussie op kunnen leveren waardoor nieuwe perspectieven kunnen worden geopend.

Besluit

Dat is des te meer van belang omdat in de huidige cultuur het orale weer een bijzondere betekenis krijgt door de invloed van de massamedia. Sommige specialisten van de mondelinge literatuur rekenen bijvoorbeeld ook popsongs tot hun vakgebied. Het is overigens duidelijk dat daarbij doorgaans geen sprake is van overdracht van generatie op generatie die de traditionele orale literatuur kenmerkt, en dat het publiek alleen bij live optredens onmiddellijk aanwezig is, maar meestal indirect via, radio, televisie, grammofoon of cassette, van de boodschap kennis neemt. Deze nieuwsoortige orale literatuur die gebruik maakt van de moderne media speelt in de kinderliteratuur een belangrijke rol, denken we maar aan de kinderpopmuziek (*Kinderen Voor Kinderen* bijvoorbeeld), de traditionele straatliedjes en de sprookjes die via de radio, vertellers op de televisie, grammofoonplaten of audiocassettes het kind bereiken.

In het Nederlandse taalgebied is in de voorbije jaren meer belangstelling gegroeid voor de studie van de gedrukte kinderliteratuur, maar zowel de traditionele als de nieuwsoortige orale kinderliteratuur krijgen nog nauwelijks aandacht.[15.]

Eindnoten:

1. William Bascom, *Four functions of folklore*, in: Journal of American Folklore, jrg. 67 (1954), p.333-349. Zie verder ook: Rosa Knorringa, *Het oor wil ook wat.* Over mondelinge literatuur. Assen, 1980; en: Mineke Schipper, *Afrikaanse Letterkunde*, Utrecht 1983. (Deel I: Orale Literatuur, p. 17-104).
2. Ethel Portnoy, *Broodje Aap*, de folklore van de post-industriële samenleving, Amsterdam, 1980[7.].
7. Claude Gaignebet, *Le folklore obscène de l'enfant*, Parijs, 1980[2.].
2. Ethel Portnoy, *Broodje Aap*, de folklore van de post-industriële samenleving, Amsterdam, 1980

3. B.W.E. Veurman, *Honderd jaar Nederlandse baker- en kinderrijmen*; inleiding bij J. van Vloten, Nederlandsche Baker- en Kinderrijmen, fascimiliuitgave naar de 4e druk, 1984 (tweede druk 1972, p.179).
4. H.M. Enzensberger, *Allerleirauh*, Viele schöne Kinderreime, Insel-Verlag 1974, p.353. Het nawoord van Enzensberger stamt uit 1961.
5. Iona and Peter Opie, *The lore and language of schoolchildren*, Oxford University Press, 1959.
6. Sandra Mc Cosh, *Children's Humour*, a joke for every occasion; met een inleiding van G. Legman, London, 1976.
7. Claude Gaignebet, *Le folklore obscène de l'enfant*, Parijs, 1980[2.].
2. Ethel Portnoy, *Broodje Aap*, de folklore van de post-industriële samenleving, Amsterdam, 1980[7.].
7. Claude Gaignebet, *Le folklore obscène de l'enfant*, Parijs, 1980[2.].
2. Ethel Portnoy, *Broodje Aap*, de folklore van de post-industriële samenleving, Amsterdam, 1980
8. Peter Rühmkorf, *Über das Volksvermögen, Exkurse in den literarischen Untergrund*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1967.
9. *Der Ziegenbock im Unterrock*, 111 Verse, Geschichten, Litaneien, Abzählreime und Geräusche von Kindern. Gesammelt von Peter Rühmkorf. Wagenbachs Ouartplatte 11, Klaus Wagenbach, Berlin.
10. Ernest Borneman, *Studiën zur Befreiung des Kindes*: Deel I: Unsere Kinder im Spiegel ihrer Lieder, Reime, Verse und Rätsel; Deel II: Die Umwelt des Kindes im Spiegel seiner ‘verbotenen’ Lieder, Reime, Verse und Rätsel; Deel III: Die Welt der Erwachsenen in der ‘verbotenen’ Reimen deutschsprachigen Stadtkinder, Walter-Verlag, Olten, 1973, 1974 en 1976; als pocket verkrijgbaar bij Ullstein Verlag.
11. Ernest Borneman, *Wir machen keinen langen Mist...*, 614 Kinderverse, Fischer Verlag, 1981, p.7.
12. Zie ook: Eric Hulsens, *Ernest Borneman en het verboden kindervers*, themanummer Heibel over kindercultuur, jrg. XVII nr. 1, Infodok 1982, p. 51-55; en: *Perverse Kinderverzen*, vertaling en bewerking van Ernest Bornemans *Vorwort* bij Unsere Kinder im Spiegel ihrer Lieder, Reime, Verse und Rätsel; Zozo, kritische informatie over jeugdliteratuur, nr. 5, Infodok, 1981, p.9-23.
13. Annemieke Erkelens, *Autoriteit in Kinderstraatliedjes*, in: Leestekens, jrg. I, november 1980, p.67-73.
14. Frank Martinus Arion, *Vliegende Negers*, De Groene Amsterdammer, 28 januari 1981.
15. Fragmenten van dit artikel verschijnen in *Orale Kinderliteratuur*, Lexicon van de Jeugdliteratuur, Samson/Wolters-Noordhoff, 1986.

Eric Hulsens

Slaap kindje slaap je moeder is een schaap
Becommentariëerde vertaling van enkele versjes uit de verzameling Bornemanl[1.]

In het voorgaande artikel *Kinderrijm zonder copyright* van Peter van den Hoven wordt ingegaan op de achtergronden van de driedelige verzameling kinderverzen *Studien zur Befreiung des Kindes* van Ernest Borneman. Hieronder stel ik een selectie versjes uit Bornemans editie in Nederlandse vertaling voor met een beknopt commentaar die aanleunt bij zijn toelichtingen. Waar mogelijk heb ik rijmend vertaald, wat soms een kleine vrijheid nodig maakte. Natuurlijk werden geen motieven toegevoegd of weggelaten. Een enkele keer werd van het rijm afgezien.

Bij elk versje wordt de informant als volgt aangegeven: J 4,6 betekent: jongen van 4 jaar en 6 maanden, en M 5,8 betekent: meisje van 5 jaar en 8 maanden. De bronverwijzing bestaat uit het deel van Bornemans editie en de pagina: 2,119 betekent: *Studien*... deel 2, blz. 119.

Dat jonge kinderen graag zwelgen in het scatalogische is een bekend gegeven. De volgende versjes zijn te lezen tegen de achtergrond van de anale ontwikkelingsfase:

1.

Er was eens een man
die heette Bimbam
Bimbam heette hij
En in zijn broek scheet hij

(J 4,8: 2,242)

2.

Katrijntje, Katrijntje
Heeft kinderkousjes aan
Gescheurd en bescheten
De stront die hangt eraan

(M 5,4: 2,232)

3.

Als muzikant heb je talent
Je hebt je gat als instrument

(M 7,11: 3,181)

Een rake kritiek op een verkeerde ouderlijke reactie tegenover een kind dat het in de broek doet brengt het volgende rijmpje, waaruit het anale plezier verdwenen lijkt:

4.

Die stront
Gaat nooit van mijn kont
Moeders schuld is dat
Want die zei: Wat!

En lachte zich krom
Naar mijn broek keek ze niet om!

(J 9,1: 3,39)

De orale fase gaat natuurlijk aan de anale vooraf, maar in die orale fase is de taalontwikkeling nog niet erg ver gevorderd. Naast puur orale versjes van jonge kinderen

5.

Kaïn *en* Abel
Vraten aan tafel
Abel en Kaïn
Vraten naar hun zin

(J 3,8: 2,119)

zijn er vele waarin het orale en het anale gecombineerd worden:

6.

Lirum, larum lepelsteel
Wie niet vreet, die schijt niet veel

(J 4,6: 2,119)

7.

Er was eens een vrouw
Die pieste cacao

(J 5,10: 2,180)

8.

Moeder in de keuken
verspreidt lekkere reuken
Als ze uien vreet
Laat ze voor ze piest een scheet.

(J 4,10: 3,39)

9.

In één van de barakken
Zat een fuselier
Hij moest eens gaan kakken
Maar had geen papier
Hij had gevreten, pruim na pruim
En daarom gebruikt'ie toen zijn duim

(J 5,1: 3,171)

De braadpan, die in de verzen van oudere kinderen de vulva symboliseert, duikt bij de kleinere op als anus:

10.

Wat is dat?
Het hangt aan de wand
En heeft zijn gat verbrand
Antwoord:
De braadpan

(J 5, M 5,7: 2,120)

De verlangens uit de oedipale fase kunnen via omkering en overdrijving de volgende spot met de eigen moeder opleveren:

11.

Als moeder zich uitkleedt
Mijn God, hoe z'er uitziet
Twee benen als scheve zuilen
Och, het is om te huilen

(J 6: 3,41)

De oedipale agressie tegen de ouder als concurrent of als afwijzende geliefde is te lezen in deze parodie op een bekend slaapliedje:

12.

Slaap, kindje slaap
Je moeder is een schaap
Je vader, dat is ook een zwijn
En slaap nu maar, m'n kindje klein

(M 12,2: 2,264)

In de oedipale fase woekert de castratieangst:

13.

Knip knap
Hans Trap
Snip snap
Piemel kip kap!

(J 6,11: 3,195)

In een oraal getinte versie:

14.

Radetzky, Radetzky, dat was een slechte man!
Die snijdt de lui hun piemels af en braadt ze in de pan.

(J 7,11: 2,121)

Hetzelfde in een uitgewerkter rijmpje van een ouder kind:

15.

Jürgen Bartsch de menseneter
Met het grote slagersmes
Tast de jongens in de zakken
Om de piemels af te hakken
Is je broeksknoop ergens zoek
Hangt je piemel uit je broek
Komt die kleine menseneter
Met zijn grote slagersmes
Klippekloppeklap
Zo hakt ie je piemel af
Hij kookt 'm dan in levertraan - hm fijn

En vreet 'm op als marsepein!

(J 12,2: 3,177)

In de puberteit, zo stelt Borneman, raakt de wereld grondig gegenitaliseerd:

16.

Wat is dat?
Buik tegen buik
Haar tegen haar
En daartussen een stok.
Antwoord:
Twee paarden aan een dissel

(M 13,4 J 13,5: 2,293)

17.

Wat is dat?
O hemel, o hemel
Mijn opening zit vol schimmel
Er heeft al 7 weken
Geen man nog iets ingestoken
Antwoord:
Dat denkt de laars

(M 14,7, M 13,7: 2,252)

De seksuele belangstelling richt zich niet alleen op de ouders, zoals in deze parodie op Goethes ‘Erlkönig’:

18.

Wie rijdt er zo laat
Wie rijdt er zo veel
't Is moeder die rijdt
Op vader zijn steel

(J 14,8: 3,43)

maar ook op broer of zus - Borneman vond opvallend veel versjes over incest tussen beide:

19.

Bij mijn zus heb ik geslapen
De hele nacht
De engelen hebben gezongen
En God die heeft gelachen

(J 13,1: 2,100)

20.

Mijn zus die heeft een pruimpje
Daar wou ik aankomen met m'n duimpje
Ik had er alleen graag aan gelikt
Maar ik werd op de vingers getikt

Ik ben toen naar de meid gegaan
Die zei dat ik had misdaan
Toen ging ik naar de knecht
Die zei: het is je recht

(J 13,8: 2,87)

Dat gezagsdragers in het kindervers op een weinig respectvolle manier worden behandeld is na het voorafgaande al duidelijk. Naast ouders is onder andere de geestelijkheid een doelwit van verbale agressie, en ook het instituut dat zij vertegenwoordigt. De volgende voorbeelden gaan van orale satire (21) via de gebedsparodie (22) naar de spot met het sexleven van de pastoor (23) en de oneerbiedige metaforen van 24:

21.

De pastoor maakt preken
En de slager maakt worst
Het geloof maakt zalig
En de haring, die geeft dorst

(J 3,8: 3,147)

22.

Ik ben klein
Mijn hart is rein
Mijn gaatje is groot
Kom in mijn schoot

(M 7: 3,160)

23.

Wat de pastoor van Oudenbiks
Naliet is anders niks
Dan een zwangere kokkin
En een houten crucifix

(J 15,9: 2,355)

24.

Als de hoerenkast een kerk zou zijn
En de hoeren het altaar
Zou'k wel graag de paster zijn
Minstens voor een jaar

(J 16,8: 3,160)

Uit de vele thematische lijnen die je in Bornemans editie kan volgen kies ik tot slot nog die van de dood:

25.

As ze blazen hebben me wind
As me neuken hebben m'een kind
As me bakken hebben me brood
As me sterven zijn me dood

(J 7,10: 2,367)

26.

Moed, broeder, moed
Binnenkort gaat het je goed
Drie engelen dragen je lijk
Recht naar 't hemelrijk

(J 11,9: 2,354)

27.

Vader dood, moeder dood
En opa ligt op sterven
Kinderen wat een geluk
Nu is er wat to erven!

(J 12,11: 3,132)

28.

Eia popeia, wat ristelt in 't stro?
Moeder is dood en vader is blij
Heeft ie straks een nieuwe vrouw
Dan slaat ze alle kind'ren blauw

(J 13,1: 2,353)

29.

Bij mijn oom Theofiel
Heeft tante het verkorven
Met Osaka en Sex-appeal
Heeft zij hem verworven
Maar zes keer per dag was toch wat veel
En daaraan is hij gestorven

(J 17,1: 2,355)

30.

Hier ligt meester Adenau
Hij stierf aan zijn jonge vrouw
(graffito)

U stelt zich ondertussen misschien de vraag of al deze verzen wel door kinderen verzonnen zijn, en of die kinderen begrijpen wat ze zeggen of zingen. Van sommige verzen is de volwassen oorsprong duidelijk. Maar daar gaat het eigenlijk niet om, wel om de vraag waarom en hoe bepaalde thema's bij bepaalde leeftijdsgroepen voorkomen en domineren. En wat de tweede vraag betreft: Borneman zelf meent dat de jongste kinderen nog geen rationeel begrip hebben van de seksuele synoniemen die ze gebruiken, maar door de gegeneerde of afkeurende reacties van de volwassenen ertoe gebracht worden zich speciaal voor bepaalde woorden te interesseren.

Eindnoten:

1. Dit artikel werd eerder gepubliceerd in het temanummer van het Belgische tijdschrift Heibel over kindercultuur, jrg. XVII nr. 1, Infodok, 1982, p.57-63.

Tom Baudoin

Het probleem van het probleemboek II
Grenzen van het jeugdliteraire realisme

> Ik bleef even op de brug staan en keek naar het water beneden me. Het was grijs en troebel. In de vaalgele wilgenstruiken ernaast hingen een paar aan elkaar vastgeklampte lijken - kleine zwarte geraamten met verschrompeld vlees: verbrand. Het onkruid aan de oever groeide al door ze heen. (De laatste kinderen, p. 65)

Dat deze waarneming, notabene door een 13-jarige gedaan, voorkomt in een voor de jeugd van ongeveer die leeftijd uitgebracht boek, is niet minder schokkend dan het beeld zelf. De afschrikwekkendheid ervan lijkt in strijd te zijn met het verwachtingspatroon 'jeugdliteratuur', ook als men, meer dan voorheen, allerlei maatschappelijke, sociale en individuele problematiek in de jeugdliteratuur acceptabel vindt.

De opening naar de realiteit, zoals die in de jaren zeventig in het zogenaamde *probleemboek* plaatsvond, is op zichzelf positief te waarderen, omdat het daardoor in principe mogelijk werd om, net als in de volwassenenliteratuur, zonder terughoudendheid werkelijkheid voor kinderen te verbeelden. Het voor de jeugdliteratuur kenmerkende kinderlijke perspectief kan dit jeugdliteraire realisme boeiend maken, omdat het een kijk op de werkelijkheid biedt, die afwijkt van de werkelijkheidservaring van de volwassenen. De ontwikkeling naar een groter realisme heb ik een belangrijke stap voorwaarts genoemd naar een jeugdliteratuur als een volwaardige literaire variant binnen de gehele literatuur. (Baudoin, 1983)

Maar ondanks deze - ten opzichte van de op 'afscherming' en 'veiligheid' georiënteerde jeugdliteratuurtraditie - liberalere opvatting van jeugdliteratuur, bekruipt je bij het lezen van Gudrum Pausewangs *De laatste kinderen* het gevoel dat het boek, gezien de problematiek en de uitwerking daarvan, geen jeugdboek is, hoewel het toch als zodanig is uitgebracht. Bregje Boonstra geeft alsvolgt uitdrukking aan dit gevoel: 'Ik geloof niet dat ik ooit een gruwelijker jeugdboek las. De beschreven werkelijkheid bestaat niet, maar is toch niet af te doen met het stempel "fictie". *Mijn gebruikelijke beoordelingsnormen lijken niet meer relevant'. (curs. T.B.)*

De laatste kinderen is een fel realistische beschrijving van het lot van een gezin tijdens en vooral na een bombardement met kernwapens in Zuid-Duitsland (maar vrijwel zeker in heel Europa). De gedetailleerde en concrete beschrijving van de verwoesting, de gevolgen van de explosie (stralingsziekte, hongersnood, epidemieën), de tragiek van de individuele geschiedenissen, de morele dilemma's en de zekerheid van het *uitsterven* van mens en natuur, maakt het een door en door pessimistisch boek. Het citaat waarmee ik hierboven open, is nog maar een zwakke afspiegeling van wat overigens in deze roman wordt vertoond. Het boek lijkt dus nogal geweldig de grenzen van het jeugdlitaraire genre te overschrijden. En met name wordt het bovengeschetste pleidooi voor een realisme 'zonder terughoudendheid' erdoor ter discussie gesteld. Tegelijk echter leent het zich daarom uitstekend om de grenzen van het genre jeugdliteratuur te verkennen.

Deze grensverkenning raakt rechtstreeks aan de identiteit van het jeugdliteraire genre. Dat wil zeggen: ze betreft de opvattingen over 'literatuur', 'jeugd' en het lezen van de jeugd. Meer specifiek luidt de vraag: in hoeverre kan jeugdliteratuur problemen verdragen? Ik wil aan de hand van *De laatste kinderen* demonstreren dat het jeugdliteraire genre en anderzijds het literaire realisme met elkaar op gespannen voet staan.

Het ontkinderlijke perspectief

De laatste kinderen is niet het enige jeugdboek dat 'de bom' thematiseert. In 1963 al verscheen van Karl Bruckner Sadako wil leven, in 1968 heruitgebracht als *Die ene seconde*. Het werd in 1961 bekroond met de jeugdboekenprijs van Wenen. Uit 1983 is het prentenboek *Die dag in Hiroshima* van Toshi Maruki, dat zowel in Japan als in de V.S. is bekroond[1]. Beide boeken gaan over de atoombom op Hiroshima en de gevolgen daarvan. In tegenstelling tot Pausewangs in de naaste toe komst geprojecteerde totale kernoorlog, gaat het in deze boe ken dus om een historische ramp van - in het perspectief van het denkbare - beperkte omvang. Dit verschil is belangrijk voor de wijze waarop de drie auteurs de rampzalige werkelijk heid voorstellen, in de eerste plaats voor de manier waarop zij het kinderlijke perspectief gestalte geven. Na het bombarde ment op Hiroshima kon de oude situatie na verloop van tijd weer hersteld worden; de fictieve situatie die Pausewang schetst is onomkeerbaar en onherstelbaar.

Het kinderlijke perspectief in *Die dag in Hiroshima* ligt bij het zevenjarige meisje Mii-chan. Zij is in de eerste plaats slachtoffer van de ramp. Ze wordt door haar moeder gered uit het brandende Hiroshima. Onderweg ziet ze de verschrikkelijke gevolgen van de explosie. Haar rol in het verhaal is passief. Daardoor versterkt dit perspectief het aanklagende karakter van het boek.

Ook de voorstelling van de tienjarige Shigeo in *Die ene seconde* is die van een kind. Weliswaar brengt de oorlogstoestand met zich mee dat hij op zijn zes jaar jongere zusje moet passen (zijn vader is soldaat, zijn moeder arbeidster) en wordt hij met zijn zusje, een half jaar nadat de bom is gevallen, eropuit gestuurd om in de ruïnes van Hiroshima waardevolle voorwerpen te zoeken, maar hij blijft daarbij in zijn speelse denken en doen een kind. Dit wordt nog geaccentueerd door de klaarblijkelijk voor Japan typische afstand tussen de generaties, waar het kind met onderdanig respect de oudere bejegent.

Het opmerkelijke aan *De laatste kinderen* is dat het kinderlijke perspectief vrijwel ontbreekt. De dertienjarige Roland denkt en handelt als een volwassene; hij is met zijn generatiegenoten in gelijke mate slachtoffer van de verwoestende uitwerking van het bombardement als de volwassenen. Toch zou het onjuist zijn hem als een 'kleine volwassene' te typeren. Aanvankelijk heeft hij wél kinderlijke trekken. In het eerste hoofdstuk zijn Roland, zijn ouders en zusjes vanuit Bonames, een voorstad van Frankfurt, op weg naar Schewenborn, een stadje dat zo'n veertig kilometer verder ligt. Daar zullen ze hun vakantie doorbrengen bij Rolands grootouders. Roland verheugt zich onderweg al op de speeldozencollectie van zijn grootmoeder, het verstoppertje spelen, het zwembad en de boeiende verhalen van grootvader.

Vanaf het moment dat een (vermoedelijk kleine) kernbom op het naburige Fulda is gevallen, verliest het kinderlijke in de hoofdpersoon snel aan betekenis. Het gezin belandt in het beschadigde huis van de grootouders (die op het moment van de explosie in Fulda waren). Moeder verbiedt de kinderen het huis te verlaten. De gordijnen moeten gesloten blijven, om hen de aanblik van de verminkte overlevenden te besparen. Zo tracht de moeder haar kinderen af te schermen van de verschrikkelijke realiteit, tevergeeft. Roland kijkt stiekem. 'Eenmaal betrapte mijn moeder me. Ik verwachtte een donderpreek, maar ze zei niets. Ze streelde me over m'n haar en begon te huilen. Toen huilde ik ook'. (p. 29) Je zou de tranen kunnen interpreteren als het gevolg van het inzicht dat tegenover deze realiteit het kinderlijke illusoir is. Kort daarop geeft moeder haar pogingen op om haar kinderen binnen te houden. De confrontatie met de nieuwe werkelijkheid en met name zijn werk in het ziekenhuis waar de overlevenden uit Fulda bezwijken onder de straliingsziekten, doen Roland snel zijn kinderlijkheid verliezen.

Na drie weken heeft hij het idee dat er jaren zijn verstreken

(p. 48). Het middengedeelte van het verhaal bevat tal van indicaties dat Roland zichzelf niet meer als een kind ervaart: 'Ik was haar zo dankbaar dat ik haar omhelsde en kuste, net als vroeger, toen ik nog klein was' (p. 44); een bordspel: 'En ik vond het opeens verschrikkelijk kinderachtig' (p. 49); kerstmis: 'Toen legde ik mijn hoofd op haar schoot, net als vroeger toen ik nog klein was en huilde ook' (p. 74); een steengroeve: 'Ik kon me niet voorstellen dat ik er ooit nog eens zou spelen' (p. 81). Roland ziet zelfs jongere kinderen dan hij niet meer als kinderen; tegen een kind van een jaar of acht dat hem om hulp vraagt, zegt hij: 'Jij bent al groot, jij kunt wel op jezelf passen' (p. 44). En hij verzet zich als volwassenen hem als een kind behandelen (p. 34, p. 54).

Wat in de dertienjarige hoofdpersoon is waar te nemen, is een door de realiteit van de atomaire verwoesting versneld proces van *ontkinderlijking*. Het laatste wat aan zijn kind-zijn herinnert is zijn leeftijd[2]. Toch blijft Roland een psychologisch gezien plausibel personage. Hij is geen kind-volwassene van het type zoals dat uit de begintijd van de jeugdliteratuur bekend is. De verklaring voor deze plausibiliteit ligt in de nieuwe levenscondities van Roland: het hele leven 'na de bom' is ingesteld op *overleven*, er is geen tijd noch gelegenheid meer voor opvoeding en onderwijs, laat staan dat daaraan nog perspectief gegeven kan worden. De confrontatie met het algemene lijden is onvermijdelijk. Onder dergelijke levenscondities zijn dus *ook de voorwaarden vernietigd waaronder het kind nog kind kan zijn*.

Deze denkbare conditie van 'het kind dat geen kind is', geldt niet alleen de extreme omstandigheden die Pausewang schetst; ze is een actuele en historische realiteit. Het is evident dat in de zgn. Derde Wereld niet het soort kinderlijkheid is toegestaan als in onze rijkere regio. Maar ook de recente wereldoorlogen hebben een jeugd voortgebracht die nadien door bezorgde volwassenen als 'onmaatschappelijk' werd gekarakteriseerd. 'Bij jeugdverwildering dacht men (in publicaties na 1945) vooral aan: rondhangen op straat, vandalisme, het aandeel van de jeugd in de zwarte handel, de dansmanie, het bioskoopbezoek en het "exorbitante" tabak- en alcoholverbruik'. Deze ontaarding werd veroorzaakt door: 'de ellende van de hongerwinter, de gezinsontwrichting, het gebrek aan jeugdwerk, het ontbreken van geregeld onderwijs en de konfrontatie met de oorlog. Met dat laatste werd bedoeld:

> Zij hebben allerlei dingen gezien die kinderen vroeger bespaard bleven. Zij hebben lijken op straat zien liggen, mannen gevangengenomen zien worden en gevangenen getransporteerd zien worden. Hun bewustzijn is totaal anders. Zij hebben leren liegen. (H. de Liagre Böhl)

Dit door de realiteit voortgebrachte 'totaal andere bewustzijn' weerspiegelt zich uiteraard ook in de literatuur waarin kinderen onder dergelijke repressieve omstandigheden optreden.

Kosinski's *Geverfde vogel* is maar één voorbeeld.

Pausewangs *De laatste kinderen* ligt in het verlengde van deze literatuur. De problemen die zij schetst zijn zo omvattend en ingrijpend, dat het beeld dat in de algemene opinie van 'het kind' bestaat, niet meer houdbaar is. Het perspectief dat zij middels de dertienjarige hoofdpersoon construeert, is het beste aan de te duiden als een 'ontkinderlijkt' perspectief. Haar boek wint aan dramatische kracht, doordat het perspectief weliswaar nog bij een kind ligt, maar niet meer 'des kinds' is. De omstandigheden forceren de hoofdpersoon tot een bepaald soort volwassenheid.

Tegelijkertijd echter worden door het aansnijden van het probleem van de kernoorlog de grenzen van de jeugdliteratuur zwaar beproefd. In *De laatste kinderen* anticipeert Pausewang op een realiteit waarin - met al het andere - het onderscheid

tussen de generaties is weggevaagd. Op jeugdliterair niveau blijkt het kinderlijke perspectief, dat als kenmerkend geldt voor deze literaire variant, ten opzichte van een dergelijk realistische verbeelding een onmogelijke literaire constructie te zijn.

De voorstelling van het lijden

Pausewang, Maruki en Bruckner hebben zich dezelfde opdracht gesteld: zij wilden de jonge lezer bekend maken met de gevolgen van het gebruik van kernwapens. Hun boeken gelden tevens als een waarschuwing. De jeugdigheid van de hoofdpersonen ondersteunt de toegankelijkheid van de verhalen voor jonge lezers. De hoofdpersonen zijn positieve helden (bij Pausewang zelfs bepaald heroïsch); dat maakt hen als persoon minder interessant. Zij zijn in de eerste plaats een medium tussen de rampzalige gevolgen van de kernoorlog en de lezer.

De vraag is nu hoe de drie auteurs de kernoorlog in al zijn consequenties voor de jeugdige lezers verbeelden. De tragische realiteit van een plotselinge en fatale vernietiging en de gevolgen daarvan op lange termijn verdragen zich immers slecht met wat men gewoonlijk kinderen aan bescherming en geluk gunt (hoe cynisch dit ook klinkt). Maruki zegt in haar nawoord: ‘Het duurde lang voor ik dit boek af had. Het is erg moeilijk jonge mensen iets te vertellen over iets verschrikkelijks dat is gebeurd, in de hoop dat dit ertoe bijdraagt dat het nooit meer zal gebeuren’.

De presentatie van dit ‘iets verschrikkelijks’ is bij Pausewang anders dan bij Bruckner en Maruki. De laatsten verbeelden het lijden met distantie, terwijl in *De laatste kinderen*, ondanks het feit dat het verhaal ‘achteraf’ is verteld, een dergelijke distantie ontbreekt.

In *Die ene seconde* wordt het verhaal, m.n. in de eerste helft van het boek, vanuit verschillende perspectieven verteld. Naast dat van de hoofdpersoon is er bv. het perspectief van een Japanse generaal, een soldaat, van de bemanning van de bommenwerper *Enola Gay* en van een ambitieuze student. Doordat al deze personages op verschillende wijze de kernbomexplosie ervaren, ontstaat er een panoramisch beeld van de gebeurtenissen. De afstandelijkheid die daarvan het gevolg is, bestaat ook in *Die dag in Hiroshima*, waarin een alwetende verteller de gebeurtenissen beschrijft en het meisje Mii-chan weliswaar constant aanwezig is, maar niet ‘van binnenuit’ wordt beschreven. In *De laatste kinderen* daarentegen zorgt het ik-perspectief in de chronologische ordening van de gebeurtenissen voor een onontkoombare betrokkenheid.

De weergave van de feiten is bij Bruckner en Maruki globaler dan bij Pausewang. De lichtflits, de stormachtige windvlaag en de andere verschijnselen die een atoombomexplosie begeleiden, worden vermeld, evenals de rook, de hitte, de verwoesting en de doden. Het concrete lijden wordt door Bruckner samengevat in een indringende opsomming:

> ...En die vuurbal straalde een hitte af van miljoenen graden op de stad Hiroshima.
> In die seconde verbrandden 86.100 mensen.
> In die seconde werden 72.000 mensen zwaar verminkt.
> In die seconde werden 6820 huizen verpulverd en door de luchtdruk als stofjes kilometers omhoog gezogen.
> In die seconde stortten bovendien 3750 gebouwen in, en de puinhopen begonnen te branden.
> In die ene seconde bombardeerden dodelijke neutronenen gammastralen een explosieterrein van drie kilometer doorsnee.

In die seconde had het evenbeeld van God een eerste poging gewaagd
zich zelf met behulp van de wetenschap te vernietigen.
De poging was gelukt. (p. 94/95)

Slechts eenmaal treedt Bruckner in details en dat in de vorm van een herinnering van de hoofdpersoon Shigeo, zo'n *negen maanden later*. ‘Op weg naar huis heb ik toen dode vrouwen en mannen en kinderen gezien. Vaak lagen ze in hopen boven op elkaar. Wat er van de stad nog overeind stond, brandde. Ik heb geschreeuwd van angst (..) En herinner jij je nog die hond, die midden op straat in het gloeiend, wegstromende asfalt bleef vastplakken? Of weet je nog, dat wij voorbij een vrouw kwamen, die met verkoolde armstompen in de lucht greep? Zij lag op haar rug - haar gezicht was niets anders dan wonden zonder ogen, zonder lippen, zonder neus’. (p. 143). Zulke gedetailleerde waarnemingen staan ook in *De laatste kinderen*. Nadat Ronald voor het eerst weer naar buiten is mogen gaan, komt hij in het ziekenhuis. Daar ziet hij een meisje. ‘Ze had al een beetje borsten. Maar ze had alleen een spijkerbroek aan, verder niets, en die was ook op een heleboel plaatsen verkoold. Er waren gaten in gebrand, haar benen zaten vol schrammen, de broek plakte aan het rauwe vlees. Op één plek kon je tot op het bot kijken’. (p. 32)

Het verschil in presentatie van het lijden bij Bruckner en Pausewang is niet alleen dat de laatste frekwenter en gedetailleer-

der op de gruwelen ingaat. Maar Pausewang laat ook, in de chronologisch weergegeven ervaringen van haar hoofdpersoon, de lezer *direkt* meeleven met wat Ronald waarneemt en meemaakt. Het 'uitstel' van de weergave van Shigeo's ervaringen via zijn herinnering moet gezien worden als een poging van Bruckner om de jeugdige lezer te sparen. Een vergelijkbare voorzichtigheid is op te merken in het prentenboek *Die dag in Hiroshima*. Als men de prenten vergelijkt met de schilderijen die Maruki samen met de schilder Toshiko Akamacu in de jaren veertig en vijftig over het atoombombardement op Hiroshima heeft gemaakt, valt direkt op dat de beelden voor het volwassen publiek realistischer en gedetailleerder zijn dan de beelden voor het jongere publiek van *Die dag in Hiroshima*. In dit boek wordt door de globaliserende, expressieve voorstelling vooral geprobeerd een *indruk* van het lijden te geven. Zowel Bruckner als Maruki zijn selectiever in de beschrijving van het lijden dan Pausewang; beiden bedienen zich van een zogenoemde 'tijdsprong' na de explosie (bij Maruki: drie dagen; bij. Bruckner: ca. negen maanden), waardoor de lezer een groot deel van de realiteit bespaard blijft. Wel gaan beide auteurs in op de gevolgen van de straling, wat leidt tot de tragische beschrijving van het plotselinge sterven van Shigeo's zusje Sadako in *Die ene seconde* en de groeistoornissen van Mii-chan en de dood van haar vader in *Die dag in Hiroshima*. Maar ook op dit punt is Pausewangs realisme schokkender, bv. in de beschrijving van de dood van Rolands moeder in het geïmproviseerde kraambed en het dilemma het nieuw geboren maar mismaakte zusje in leven te houden of te laten sterven.

Illustratie: Toshi Maruki uit 'Die dag in Hiroshima'.

Illustratie: Toshi Maruki en Toshiko Akamacu.

Bij hun schrijven hebben Maruki en Bruckner duidelijk steeds een jeugdig publiek voor ogen gehad. De realiteit van het lijden, dat op zo'n gespannen voet staat met de algemene voorstellingen van wat 'jeugd' is, hebben zij met bepaalde literaire en artistieke middelen selectief en gedistantieerd vorm gegeven. Er wordt als het ware een tipje opgelicht van de sluier, waarachter zich een verschrikkelijke realiteit laat vermoeden. Dit overigens bij beiden zeer geslaagde, aftastende realisme is vertrouwd binnen de jeugdliteraire traditie. Pausewangs voorstelling van het lijden is

daarentegen onverhuld. Dit komt weliswaar het realisme van de werkelijkheidsverbeelding ten goede, maar tegelijkertijd overschrijdt zij daarmee de jeugdliteraire beschrijvingsconventies.

De realiteit en de lezer

De voorgaande citaten en verwijzingen roepen onvermijdelijk de vraag op of *De laatste kinderen* voor de jeugd 'geschikt' of aanbevelenswaardig is. Weliswaar is het verhaal in de toekomst geprojecteerd, maar de schildering van milieu en personages doet zo vertrouwd aan, dat het gebeuren zich bij wijze van spreken morgen reeds kan voltrekken. Het is deze situering in een zeer naast toekomst die de actualiteit van *De laatste kinderen* uitmaakt: wat morgen kan gebeuren is de dreiging van vandaag.

Van de vier recensies die in Nederland over het boek verschenen - merkwaardig weinig overigens bij een zo provocerend onderwerp! - wordt in slechts één recensie op bovenstaande vraag ingegaan[3]. Bregje Boonstra meent dat Pausewang haar boek beter voor volwassenen had kunnen schrijven, omdat de schrijfster hen als de schuldigen aanwijst. Het belangrijkste in haar recensie vind ik de slotzin; zij schrijft: 'Bij mijzelf bespeur ik de nooit eerder gevoelde behoefte een boek voor mijn kinderen te verbergen'.

Dit lijkt me een volstrekt legitieme reactie. Is het niet beter om voor kinderen te verstoppen wat we, uit onmacht, geneigd zijn ook voor onszelf te verdringen? Hiertegenover kun je echter stellen dat Pausewang met haar boek tenminste woorden geeft aan de abstracte angsten en vermoedens die onder kinderen leven[4]. Het hier geschetste dilemma laat zich op allerlei manieren formulieren. In de context van de discussie over de realisme-problematiek in de jeugdliteratuur, concludeert Dahrendorf na een overzicht van diverse standpunten:

> Realisme in de voorstelling van de werkelijke ellende en alledaags lijden vindt men acceptabel, maar terwijl in de maatschappelijke werkelijkheid dit lijden vaak wordt ervaren als uitzichtsloos, zijn sommige critici de mening toegedaan dat deze uitzichtsloosheid zich ook - omwille van het waarheidsgehalte - in de kinder- en jeugdliteratuur moet weerspiegelen; andere critici menen dat men de kinderen oplossingsmogelijkheden moet aanbieden - omwille van de eigen conflictbeheersing van het kind'.
> (Dahrendorf, p. 197)

Nu hoeven beide sleutelbegrippen in de formulering van het dilemma - 'waarheidsgehalte' en 'conflictbeheersing' - elkaar niet uit te sluiten; een beter inzicht in een probleem kan leiden tot een betere hantering ervan. Maar in extreme gevallen, waartoe ik ook *De laatste kinderen* reken, is het voorstelbaar, dat voor sommigen het ervaren van de 'waarheid' op zichzelf al conflictueus wordt. Op dit soort literatuur is het dilemma zeker van toepassing. Het spitst zich in Dahrendorfs formulering toe op de vraag of jeugdliteratuur uitzicht moet geven op een betere mogelijkheid, toekomstperspectief moet bieden, hoopvol moet zijn, ook als de realiteit daar weinig aanleiding toe geeft.

Traditioneel is in de jeugdliteratuur het happy end of het positieve slot een conventie. De auteurs die op dit punt verstek laten gaan, riskeren ernstige kritiek. Zowel bij Bruckner als bij Maruki wordt er, ondanks het bewustzijn van de ernst van de toenemende bewaping dat met name bij de eerste expliciet wordt, een toekomstperspectief geboden.

Bruckner laat twee artsen, een Amerikaan en een Japanner, aan het sterfbed van Shigeo's zusje met elkaar spreken over hun machteloosheid tegenover de stralingsziekte. De Amerikaanse arts windt zich op over de verdergaande bewapening, de Japanner maant hem tot kalmte: 'Ge klaagt aan, maar de

aangeklaagden horen u niet. Ze zijn doof. Allen!'. De Amerikaan meent dan dat '... de doven in de minderheid (zijn), een minderheid die afneemt. Want in alle landen zijn er miljoenen, die net als ik een oordeel uitspreken over de schuldigen'. De Japanner veronderstelt dat dit, net als het protest van kunstenaars, geleerden en Nobelprijswinnaars, niets zal uithalen. Waarop de Amerikaan: 'Nee, Ideka! Nee! Het is mogelijk. De een vertelt aan de ander hoe groot dit gevaar is. Foto's, boeken, radio en televisie moeten boodschappers zijn. Vrienden, vaders, broers, zusters, moeders - allen - allemaal worden ze bedreigd. En allen moeten het zeggen: nooit weer een Hiroshima!' (p. 164)

Door Maruki wordt beschreven en op een prent getoond hoe jaarlijks op zes augustus in Hiroshima lampions met de namen van geliefde slachtoffers te water worden gelaten op de rivieren in de stad. De schrijfster laat de moeder van Mii-chan zeggen: 'Het zal nooit meer gebeuren, als niemand de bom laat vallen'.

De - zij het geringe - positieve wending in beide boeken is de *hoop* dat kernwapens niet meer gebruikt zullen worden, indien de herinnering een Hiroshima levend wordt gehouden. In de nawoorden die beide auteurs aan hun boeken hebben toegevoegd, onderstrepen zij dit perspectief.

Welk perspectief biedt *De laatste kinderen*? Twee van de vier recensenten noemen het boek 'absoluut uitzichtloos' (Boonstra) en een boek zonder hoop (Heimeriks/Hammerstein). Inderdaad heet het niet voor niets *De laatste kinderen*: allen, zo luidt de voorspelling aan het slot, zullen uitsterven. Toch biedt het verhaal op twee momenten bepaalde handelingsperspectieven, die evenwel niet expliciet staan vermeld, maar reconstrueerbaar zijn uit de fictionele constructie waardoor de gebeurtenissen in een zeer nabije toekomst zijn gesitueerd. De beide verhaalmomenten kunnen voor de lezer van nu betekenis hebben in de zin van een handelingsperspectief.

Het eerste is het slot van het verhaal. De vader van Roland heeft een schooltje opgericht en ook Roland geeft er les. Hij doet het graag: 'Er zijn zovel belangrijker dingen dan lezen, schrijven en rekenen en die wil ik hen bijbrengen: ze moeten een leven wensen zonder plunderen, stelen en moorden. Ze moeten weer leren respect voor elkaar te krijgen en te willen helpen als er hulp nodig is. Ze moeten leren met elkaar te praten en voor hun moeilijkheden gezamenlijke oplossingen te vinden zonder er meteen op te slaan. Ze moeten zich voor elkaar verantwoordelijk voelen. Ze moeten van elkaar houden. Hun wereld moet een vreedzame wereld worden, ook al zal die slechts van korte duur zijn'. (p. 119) Rolands programma is weliswaar toegesneden op zijn wereld, maar kan tegelijkertijd opgevat worden als een pleidooi voor een vreedzame inrichting van de actuele wereld, die de mensheid zich zou moeten wensen.

Het tweede verhaalmoment heeft betrekking op de kreet *'Vervloekte Ouders'* die door een leeftijdgenoot van Ronald op de muur van een kasteel is geschreven. De betekenis van het opschrift wordt herhaalde malen verduidelijkt: 'Jullie zijn de schuld van die bom! Jullie kon het niet schelen wat er met jullie kinderen gebeurde. Als jullie maar een gemakkelijk leventje hadden. Nu hebben jullie heten je hebt het verdiend ook. Maar jullie hebben ons meegesleept in de ellende. Verrek maar!' (p. 78) De kreet krijgt nog extra dramatische kracht, omdat onder de muur waarop hij staat geschreven, Rolands moeder sterft, nadat zij een mismaakt kind ter wereld heeft gebracht. Ook nu weer heeft de kreet betrekking op de wereld na de kernoorlog, maar hij kan ook worden opgevat als een appèl aan de jeugdige lezer om niet in dezelfde fout te vervallen ofwel om zijn ouders wakker te schudden. Hoe reëel dit laatste is - het kind als geweten van de wereld - lijkt me hoogst twijfelachtig.

Samenvattend kan gesteld worden dat zowel Bruckner en Maruki als Pausewang geen naïeve oplossingen aandragen voor hun problematiek. De positieve wending in hun boeken is echter bescheiden; ze bepaalt zich ten dele tot een waarschuwing, ten dele tot de hoop op een toekomst zonder kernoorlog. De hoop bestaat in de

verwachting dat hoe meer mensen inzicht hebben in de verschrikkingen van een kernoorlog, hoe geringer de kans is dat hij daadwerkelijk zal worden gevoerd. Het is maar een beperkt perspectief maar anderzijds lijkt, in het licht van de realiteit en binnen de grenzen van het inzicht en de mogelijkheden, een concreter perspectief voor jeugdigen niet mogelijk.

Ook in dit opzicht blijkt dus het realisme dat aan de problematiek inherent is, de grenzen van het jeugdliteraire genre onder druk te zetten. Tegenover de realiteit van een kernoorlog wordt de conventie van een positief verhaaleinde problematisch.

In hoeverre men nu *De laatste kinderen* geschikt kan achten voor jeugdige lezers hangt af van de plaatsbepaling in het boven besproken dilemma. Wie het ‘waarheidsgehalte’ van de jeugdliteratuur benadrukt, zal het boek acceptabel vinden, er wellicht zelfs op wijzen, zoals de schrijfster zelf in haar nawoord doet, dat de voorstelling van wat een kernoorlog betekent nog gunstig is. Zij die echter aan ‘conflictbeheersing’ prioriteit geven, zullen het boek aanbevelen of afwijzen, al naargelang de inschatting van het vermogen van de lezers om deze

problematiek die maar weinig hoop overlaat, te verdragen. Hoe beoogde lezers werkelijk op het boek zullen reageren zou een onderzoek vergen naar hun reacties kort na de lectuur ervan. Het zou later herhaald moeten worden. Los daarvan lijkt me de speculatieve inschatting om twee redenen dubieus. Ten eerste zal zo'n oordeel worden beïnvloed door de mate waarin de volwassen lezer zelf door het verhaal geraakt is. En vervolgens is een dergelijke beoordeling mede gebaseerd op een kindbeeld, dat door het anticiperende realisme van Pausewangs werkelijkheidsvoorstelling onderuit dreigt te worden gehaald. Het is dit realisme dat de ‘gebruikelijke beoordelingsnormen’ (Boonstra) discutabel maakt.

Conclusies

Aan de hand van *De laatste kinderen* heb ik proberen aan te tonen dat er een spanning bestaat tussen de mate van realisme in de literatuur en de conventies die aan het jeugdliteraire genre inherent zijn. Van deze conventies ging het in dit geval om het kinderlijke perspectief, de omzichtige en aftastende verbeelding van de realiteit en de optimistische teneur van het verhaal. Door de keuze van het onderwerp, ‘de nucleaire holocaust’ (Pausewang), was het voor de schrijfster klaarblijkelijk niet mogelijk aan deze jeugdliteraire conventies te voldoen. Jeugdliteratuur verdraagt realiteit maar tot op zekere hoogte. *De laatste kinderen* past daarom niet in de traditie van het jeugdliteraire genre.

Toch is het boek door de uitgeverij, eerst in Duitsland, vervolgens in Nederland, als jeugdliteratuur geclassificeerd. Het feit dat het boek met een jeugdliteratuurprijs (Preise der Leseratten) is bekroond, verder van een namens het Komitee Kindervuist geschreven inleiding is voorzien en binnen de jeugdliteraire kritiek als zodanig is gerecenseerd, bevestigt deze genretoewijzing. Het verhaal is bovendien qua compositie en taal zeker ook toegankelijk voor jeugdige lezers.

Hier is, kortom, sprake van de tegenstrijdigheid dat een tekst tot jeugdliteratuur is geworden, zonder dat is voldaan aan een aantal voor dit genre gebruikelijke en essentiële conventies. Dit leidt m.i. tot het volgende inzicht in de grenzen van het jeugdliteraire genre.

Zoals in de realiteit ‘jeugd’ alleen kan bestaan onder bepaalde maatschappelijke condities (die historisch veranderen en in crisissituaties als een oorlog fundamenteel aangetast kunnen worden), zo is in de jeugdliteratuur realisme toegestaan, voorzover de jonge verhaalpersonages zich als ‘jeugd’ kunnen realiseren. Omdat jeugdliteratuur is bestemd voor de jeugd, weerspiegelt ze noodzakelijk de sociale positie van de jeugd: haar betrekkelijk marginale participatie in het algemene maatschappelijke leven, de institutionele opvoeding en de met betrekking tot deze generatie typische omgangsconventies. Deze sociale positie is uiteraard niet statisch; juist de permanente verandering ervan en de conflicten die daarbij horen, vormen een onuitputtelijke bron aan thema's voor jeugdliteraire teksten. Maar in laatste instantie bepalen deze teksten zich tot de grenzen van de conventie ‘jeugd’, dat wil zeggen: ze blijven binnen de kaders die de sociale positie van kinderen en jongeren uitmaken. Het zijn deze kaders die in de traditie van de jeugdliteratuur altijd de grenzen van het jeugdliteraire realisme hebben bepaald.

De laatste kinderen overschrijdt deze traditionele grenzen van de jeugdliteratuur, doordat tegenover de beschreven realiteit (en de actualiseerbare dreiging ervan) dat wat in werkelijkheid de sociale positie van de jeugd uitmaakt, of, op tekstueel niveau, eerst en vooral het kinderlijke perspectief had moeten zijn, onmogelijk is

geworden[5]. Dat het boek toch als jeugdboek is uitgebracht, laat zich, veronderstellenderwijs, verklaren als symptomatisch voor de toenemende twijfel en discussie over de opvoeding van en omgang met kinderen en over de mogelijkheid en juistheid hen maatschappelijke realiteit te onthouden[6]. Het is een twijfel die zich ook tot het jeugdliteraire genre zelf uitstrekt (vgl. de dankrede van Christine Nöstlinger bij de aanvaarding van de Andersenmedaille voor haar gehele oeuvre; daarin spreekt zij haar scepsis uit over de conventie 'jeugdliteratuur' in het licht van de actuele sociale en politieke realiteit.)

De conclusie dat *De laatste kinderen* geen jeugdboek is, wil overigens niet zeggen dat het *daarom* niet aan jeugdigen aanbevolen mag worden. Veeleer gaat het om de vraag welke waarde men überhaupt aan het verschijnsel jeugdliteratuur toekent. Want aan de ene kant is het te betreuren dat *De laatste kinderen* - vanwege de indeling bij het jeugdliteraire genre - door volwassenen vrijwel ongelezen blijft, aan de andere kant kan men, mede gezien de veranderde opinie over de positie van de jeugd, erover discussiëren of de lectuur van de jeugd alleen uit jeugdliteratuur moet bestaan.

Gebruikte literatuur

Bruckner, K. *Die ene seconde*, Wolters-Noordhoff/De Arbeiderspers, 1968.
Muruki, T. *Die .dag in Hiroshima*, Gottmer, 1983.
Pausewang, G. *De laatste kinderen*, Becht, 1984.
Anoniem 'Recensie', Brabants Dagblad 29-9-84.
Anoniem 'Recensie', Lektuur- & Informatiedienst NBLC.
Baudoin, T. Het probleem van het probleemboek (I), BZZLLETIN (1983), nr. 107.
Boonstra, Br. 'Recensie', NRC 2-11-84.
Dahrendorf, M. *Kinder- und Jugendliteratur im bürgerlichen Zeitalter*, Königstein/Ts, 1980.
Heimeriks, A./M. Hammerstein 'Recensie', Inzicht 119 (1985), 2.

Liagre Böhl, H. ‘Kanker niet, maar ga aan het werk’, De Groene Amsterdammer 1-5-1985.
Maruki, T. / T. Akamacu *Hiroshima*, catalogus bj de schilderijenexpositie, Praag 1961.
Nöstlinger, Chr. ‘Alsof er nog hoop is. Over het schrijven van kinderboeken’, En nu over jeugdliteratuur (1985), nr. 4.

Eindnoten:

1 Naast de hier genoemde boeken zijn er meer verhalen die de dreiging van een kernoorlog thematiseren, bv. R. Briggs: *Toen viel de bom*, W. Capteyn: *Sanne*, H. Barnard: *Hejo, kom in verzet!* (in de verhalenbundel *10x Gezag*) e.a.
2 Het kinderlijke perspectief verschijnt in het boek wel op het niveau van een algemene generatie-tegenstelling: op de muur van een kasteel is met onuitwisbare letters VERVLOEKTE OUDERS gekalkt. (zie onder ‘De realiteit en de lezer’)
3 De recensies in het Brabants Dagblad en van de Lektuur- & Informatiedienst beperken zich tot de opmerking dat het boek voor resp. moedige en ‘rijpe’ lezers is.
4 Enkele jaren geleden hoorde ik een radioprogramma van de IKON waarin de angst voor oorlog bij kinderen van ca. 8 jaar werd gedocumenteerd. De kinderen verbonden oorlog zonder meer met kernwapens.
5 Het wegvallen van het kinderlijke perspectief is m.i. doorslaggevend om *De laatste kinderen* niet tot de jeugdliteratuur te rekenen. De fel realistische werkelijkheidsvoorstelling en de daarmee samenhangende geringe positieve tendens worden immers eerst mogelijk doordat de waarnemingen en de verwoording daarvan door de ik-verteller, zijn ontdaan van de traditionele levenscondities van de ‘jeugd’.
6 Ik doel hier op de discussies sinds het begin van de jaren zeventig onder de sleutelwoorden ‘ontscholing’ en ‘antipedagogie’ en die over het mediagebruik door kinderen.

Jan van Coillie

De kinderpoëzie van Han G. Hoekstra

> ‘Dat is onbezorgd rijmen en anders niet, maar ook wel weer zo dat je hoopt iets te schrijven dat kinderen verbaast en plezier doet’[1].

Hoewel Han G. Hoekstra al enkele jaren vòòr het beroemde *Fluitketeltje* uit 1950 van Annie M.G. Schmidt zijn eerste verzenbundeltje voor kinderen publiceerde, wordt hij erg vaak als een soort schaduwloper van deze beroemde dame gezien. Toch is er van een rechtstreekse beïnvloeding volgens Hoekstra zelf geen sprake. Het humoristische, het luchtige genre hing in die jaren gewoon in de lucht. De mensen hadden na de wereldoorlog een geweldige behoefte aan ontspanning, aan humor. In 1945 ging Hoekstra bij Het Parool werken als reporter, waar toen ook Annie Schmidt arriveerde. Ze leerden elkaar als cabaretier kennen in het journalistencabaret De Inktvis en publiceerden samen enkele Gouden boekjes (bewerkingen van populaire Amerikaanse prentenboekjes) en het tweede deeltje uit de schoolleesserie *De Trapeze*.

Ondanks hun gelijklopende aandacht voor de bevrijding van het kind uit het betuttelende en belerende kinderland, ontwikkelen beide auteurs een eigen stijl.

De humor van Annie M.G. Schmidt gaat verder, wordt uitbundiger en vaak ook aggressiever in haar aanvallen op de burgerlijke bekrompenheid en moraal. Ze exploreert alle registers van de kinderlijke humor met een bijzondere voorkeur voor het komisch vergroten of verkleinen van een situatie. Han G. Hoekstra's humor maakt erg zelden gebruik van deze vervorming maar is veeleer gestoeld op technieken als vermenging, overtreding en herkenning[2].

Ondanks deze verschillende evoluties lijkt het me toch boeiend hun verwantschap aan de hand van enkele motieven aan te tonen.

BROER LEERT LOOPEN.

Nu leert mijn broertje loopen;
Hij kan al stevig staan!
Eerst heeft hij maar gekropen,
Nu moet hij leeren gaan.
Daar komt hij aan, de kleine guit,...
Maar Moeder spreidt haar armen uit.
Opeens doet hij een pas of vier
En kraait dan van plezier.

Nu kan mijn broertje loopen;
Hij is zoo blij, zoo blij!
Nu gaan we koekjes koopen
En mag hij mee met mij.
Zijn mooiste schoentjes mag hij aan, —
Och, och, wat zal dat aardig staan!
En morgen gaan we een wandling doen
Naar buiten in 't plantsoen.

S. BOUMAN-VAN TERTHOLEN.

(Uit: «Waar kleine kinderen gaarne van zingen».)

Broer leert loopen.

Nu leert mijn broertje loopen;
Hij kan al stevig staan!
Eerst heeft hij maar gekropen,
Nu moet hij leeren gaan.
Daar komt hij aan, de kleine guit,...

Maar Moeder spreidt haar armen uit.
Opeens doet hij een pas of vier
En kraait dan van plezier.

Nu kan mijn broertje loopen;
Hij is zoo blij, zoo blij!
Nu gaan we koekjes koopen
En mag hij mee met mij.
Zijn mooiste schoentjes mag hij aan, -
Och, och, wat zal dat aardig staan!
En morgen gaan we een wandling doen
Naar buiten in 't plantsoen.

S. BOUMAN-VAN TERTHOLEN.

(Uit: ‘Waar kleine kinderen gaarne van zingen’.)

Het neerhalen van de vroegere boeman vinden we in Hoekstra's ‘Konandere Konindere’ en in Schmidts ‘Rosalind en de vogel Bisbisbis’. Het voor het voetlicht plaatsen van het ondeugende kind in Hoekstra's ‘De kinderen uit de Rozenstraat’ en in Schmidts ‘Het stoute kinderen-huis’; de Harlinger tweeling van Hoekstra doet denken aan Hans Andree en Adelbrecht van Annie Schmidt, Het dametje met de niet te stoppen breiwoede Katootje Schommel aan Het dametje dat breide in de trem, de roddelende buren in ‘De kat zonder staart’ aan die van mevrouw Van Gelder en Joost ‘Bij de kapper’ aan ‘Theodoortje bij de kapper’. En dan zijn er nog de vreemde heertjes, de bizarre koningen en de versjes gebaseerd op bakerrijmen, allemaal ingrediënten die in de versjes voor kinderen vanaf de jaren vijftig populair werden.

Met het maken van kinderversjes begon Hoekstra tijdens de bezettingsjaren, in 1943. Hij deed het uitsluitend voor zijn eigen kinderen. Er viel toen niets te publiceren want er was een Kultuurkamer. Wel werden de versjes door bevriende onderwijsmensen op kleuter- en lagere scholen voorgelezen. Pas in 1947 kwam het eerste boekje *Het verloren schaap*, bij Meulenhoff uit.

Over de aanvang van zijn schrijverschap voor kinderen vertelt Han G. Hoekstra zelf volgende anekdote:

‘Het kwam door de kruidenier. Het gebeurde in de oorlog, in 1943. Mijn dochter Annebetje was acht en mijn zoon Joost was drie, en de eerste las zélf en de tweede moest worden voorgelezen. We gingen vaak met zijn drieën boodschappen doen bij de kruidenier Evers op de Prinsengracht in Amsterdam (hij woont er nu niet meer), en op een keer zei meneer Evers: “Meneer, u treft het niet helaas, ik heb alleen maar komijnekaas”. Hij zei dat nadat ik gevraagd had om een stukje Edammer. Als we weg gingen groette hij altijd: “Dag kinderen, en dag meneer, en tot de volgende keer!”.
Annebet en Joost vonden dat rijmen van hem erg mooi en vroegen of hij dat expres deed, en ik zei dat ik dacht van wel, en toen vroegen ze waarom ik alleen maar voor grote mensen rijmde en nooit voor hen, en toen zei ik weer dat ik daar nooit aan gedacht had, maar dat ik het wel eens

> kon proberen. Op een dag schreef ik een grote mensengedicht en ik hield een paar rijmwoorden over (niet, giet, kinderen, hinderen) en daar ben ik toen mee gaan zitten spelen en het werd “Het verloren schaap”, mijn eerste kindergedicht[3].’

Zijn rechtstreekse inspiratie haalde Hoekstra bij het begin dus duidelijk uit zijn onmiddellijke omgeving. Zijn kinderen Joost en Annebet laat hij trouwens in verscheidene van die eerste versjes zelf meespelen, net als de rijmende kruidenier en een sokkenbreiende oma uit Den Haag.

Wat de literaire traditie betrof, viel er bitter weinig inspirerends op te rakelen. Het kinderverzenleven kwam na de oorlog vrij moeizaam op gang en zette voorzichtig de vroegere lijnen verder. Bertus Aafjes en Gabriël Smit publiceerden brave maar kwalitatief hoogst bedenkelijke religieuze versjes en zetten daarmee de traditie van To Hölsker uit de jaren dertig voort. Hier en daar waagde een bezorgde schoolmeester of lieve juf zich aan wat guitig en onderhoudend gerijmel, in de meeste gevallen in het voetspoor van de dames uit de jaren twintig. Die werden trouwens via herdrukken en in de jaren vijftig via bloemlezingen in ere gehouden. Nellie Bodenheim, Henriette Blauw, S.M. Bouman van Tertholen (zo'n twintig titels in tien jaar), Rie Cramer (wier maandprentboeken in de jaren veertig herdrukt werden), S. Maathuis-Ilcken, Nellie van Kol, Anna Sutorius (meer dan vijftig titels in de jaren twintig), de tantes Bertha, Ida, Lize en Marie en Geertruida van Vladeracken drukten hun stempel op die vooroorlogse jaren.

Het gevoelige dat al vlug ontaardde in een lief, betuttelend taaltje met een overladen gebruik van verkleinwoorden ging de stijl in die jaren bepalen. De weergegeven wereld werd steeds kleiner en ten slotte werd dat kleine kinderland door een zee van alleraardigste, veilige, zoete, knusse, keurige, vertederende en zacht-vermanende golfjes als een eiland van de boze grote-mensenwereld afgezonderd.

De indeling van het eerste deeltje van de bloemlezing *Zeggen en Luisteren* uit 1959 geeft duidelijk de populaire motieven weer zoals ze die hele eerste eeuwhelft leefden: 1.) Het jaartje rond; 2.) Het kleine leven; 3.) Mijn tuintje, vruchten en planten; 4.) Dieren allerlei; 5.) Beroepen; 6.) gelegenheidsversjes; 6.) bakerrijmpjes.

Het uitgeven van bakerrijmpjes nam in de na-oorlogse jaren een hoge vlucht, in de jaren veertig alleen al verschenen er zo'n twintig verzamelingen. Uit deze volksschat zou Hoekstra rijkelijk putten zoals we verder nog zullen zien. Slechts heel sporadisch werd er in het Nederland uit die jaren dertig en veertig een nieuw geluid gehoord. Sommige versjes van de populaire S. Franke, maar meer nog van David Tomkins (o.a. het nu nog op scholen vaak voorgedragen ‘De heksenketel’) stonden buiten het klassieke gerijmel. Het speelse genoegen van de dichter aan zijn creatie overstemde in die enkele versjes de betuttelende of belerende bedoeling. Het geheel van hun oeuvre bleef echter traditioneel. Vooral bij P.J. van Renssen in zijn *Pig Pag Pengeltje* uit 1936 schemerde er wel wat. Het onbezorgd speelse doet verfrissend aan maar de lieve toon blijft nog wel doorklinken. Hoekstra was in elk geval met het werk van Van Renssen bekend. Een jaar voor *Het verloren schaap* verscheen de bundel *Paardebloemen* van Jac. van der Ster. Ook hier won de humor aan belang maar wel naast het moraliserende vers. Hoekstra zelf werd door dit werk niet beïnvloed, maar het blijft wel typerend voor het klimaat waarin het humoristische kindervers zijn kans waagde, voorzichtig manoevrerend tussen de betweterige pedagogen door.

Het lichtende voorbeeld ontdekte Han Hoekstra in Engeland bij A.A. Milne met zijn *'When we were very young'* (1924) en *'Now we are six'* (1927)[4.] zoals Milne zijn boekjes schreef voor en geïnspireerd werd door zijn zoontje Christopher Robin, zo zou Hoekstra in zijn eerste boekje vertrekken van zijn kinderen Joost en Annebetje. Ook de koppige koningen of jaloerse ridders die zich als kind-gebleven volwassenen gedragen vinden we bij beide auteurs terug. In dit genre van het luimige vers zou Hoekstra zich het beste thuisvoelen. In zijn verdere werk zou het komische, het anekdotische, gevoelsgeladen vers dan ook meer en meer verdringen, waarmee hij zich meteen verwijderde van zijn leermeester Milne die eigenlijk steeds over zijn Christopher en zijn wereldje bleef schrijven. De natuurgevoeligheid is bij Milne ook veel doordringender, hoewel er bij Hoekstra o.a. in een bundel als *Als de zon er niet zou zijn* ook wel sporen van te vinden zijn.

Beiden lieten ook duidelijk hun afkeer van het moraliserende blijken. De wilde kinderen uit de Rozenstraat herinneren aan de kleine bengel uit 'Ik wil niet' of 'Beleefdheid' uit *Toen we nog klein waren*.

Ook formeel zijn er overeenkomsten met het werk van Milne merkbaar. Het afwisselend gebruik van langere en heel korte regels wat de klassieke dreun brak, de ritme-wisselingen, het niet schuwen van vreemde, maar klankrijke woorden als 'kopjes van Sèvres' of 'Trakhener hengsten' vormden meteen een doorbraak. Maar ook het ritmische spel in 'Het wandelstokje dat alleen liep' of de kring-structuur in 'De kolonel op stelten' beide uit *Versjes uit de grabbelton* waren bij A.A. Milne populair.

Zoals we hierboven al aanstipten, gaat het humoristische, verhalende vers het lyrische, gevoelsgeladen gedicht vanaf Hoekstra's tweede bundel verdringen. In het lange verhalende titelvers uit *De ijsmuts van Prins Karel* (1948) kan de dichter zich

helemaal uitleven. Voor dit moeilijke genre zou Hoekstra een bijzondere voorkeur aan de dag leggen. Hij kan er zijn verteltalent combineren met het speelse en klankrijke van de dichtvorm. Opvallend zijn de opsommingen van vissensoorten en namen van parels, de talrijke aansprekingen tot het publiek en het overwicht van de dialoog, stuk voor stuk basiselementen in Hoekstra's dichtwerk voor kinderen. Kenmerkend voor zijn verhalende verzen is ook het verrassende, speelse slot. In *De ijsmuts van Prins Karel* wil het prinsje, nadat hij het hele rijk in rep en roer gezet heeft om een wollen muts met parel te krijgen, uiteindelijk een gewone leuke muts als iedereen, een wel erg herkenbare situatie voor kinderen.

De haai die om het snelst naar China wil zwemmen verliest zijn weddenschap met het kleine visje dat zich door een boot op sleeptouw liet nemen (uit *Rijmpjes en versjes uit de nieuwe doos*, 1976) en Roosmarijn die tussen de tramrails bleef vasthaken en daardoor de hele stad overhoop zet, wordt uit haar netelige toestand gered door een klein jongetje dat haar gewoon uit haar schoentje doet stappen (*Het schoentje van Roosmarijn.*) Typisch voor Hoekstra in deze laatste gedichten is zijn solidariteitsgevoel met het kleine kind, samengevat in de woorden van de kleine snoek

> Als men niet sterk is en maar klein,
> dan is het zaak om slim te zijn.

In zijn *Rijmpjes en versjes uit de nieuwe doos* uit 1952 boorde Hoekstra een nieuwe bron voor zijn schrijven aan: de volkse traditie van bakerrijm en sprookje. In het klankspel in een versje als ‘Muziek in de keuken’ uit *Het verloren schaap* is al wel enige beïnvloeding merkbaar, maar de bundel uit 1952 bevat naast nieuwe aftelrijmpjes en springliedjes ook verscheidene nonsensspelletjes, gebaseerd op gekende volksrijmen. Zo borduurt het versje ‘De kippen’ verder op het patroon van ‘Bim, bam, beieren/De koster lust geen eieren’ en steunt ‘Op de eerste dag van Maart’ ritmisch en formeel op ‘Twee emmertjes water halen’. ‘Klein Willemijntje’ is gebaseerd op het vraaggesprek tussen Roodkapje en de Wolf en op de volksrijmen rond het motief van de ongewone woning. Het spel van vraag en antwoord - dat overigens ook al in volkse kettingrijmen te vinden is - is trouwens het populairste grondschema in Hoekstra's kinderpoëzie. Het bezorgt ze een grote expressiviteit. Amusant in de *Rijmpjes en versjes uit de nieuwe doos* is het woordspel in ‘De brilslang’ die aan een nieuw brilletje toe is en in ‘De neushoorn’ die bijzonder muzikaal is. Dergelijk woordspel is in het werk van Annie M.G. Schmidt en Diet Huber wel veel opvallender.

De *Versjes uit de grabbelton* uit 1953 putten de bron van, de volkse traditie verder uit. Het openingsvers ‘De kikker van Kudelstraat’ is een speelse variant op de fabel van Lafontaine over de kikker en de os. ‘Het sparretje’ en ‘De houthakker en de worst’ zijn gebaseerd op volkssprookjes. De houthakker woont overigens in het uit een bakerrijmpje gekende Bibbelebonsebos. ‘Er was eens een mannetje’ is een uitbreiding van het volksrijmpje over het mannetje dat op het ijs ging wonen. ‘Het wandelstokje dat alleen liep’ steunt voor een groot deel op het spel van alliteratie en klinkerrijm en in ‘Trein op hol’ doet het levendige, beweeglijke ritme denken aan Paul Van Ostayen.

Het verhalende element uit zich in deze bundel vaak erg expliciet in de openingswoorden ‘Er was eens...’ Het wekt ook een stel grappige of vreemde heertjes tot leven als de kolonel op stelten, Mr. van Zanten, meneer Kiddewidde en de dominee van Abbenis die met zijn paraplu de lucht in vliegt.

Ook het afzonderlijk uitgegeven verhaal op rijm *Het schoentje van Roosmarijn* vangt aan met 'Er was eens...' En evenals in de meeste berijmde verhalen hanteert Hoekstra een jambisch vers (met de nodige ritme-wisselingen) en maakt hij duchtig gebruik van dialogen, opsommingen, parallellie en herhaling. De naamgeving is zoals steeds bij Hoekstra ingegeven door de klank- en rijmmogelijkheden. Ondanks de paar storende stoplappen leest het geheel als een trein. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het na ongeveer dertig jaar met slechts kleine wijzigingen in de schikking en het woordgebruik opnieuw uitgegeven werd.

In 1970 en 1971 verzorgde Han G. Hoekstra de poëzie in de deeltjes 2 en 8 uit de schoolleesserie *De Trapeze*. Leesrijke versjes als 'De klok en de kalender' wisselen er af met anekdotische als 'Even opletten' of 'Strandwandeling met mijn dochter' maar vooral met humoristische gedichten als 'Katootje Schommel', 'De kat zonder staart' of 'De Knispadenzen'. Het lange 'Circus Saltural' komt ietwat bevreemdend over door het gekozen perspectief: aan elk beschreven circusnummer worden 'gepeinzen' van de volwassen dichter vastgeknoopt.

De laatste jaren kwam het werk van Han G. Hoekstra opnieuw in de belangstelling door de uitgave van twee verzamelbundels *Rijmpjes en versjes uit de nieuwe doos* (1976) en *De ijsmuts van prins Karel en veel meer* (1983).

Bij het verschijnen van dit eerste door Fiep Westendorp schitterend geïllustreerde boek drukte de recensent van het NRC Handelsblad zijn verbazing uit te kunnen constateren dat versjes als 'Trein op hol' en 'De duizendpoot' van Hoekstra waren. Hij achtte ze al even klassiek als 'Moriaantje zo zwart als roet'. Nieuw werk leverde hij ook in twee prentenboeken: *Als de zon er niet zou zijn, een prentenboek over het weer* met illustraties van V. Zacharias (1978) en *Haasje Klaasje* met prenten van Lilo Fromm (1983).

Bibliografische gegevens

'Broer leert loopen' uit: S. Bouman-Van Tertholen, *Waar kleine kinderen gaarne van zingen*. Groningen, P. Noordhoff, 1909.

'De ijsmuts van Prins Karel' uit Han G. Hoekstra, *De ijsmuts van Prins Karel en een paar andere versjes*. Met illustraties van Wim Bijmoer. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1948.

'Trein op Hol' uit *Versjes uit de grabbelton*. Met illustraties van Fiep Westendorp. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1953.

'De wolken', uit: *Rijmpjes en versjes uit de nieuwe doos*. Met nieuwe illustraties van Fiep Westendorp. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1976.[5.]

Eindnoten:

1 Hofhuizen, H., Han G. Hoekstra: dichten als spijbelen, in: De Tijd, 23-2-1957.

2 Coillie, J. Van, Ran plan, flindere flan, niemand weet er het fijne van. Over de humor in de kinderversjes van Annie M.G. Schmidt, in: Poëziekrant, april 1984.

3 Overgenomen uit briefwisseling, bewaard door Boek en Jeugd, NBLC, Den Haag. In de inleiding tot *Het verloren schaap* doet Hoekstra dit verhaaltje in andere bewoordingen nog eens over.

4. In 1936 verscheen bij Nijgh en Ditmar *Toen wij heel jong waren* bewerkt door T. Bom en in 1954 bij G.B. Van Goor *Nu zijn we zes*, bewerkt door M.C. van Oven-van Doorn. Merken we hier nog op dat de twee boekjes in 1973 en 1974 opnieuw werden vertaald door Nannie Kuiper en uigegeven bij Ploegsma.

5. Bibliografie van Han. G. Hoekstra's kinderpoëzie
   - *Het verloren schaap*. Met illustraties van Fiep Westendorp. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1947.

   - *Appeltjes van Oranje*. Met silhouetten van Frans ter Gast. Leiden, A.W. Sijthoff, 1948.
   - *De ijsmuts van Prins Karel en een paar andere versjes*. Met illustraties van Wim Bijmoer. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1948.
   - *Rijmpjes en versjes uit de nieuwe doos*. Met illustraties van Fiep Westendorp. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1952.
   - *Versjes uit de grabbelton*. Met illustraties van Fiep Westendorp. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1953.
   - *Het schoentje van Roosmarijn*. Met knipsels van Mance Post. Amsterdam, De Arbeiderpers, 1955.
   - *Rijmpjes en versjes uit de nieuwe doos*. (Aangevuld met versjes uit *Het verloren schaap, De ijsmuts van Prins Karel* en *Versjes uit de grabbelton*) Met nieuwe illustraties van Fiep Westendorp. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1976.
   - *Als de zon er niet zou zijn*. Een prentenboek over het weer. Met illustraties van V. Zacharias. Antwerpen, De Vries-Brouwers, 1978.
   - *De ijsmuts van Prins Karel en veel meer*. Met illustraties van Fiep Westendorp. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1983.
   (twee nieuwe versjes en werk uit *Versjes uit de grabbelton, De ijsmuts van Prins Karel, De Trapeze 2 en 3, Het schoentje van Roosmarijn* en *Het verloren schaap)*
   - *Haasje Klaasje*, Kleurentekeningen van Lilo Fromm. Antwerpen, C. de Vries-Brouwers, 1983.

James Brockway
Lewis Carroll en Edward Lear

Wie ook, bezig met het vertalen van *Scandal*, de jongste roman van A.N. Wilson van vorig jaar, zou de literaire toespeling in de volgende passage hebben ontdekt? Men leest:

> The prissy-voiced, snowy-haired Scot who enjoyed the distinction of being Mrs Fraser's husband was produced, as if out of a hat, at the end of tea. The image is not wholly absurd, since the white locks and faintly protuberant teeth suggested the rabbit, as did the watch-chain suspended from a dandified fob.

Hoe is een ouderwetse horlogeketting die men op een vest draagt met een *konijn* in verband te brengen? Dat is wel mogelijk, en de Engelsen - en Engelse kinderen - staat daarbij een beroemd, ouderwets, maar nog steeds springlevend konijn voor ogen, namelijk de White Rabbit, de allereerste fantasiefiguur die in *Alice's Adventures in Wonderland* voorkomt, compleet met vest, ketting en horloge.

Dat deze toespeling op het prozawerk met verzen dat Charles Dodgson (alias Lewis Carroll) honderdentwintig jaar geleden voor een meisje van acht jaar heeft geschreven, in een allesbehalve naïeve moderne roman voorkomt, levert het bewijs voor mijn stelling dat de kinderverzen van Lewis Carroll ook verzen voor volwassenen zijn. Het is zelfs mogelijk, dat deze verzen heden ten dage meer door volwassenen gelezen en ook beter door hen gewaardeerd worden dan door kinderen. Misschien is dat altijd het geval geweest. Bij het lezen van *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) en *Through the Looking-Glass* van zeven jaar later moet men nooit uit het oog verliezen, dat beide werken in de eerste plaats geschreven zijn voor een kind, de dochter van de dekaan van Christ Church College van de Universiteit van Oxford. Zowel het feit dat Alice Liddell de dochter van een academicus was als het feit dat kinderen van haar stand in die dagen veel intenser in taal en literatuur waren geschoold dan thans in een tijdperk van radio, video en popmuziek het geval is, verklaren het volwassen en diepgaand psychologische karakter van deze boeken. Maar ook het feit dat Charles Dodgson zelf aan de Universiteit van Oxford als wiskundige verbonden was.

Hetzelfde kan in mindere mate en natuurlijk *mutatis mutandis* van de Nonsense Songs van de tijdgenoot van Carroll, Edward Lear, worden gezegd, hoewel het aantrekkelijke om deze beide auteurs in één en dezelfde beschouwing te behandelen, juist in de tegenstelling schuilt en niet in de overeenkomsten tussen hun werk. Men zou niettemin zeker kunnen stellen, dat de verzen van zowel Carroll als van Lear voor ‘kleine volwassenen’ zijn geschreven, met één oog op de andere, de grote, volwassenen. Vandaar de mogelijkheid van het spel met woorden en, bij Carroll, de uitbundige overvloed aan oneerbiedige literaire toespelingen. Vele van de nonsens-verzen van Carroll zijn namelijk parodieën op de verzen van zulke eerbiedwaardige voorgangers of tijdgenoten als Tennyson, Wordsworth en Thomas Hood.

Tijdens de jeugd van Lewis Carroll en zijn neven en nichten was het schrijven van grappige verzen een zeer geliefd tijdverdrijf. Wij weten dat wij een van zijn bekendste gedichten ‘Jabberwocky’ hieraan te danken hebben. De eerste strofe hiervan, luidt als volgt:

> Twas brillig, and the slithy toves

Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe

Carroll had deze veel eerder geschreven, toen hij twintig was en deze vier regels liet afdrukken als een voorbeeld van ‘a stanza of Anglo-Saxon poetry’.

De fantasie en linguïstische vindingrijkheid (ook een ‘sense of fun’) vieren hier hoogtij. Carroll brengt het met zulke effecten veel verder dan Lear in zijn ‘Nonsense Songs’, al zijn de vondsten van de laatste zoals de bijvoeglijke naamwoorden ‘runcible’, ‘mumbian’, ‘galloobious’ en ‘purpledicular’ en zijn imaginaire oorden ‘The Great Gromboolian Plain’ en de ‘Hills of the Chankly Bore’ alom bekend en zelfs geliefd geworden. Hier volgt het gedicht ‘Jabberwocky’:

'Twas brillig, and the slithy toves
   Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
   And the mome raths outgrabe.

‘Beware the Jabberwock, my son!
   The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
   The frumious Bandersnatch!’

He took his vorpal sword in hand:
   Long time the manxome foe he sought -
So rested he by the Tumtum tree,
   And stood awhile in thought.

And as in uffish thought he stood,
   The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
   And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through
   The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
   He went galumphing back.

‘And hast thou slain the Jabberwock?
   Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!’
   He chortled in his joy.

'Twas brillig, and the slithy toves
   Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
   And the mome raths outgrabe.

Het verstandigste commentaar op ‘Jabberwocky’ komt uit de mond van de verstandige Alice zelf, die telkens weer in beide verhalen met een verfrissend gezond verstand op allerlei onlogische en ongerijmde uitspraken van de fantasiefiguren reageert. Van het gedicht zegt zij: ‘Somehow it seems to fill my head with ideas - but I don't exactly know what they are!’ (Nu, Carroll, die Alice hier laat spreken en een oordeel geven, moest het beter dan wie ook weten!)

Het allerinteressantste aan ‘Jabberwocky’ - de essentie van het gedicht - is dat het helemaal niet nodig is, precies te weten wat de woorden betekenen. Hun magie en hun charme liggen juist hierin. Het gaat niet om *betekenen* maar om *suggereren*. Weliswaar heeft Carroll zelf enige uitleg aangeboden, zowel binnen als buiten

Through the Looking Glass, waarin het gedicht voorkomt. 'Vorpal blade' kan hij niet verklaren; 'tulgey wood' evenmin - een situatie die precies is als het zijn moet. Wij zijn hier immers niet meer in de wereld van uitleg en verklaringen. Hier werken onze hersens anders, namelijk door vage en wonderbaarlijke associaties, waarbij de lezer vrij wordt gelaten, deze zelf te vinden of te bepalen.

'Burble' - een woord dat wij sindsdien in de Engelse taal hebben opgenomen - vraagt nauwelijks om enige uitleg. Door automatisch-lijkende associaties weten wij wat het betekenen moet - hetgeen ook voor 'mimsy' geldt.

Wat Carroll zelf over 'burble' zegt is veelbetekenend. Het woord kan uit delen van 'bleat', 'murmur' en 'warble' zijn opgebouwd. Máár, zegt hij, 'ik kan mij niet duidelijk herinneren, dat

ik op die manier te werk ben gegaan.' Bewust zijn zulke woorden en verzen niet gemaakt - ze komen uit het onderbewustzijn en misschien zelfs uit het onbewuste. Hieruit putten ze ook hun kracht èn hun toverkracht en die toverkracht wordt grotendeels door verklaring en exacte definities vernietigd. Om deze redenen blijven ook pogingen om zulke strofen in andere talen over te brengen maar pogingen - een soort spel eerder dan een doelmatige literaire bezigheid. Boeiend, veeleisend - een uitdaging zelfs - is de taak om ze te vertalen wel. Maar wat daardoor bereikt wordt, is eerder een bewijs van de kundigheid en handigheid van de vertaler dan een zinvolle literaire prestatie.

In 1982 kon men een Nederlandse 'vertaling' van 'Jabberwocky' in het tijdschrift De Tweede Ronde treffen naast een kort essay van de hand van Anthony Paul, in het Nederlands vertaald door René Kurpershoek. Terecht begint Paul met zijn twijfels te uiten over een uitspraak, dat 'Jabberwocky' het grootste van alle nonsensgedichten in het Engels' is. Zo'n uitspraak hoort misschien bij sportprestaties maar niet bij literaire. De vertaling van 'Jabberwocky' is blijkbaar een door de redactie van het blad bewerkte versie van een vertaling door NOS-vertaler Ab Westervaarder, die in samenwerking met de reeds genoemde René Kurpershoek is gemaakt. Handig en grappig is de vertaling wel. Maar een echte Carroll vertaling is het niet geworden. Misschien kan men zeggen dat men nergens een beter bewijs kan vinden voor de juistheid van de uitspraak van de Amerikaanse dichter Robert Frost, namelijk, dat de essentie van poëzie haar onvertaalbaarheid is, dan bij een gedicht als 'Jabberwocky'. Wat dit nonsensgedicht van Carroll inmiddels tot de categorie 'poëzie' verheft.

Waarin echter ligt het aantrekkelijke van 'Jabberwocky' voor kinderen? In het griezelige van het monster? Kinderen griezelen graag. In zijn illustratie bij het gedicht maakte John Tenniel iets héél griezeligs van het monster - een soort draak met lange, vederachtige klauwen en grote vleugels, blinde ogen en een soort snor. Maar Tenniel geeft het ook een vest met drie knopen en iets dat op slobkousen lijkt aan zijn achterpoten. Maar nee, het is niet in het monster en zijn uiterlijk dat de aantrekkingkracht van het gedicht ligt - niet, in ieder geval, in de eerste plaats. En ook niet in het heroïsche gevecht tussen het monster en de kleine jongen met het enorme zwaard, die de Jabberwock doodt.

Nee, ook voor de kinderen ligt de aantrekkingskracht in de vreemde en ook wat griezelige nieuwe woorden. Door deze woorden, door 'brillig', 'slithy', 'mome raths' en 'outgrabe' die de regels van de gewone taal eenvoudigweg negeren en overboord gooien en de fantasie de vrije teugel laat, voelt het kind zich ook bevrijd. Bevrijd van al de regels die door volwassenen en hun taal (die ze zo perfect moeten leren schrijven en spreken) en door naar school moeten gaan en lessen leren, aan hen zijn opgedrongen. Hier geldt de strenge eis van Humpty Dumpty, dat namen altijd een betekenis moeten hebben, ook niet.

Door de woorden van de allereerste strofe worden kinderen onmiddellijk in een andere wereld overgebracht, in een wereld die lekker griezelig en mysterieus is, met zijn 'slithy toves' en 'borogoves', woorden die, om alles goed af te ronden, aan het eind van het gedicht weer te voorschijn komen.

De overeenkomsten met de wereld van de droom zullen overduidelijk zijn. Ook daar zijn de regels van het leven van alledag niet meer van kracht. Ook daar lijkt alles op z'n kop gezet; ook daar wordt de dromer met de meest vreemde, ogenschijnlijk ongerijmde toestanden geconfronteerd. In de droom, zoals bij herhaling in beide 'Alice-boeken', bestaan er steeds twijfels over de identiteit van de dromer en van de personen die deze in zijn droom tegenkomt. De droom is een wereld waar

alles plots in iets anders veranderen kan en de 'Alice-verhalen' blijken achteraf inderdaad dromen te zijn.

Vlak na het begin van haar avonturen moet Alice zich vragen stellen over haar identiteit. 'I wonder,' vraagt zij zich af, 'if I've been changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think! can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, Who in the world am I?' De Witte Koningin in *Through the Looking Glass* verandert in een schaap en helemaal aan het eind van het verhaal verandert de Rode Koningin in een poesje. De wereld van Lewis Carroll is ook, zoals de wereld van de droom, een oord vol onoplosbare en meestal dolle raadsels.

De eigenschap van Carrolls verzen (en van de verhalen waarvan deze verzen deel uitmaken) die mijns inziens het diepstliggende verband met de wereld van de droom toont, is echter de grote rol die daarin door strijd en conflict wordt gespeeld. In een woord: door *geweld*.

'Jabberwocky' is opgebouwd rond een gevecht. Reeds in de tweede regel van de strofen over Tweedledum en Tweedledee wordt de lezer met een gevecht geconfronteerd:

> Tweedledum and Tweedledee
>   Agreed to have a battle;
> For Tweedledum said Tweedledee
>   Had spoiled his nice new rattle.

Een conflict dus - maar een conflict waarbij wij het grappigparadoxale van '*agreed* to have a battle' niet over het hoofd moeten zien.

In het gedicht over de 'Walrus and the Carpenter' worden de oesters door dit vreemde en droomachtige tweetal bedrogen en opgegeten. In de nooit voltooide verzen van Humpty Dumpty wordt er met een duistere daad gedreigd. In het liedje 'Haddocks' Eyes' van de Witte Ridder- een liedje dat eigenlijk 'The Aged, Aged Man' of nog iets anders moet heten - alweer een mystificatie - wordt de bejaarde man met geweld bejegend:

> But I was thinking of a plan
>   To dye one's whiskers green,
> And always use so large a fan
>   That they could not be seen.
> So, having no reply to give
>   To what the old man said,
> I cried, 'Come, tell me how you live!'
>   And thumped him on the head.

In de verzen die beginnen met '"Will you walk a little faster?" said a whiting to a snail. "There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail"' neemt het conflict de onschuldige vorm aan van de vraag: 'Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?' maar in de verzen 'You are old, Father William' loopt het uit op nog een dreiging met lichamelijk geweld:

> 'I have answered three questions, and that is enough,'
>   Said his father; 'don't give yourself airs!
> Do you think I can listen all day to such stuff?
>   Be off, or I'll kick you downstairs!'

Het 'experimentele' gedicht, dat op de bladzijde de vorm van een muizestaart heeft en dat in steeds kleinere letters wordt afgedrukt, begint met een dreiging om een proces tegen de muis te voeren en eindigt met het dreigement: 'Ik zal je ter dood veroordelen.' En in de allereerste, schijnbaar onschuldige verzen die in *Alice's Adventures in Wonderland* voorkomen - een parodie op werkelijk onschuldige regels

(‘How doth the little, busy bee’) zullen de kleine visjes door de krokodil toch worden verzwolgen:

How doth the little crocodile
   Improve his shining teil,
And pour the waters of the Nile
   On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin,
   How neatly spread his claws,
And welcome little fishes in
   With gently smiling jaws!

Het geweld in de verzen van Carroll zou misschien niet zo sterk opvallen, ware het niet dat geweld, conflicten, elkaar tegenspreken en de ander steeds in het ongelijk stellen in de verhalen zelf zo opvallend zijn. Als Alice in het begin van haar avonturen door het konijnehol valt, loopt haar val met een ‘thump! thump!’ af. Haar eerste gesprek met een ander - met een muis - is een twistgesprek. Tijdens haar - overigens

beroemde en veel geciteerde - gesprek met de Rups, wordt zij telkens weer door deze afgesnauwd of tegengesproken. (Alice: 'You see.' De Rups: 'I *don't* see.' Alice: 'It's very confusing! De Rups: 'It isn't'. Alice: 'You know.' De Rups: 'I *don't* know.')

Dit gehele gesprek is op onenigheid gebouwd, en niet alleen dit gesprek maar vrijwel àlle gesprekken door de beide boeken heen. *Alice's Adventures in Wonderland* eindigt zelfs met een klassiek voorbeeld van twist, namelijk met een rechtzaak waarin, wat geweld betreft, de Queen of Hearts de kroon spant. 'Never!' said the Queen furiously, throwing an inkstand at the Lizard as she spoke en 'Off with her head!' the Queen shouted at the top of her voice en 'Behead that Dormouse! Turn that Dormouse out of court! Suppress him! Pinch him! Off with his whiskers!'

Hierin ligt het fundamentele verschil met de Nonsense Songs van Edward Lear. Weliswaar komt men soms geweld tegen in de limericks van Lear maar dan in zulke absurde, luchthartige situaties, dat het niet langer als geweld telt. Vergelijk, bij voorbeeld, de zojuist geciteerde woorden van de Queen of Hearts met een vers als:

There was an Old Man of Whitehaven,
Who danced a quadrille with a raven;
  But they said, 'It's absurd
  To encourage this bird!'
So they smashed that Old Man of Whitehaven.

of:

There was an Old Man of Calcutta,
Who perpetually ate bread and butter,
  Till a great bit of muffin
  On which he was stuffing,
Choked that horrid Old Man of Calcutta.

De 'Songs' van Lear daarentegen blinken uit door de warme, vreedzame relaties die tussen de verschillende figuren bestaan... figuren die bijna altijd dieren zijn. In de allerberoemdste van de liederen, namelijk in 'The Owl and the Pussy-Cat', gaat het om een huwelijk tussen twee beesten die elkaar steeds complimenten maken:

'O lovely Pussy! O Pussy, my love,
What a beautiful Pussy you are,
  You are,
  You are!
What a beautiful Pussy you are!'

en

Pussy said to the Owl, 'You elegant fowl!
  How charmingly sweet you sing!
O let us be married! too long we have tarried:
  But what shall we do for a ring?'

Het laatste wat wij van de Uil en het Poesje te zien krijgen is een romantisch beeld van païs en vree en harmonie:

They dinèd on mince, and slices of quince,
Which they ate with a runcible spoon;
And hand in hand, on the edge of the sand,
They danced by the light of the moon,
  The moon,

The moon,
They danced by the light of the moon.

Het liedje van 'The Duck and the Kangaroo' is niets anders dan een verhaal over medewerking tussen de leden van dit zeer onwaarschijnlijke tweetal:

So away they went with a hop and a bound,
And they hopped the whole world three times round:
And who so happy, -O who,
As the Duck and the Kangaroo?

Het liedje van 'Mr. and Mrs. Spikky Sparrow' heeft met een zeer gelukkig gezin te maken, waarvan de kinderen zelfs

'O Ma and Pa!
How truly beautiful you are!'

roepen.

Zelfs als er sprake is van onenigheid onder 'The Broom, The Shovel, The Poker and the Tongs':

Mrs. Broom and Miss Shovel together they sang,
'What nonsense you're singing today!'
Said the Shovel, 'I'll certainly hit you a bang!'
Said the Broom, 'And I'll sweep you away!'

is deze slechts van zeer korte duur en de dénouement luidt dus:

So the Coachman drove home as fast as he could,
Perceiving their anger and pain;
But they put on the kettle, and little by little,
They all became happy again.

En zo gaat het maar door. De laatste strofe van 'The Table and the Chair' luidt:

Then they whispered to each other,
'O delightful little brother!
What a lovely walk we've taken!
'Let us dine on beans and bacon!'
So the Ducky and the leetle
Browny-Mousy and the Beetle
Dined, and danced upon their heads
Till they toddled to their beds.

In de hoed van de Quangle Wangle huist ook een zeer gelukkige familie die uit allerlei dieren en vogels bestaat, waarvan de lezer afscheid neemt met de regels:

And all were as happy as happy could be,
With the Quangle Wangle Quee.

Nog een heel gelukkige familie zijn de Jumblies ('Their heads are green, and their hands are blue') die naar zee gaan in een zeef en het er uitstekend van afbrengen.

Revolutionairen en andere vooruitstrevenden, die sociaal hyperbewust zijn, zullen dit allemaal - dit uitbundige en eenvoudige geluk - natuurlijk veroordelen als een uiting van bourgeois zelfgenoegzaamheid en escapisme, en dat is het ook. Daarop heb ik helaas geen commentaar. Hetzelfde geldt voor de bijna contemporaine Kerstverhalen van Charles Dickens. Maar is het dan zo, dat àlles in de wereld van Edward Lear païs en vree, liefde en geluk is? En is dit niet meer dan een beetje zoetelijk?

De antwoorden hierop luiden: Nee, het is niet overal zo - er zijn ook andere thema's, thema's van een sombere, haast tragisch te noemen aard, en zelfs waar deze trekken niet aanwezig zijn, wordt het zoetelijke vermeden door een verregaande graad van fantasie.

Vrienschap onder een bezem, een schop, een pook en een tang? Tussen een tafel en een stoel? Tussen een eend en een kangoeroe? Een huwelijk tussen een poesje en een uiltje? De keuze van de figuren en ook van wat hen overkomt, is dermate fantastisch, dat ‘zoetelijkheid’ uitgesloten wordt. De emoties zijn, dat wil zeggen, alleen maar *schijnbaar* menselijke emoties, waarvan kinderen voorál zich slechts vagelijk bewust zullen zijn. Zij zijn - voor hen voorál - maar bijzaak. Dit geldt ook voor een liedje als ‘The Pobble Who Has No Toes’, waar in de laatste strofe het fantastische van ‘a feast... of eggs and buttercups fried with fish’ de boventoon krijgt:

The Pobble who has no toes
   Was placed in a friendly Bark,
And they rowed him back, and carried him up,
   To his Aunt Jobiska's Park.
And she made him a feast at his earnest wish
Of eggs and buttercups fried with fish:--
And she said,-- ‘It's a fact the whole world knows,
   That Pobbles are happier without their toes.’

In andere liederen (Lear componeerde zelf de muziek bij zijn verzen) is de toon anders en juist omdat de emoties wél menselijke emoties zijn, die soms - voor de volwassen lezer tenminste - heel diep gaan. Hier is het motief verlangen, mislukking (in de liefde), vereenzaming en verlatenheid. Deze emoties zijn voelbaar zelfs als de stemming ook licht en komisch is gebleven, zoals in ‘Calico Pie’ (‘Calico Pie, the little birds fly!’), waarvan de laatste regels het melancholieke van de eenzame ziel uitdrukken:

> But they never came back!
> They never came back!
> They never came back!
> They never came back to me!

In een ander liedje, waarin de stemming vrij luchthartig is gebleven - komisch ook, vanzelfsprekend - dat wil zeggen in ‘The Daddy Long-Legs and the Fly’ is het probleem in de zesde strofe als volgt gesteld:

> So Mr. Daddy Long-legs
> And Mr. Floppy Fly
> Sat down in silence by the sea,
> And gazed upon the sky.
> They said, ‘This is a dreadful thing!
> The world has all gone wrong,
> Since one has legs too short by half,
> The other much too long!
> One never more can go to court,
> Because his legs have grown too short;
> The other cannot sing a song,
> Because his legs have grown too long!’

Hierna zoekt het tweetal een oplossing door te vluchten:

> And off they sailed among the waves
> Far, and far away.
> They sailed across the silent main,
> And reached the great Gromboolian plain;
> And there they play for ever more
> At battlecock and shuttledore.

(Waarbij, in die laatste regel, de woorden, en de realiteit daarbij, zijn omgekeerd - ‘shuttlecock and battledore’ zijn het absurde ‘battlecock and shuttledore’ geworden.)

In ‘The Dong with a Luminous Nose’ kan het fantastische element de eigenlijk tragische inhoud niet voldoende camoufleren. Een vreemd wezen - de Dong - met een neus die als een soort steekpan eruit ziet, met gaten waaruit lichtstralen schieten, is zeker en in hoge mate een fantastisch verzinsel van Lear. Maar net als een paljas - die ook in de liefde is mislukt - wordt de Dong een bij uitstek tragische figuur. Als men het gedicht leest, vergeet men namelijk zijn groteske uiterlijk, want de aandacht wordt hoe langer hoe meer op zijn verdriet gefixeerd:

> And now each night, and all night long,
> Over those plains still roams the Dong;
> And above the wail of the Chimp and Snipe
> You may hear the squeak of his plaintive pipe
> While ever he seeks, but seeks in vain
> To meet with his Jumbly Girl again;

Lonely and wild - all night he goes -
The Dong with a luminous nose!
And all who watch at the midnight hour,
From Hall or Terrace, or lofty Tower,
Cry, as they trace that Meteor bright,
Moving along through the dreary night, -
   'This is the hour when forth he goes,
   The Dong with a luminous Nose!
   Yonder - over the plain he goes;
   He goes!
      He goes;
The Dong with a luminous Nose!'

Niettegenstaande de lachwekkende tekening die bij dit liedje hoort, wordt een effect van melancholie bereikt, door middel van de verzen, waarin klanken een heel belangrijke rol spelen. Deze techniek is reeds in de eerste strofe hoorbaar, in woorden als 'awful', 'reign', 'Gromboolian plain', 'roar', 'shore', 'storm', 'brood' en 'Bore', waar de klemtoon op de klank in de eerste lettergreep van het woord 'mournful' is gelegd. Het is een geval van klankassociatie in de Engelse taal.

Of 'The Dong' of 'The Courtship of the Yonghy-Bonghy-Bò' Lears gaven op dit gebied het beste laten zien, is moeilijk uit te maken. Aan 'The Dong' geven de reeds geciteerde woorden, en regels als:

When awful darkness and silence reign
Over the great Gromboolian plain

een donkere allure, die in 'The Yonghy-Bonghy-Bò' niet aanwezig is. Maar de lyrische eigenschappen van het laatste en de perfecte bouw van zowel elke strofe als het gedicht als geheel maken van 'The Yonghy-Bonghy-Bò' een hoogtepunt in Lears Nonsense Songs.

I

On the Coast of Coromandel
   Where the early pumpkins blow,
In the middle of the woods
Lived the Yonghy-Bonghy-Bò.
Two old chairs, and half a candle, -
One old jug without a handle, -
   These were all his worldly goods:
   In the middle of the woods,
   These were all the worldly goods,
   Of the Yonghy-Bonghy-Bò,
Of the Yonghy-Bonghy-Bò.

II

Once, among the Bong-trees walking
Where the early pumpkins blow,
   To a little heap of stones
   Came the Yonghy-Bonghy-Bò.
There he heard a Lady talking,
To some milk-white Hens of Dorking, -
   'Tis the Lady Jingly Jones!
   On that little heap of stones
   Sits the Lady Jingly Jones!'
Said the Yonghy-Bonghy-Bò,
Said the Yonghy-Bonghy-Bò.

III

‘Lady Jingly! Lady Jingly!
Sitting where the pumpkins blow,
   Will you come and be my wife?’
Said the Yonghy-Bonghy-Bò.
‘I am tired of living singly, -
On this coast so wild and shingly, -
   I'm a-weary of my life;
   If you'll come and be my wife,
   Quite serene would be my life!’ -
Said the Yonghy-Bonghy-Bò,
Said the Yonghy-Bonghy-Bò.

IV

‘On this Coast of Coromandel,
Shrimps and watercresses grow,
   Prawns are plentiful and cheap,’
‘Said the Yonghy-Bonghy-Bò.
You shall have my chairs and candle,
And my jug without a handle! -
Gaze upon the rolling deep
(Fish is plentiful and cheap;)
   As the sea, my love is deep!’
Said the Yonghy-Bonghy-Bò,
Said the Yonghy-Bonghy-Bò.

V

Lady Jingly answered sadly,
And her tears began to flow, -
   'Your proposal comes too late,
Mr. Yonghy-Bonghy-Bò!
I would be your wife most gladly!'
(Here she twirled her fingers madly,)
   'But in England I've a mate!
   Yes! you've asked me far too late,
   For in England I've a mate,
Mr. Yonghy-Bonghy-Bò!
Mr. Yonghy-Bonghy-Bò!'

VI

'Mr. Jones - (his name is Handel, -
Handel Jones, Esquire, & Co.)
   Dorking fowls delights to send,
Mr. Yonghy-Bonghy-Bò!
Keep, oh! keep your chairs and candle,
And your jug without a handle, -
   I can merely be your friend!
   -Should my Jones more Dorkings send,
   I will give you three, my friend!
   Mr. Yonghy-Bonghy-Bò!
   Mr. Yonghy-Bonghy-Bò!'

VII

'Though you've such a tiny body,
And your head so large doth grow, -
   Though your hat may blow away,
Mr. Yonghy-Bonghy-Bò!
Though you're such a Hoddy Doddy -
Yet I wish that I could modi-
   fy the words I needs must say!
   Will you please to go away?
   That is all I have to say -
   Mr. Yonghy-Bonghy-Bò!
   Mr. Yonghy-Bonghy-Bò!'

VIII

Down the slippery slopes of Myrtle,
Where the early pumpkins blow,
To the calm and silent sea
Fled the Yonghy-Bonghy-Bò.
There, beyond the Bay of Gurtle,
Lay a large and lively Turtle; -
'You're the Cove,' he said, 'for me;
On your back beyond the sea,
Turtle, you shall carry me!'
Said the Yonghy-Bonghy-Bò,
Said the Yonghy-Bonghy-Bò.

IX

Through the silent-roaring ocean
   Did the Turtle swiftly go;
   Holding fast upon his shell
Rode the Yonghy-Bonghy-Bò.
With a sad primaeval motion
Towards the sunset isles of Boshen
   Still the Turtle bore him well.
   Holding fast upon his shell,
   'Lady Jingly Jones, farewell!'
Sang the Yonghy-Bonghy-Bò,
Sang the Yonghy-Bonghy-Bò.

X

From the Coast of Coromandel,
Did that Lady never go;
   On that heap of stones she mourns
For the Yonghy-Bonghy-Bò.
On that Coast of Coromandel,
In his jug without a handle,
   Still she weeps, and daily moans;
   On that little heap of stones
   To her Dorking Hens she moans,
For the Yonghy-Bonghy-Bò,
For the Yonghy-Bonghy-Bò.

De muziek die de dichter voor dit gedichtje schreef is bewaard gebleven, en natuurlijk tekende Lear - in tegenstelling tot Lewis Carroll - al de illustraties voor zijn Songs en Limericks zelf.

In 'The Yonghy-Bonghy-Bò' treft men overigens een poëtisch lyricisme, waarnaar men tevergeefs in de nonsens-gedichten van Lewis Carroll zal zoeken. Het element van verlangen, dat aan deze - maar ook aan andere - liedjes van Lear hun melancholieke aantrekkingskracht en menselijkheid verleent, vindt zijn oorsprong voor een groot deel in een eigenschap (uit de Romantiek) die men ook niet bij Carroll vindt, dat wil zeggen, in een geprononceerde nadruk op afscheid nemen, vertrekken, en reizen maken naar vreemde landen achter de horizon-naar het land 'where the Bong-tree grows', naar 'the great Gromboolian plain'. Lear was zelf een eenzame man en een reiziger. Zijn beste tekeningen en schilderijen hebben vreemde oorden in verre landen - Turkije, Griekenland, India - als onderwerp.

Zoals menige eenzame verkoos Lear ook buiten Engeland te wonen. Hij stierf in 1888 in San Remo, waar hij een huis - 'the Villa Tennyson' - voor zichzelf gebouwd had. Daar, in San Remo, op zijn grafsteen wordt hij trouwens geen dichter van Nonsense Songs, maar 'landscape painter in many lands' genoemd... waaronder natuurlijk 'the Coast of Coromandel' en 'the hills of the Chankly Bore'.

Het is echter als dichter van Nonsense Songs dat Lear altijd bekend zal blijven. Enkele jaren geleden ontdekte ik in een hotel in Cornwall een heel groot en mooi schilderij van hem. De eigenaar van het hotel wist zelfs niet dat hij dit juweel in zijn bezit had!

De citaten komen uit de oude Penguinuitgaven, nl. uit 1948, 1949 (Lewis Carroll) en 1939 (Edward Lear).

Doris Funk
Visuele poëzie voor kinderen?

Inleiding

Jeugdliteratuur is niet slechts een vereenvoudigde, van de literatuur voor volwassenen afgeleide literatuur (en daarmee tweederangs), maar het is een literaire variant (een genre) tussen andere literaturen, met specifieke eigenschappen en mogelijkheden. Kenmerkend voor jeugdliteratuur is onder meer het probleem van de communicatieve afstand tussen volwassen auteur en jonge lezer. De vraag is hoe de auteur deze afstand overbrugt, zonder dat hij zijn stem verdraait, 'op zijn hurken gaat zitten' of wat hij wil zeggen verminkt. In de meer geslaagde jeugdliteratuur wordt een communicatieniveau nagestreefd dat voor beide generaties gemeenschappelijk is en waardoor het mogelijk wordt dat aan de ene kant de auteur zijn communicatieve boodschap (de verbeelde ideeën, visies) zonder betekenisverlies overdraagt, dat aan de andere kant de jonge lezer de boodschap begrijpt en kan ervaren, zonder dat hij wordt vastgelegd op een 'kinderlijke rol', maar daarentegen, als toekomstige volwassene, een gelijkwaardige communicatiepartner kan zijn. De meest voorkomende (en vaak falende) strategie die jeugdauteurs volgen, is die van de talige, stilistische en compositorische vereenvoudiging van reeds bestaande literaire vormen. Denkbaar echter zijn ook nieuwe of verder te ontwikkelen literaire vormen die een dergelijke gelijkwaardige communicatie mogelijk maken.

Een voorbeeld hiervan is de visuele poëzie. De integratie van het medium taal en het medium beeld lijkt voor kinderen aantrekkelijk vanwege het verrassingselement, de overzichtelijkheid en de pregnantheid van de esthetische informatie. Visuele poëzie biedt ook de mogelijkheid verschijnselen uit de werkelijkheid in hun samenhang of juist contrasterend met elkaar in verband te brengen. Voor de lezer geldt bovendien dat de beknoptheid van elk gedicht samengaat met een hoge mate aan openheid: er is veel ruimte voor eigen interpretatie.

In haar lange essay 'Visuelle Poesie für Kinder?' bespreekt Doris Funk enkele verschijningsvormen van dit literaire verschijnsel: typogrammen (lettergedichten), ideogrammen (woordbeelden) en pictogrammen (tekstbeelden). Het nu volgende fragment handelt hoofdzakelijk over pictogrammen.

Tom Baudoin

Tekstbeelden, pictogrammen

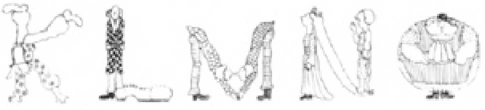
Van de hier naar voren gebrachte vormen van tekstbeelden heeft het beeldgedicht de langste literaire traditie. Volgens Liede[1.] stammen de oudste overgeleverde beeldgedichten uit de Griekse arcadische dichtkunst in de derde eeuw voor Christus. De eerste Duitstalige beeldgedichten ontstonden in de barok. In de twintigste eeuw heeft Apollinaire als eerste teksten gepubliceerd waarin de regels figuren uitbeelden. Sinds de jaren zestig worden ook in bloemlezingen voor de jeugd regelmatig tekstbeelden opgenomen.

De tekstbeelden bevatten over het algemeen meer tekst dan typo- en ideogrammen. Het taalrepertoire reikt van één woord en zijn meervoudsvorm via de combinatie van twee of meer woorden tot en met een volledige zin en uit meerdere

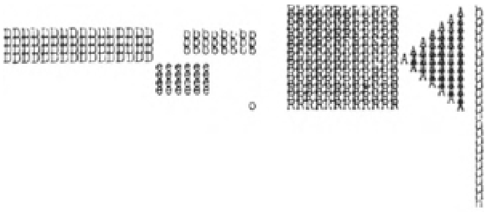
zinnen opgebouwde contexten, die we als tekst kunnen accepteren zonder dat we er ons normaal beoordelend taalgevoel voor moeten overwinnen.

Het is interessant dat er bij de informatie in de zinsvorm, afgezien van een ritmische opstelling van de beelden, geen bijzondere syntactische vorm te herkennen is. De zinnen maken de indruk normale zinnen met een praktische functie te zijn. Het esthetiserende element ligt hier in de toepassing van beeldvormen. De teksten zijn dikwijls citaten. Het opnieuw gebruiken van in een andere context gesproken woorden en de geïsoleerde, relatief zinloze actualisering van dergelijke teksten hebben natuurlijk ook het effect dat der tekst literairder wordt.[2.]

Het beeld van de tekst wordt als eerste waargenomen, het stelt een superteken voor dat door de taalelementen van de tekst wordt gevormd.



Bij de meeste typogrammen zijn beeldelementen tot de afbeelding van een letter geformeerd en bij ideogrammen zien we over het algemeen een uitgebalanceerde integratie van woordvorm en beeldelementen. Pas bij de tekstbeelden wordt door de taalelementen van de tekst een beeld gevormd. Dit beeld brengt vaak een in een code gestileerde boodschap over - stelt dus een figuratief symbool voor -, terwijl bij de typo- en ideogrammen de nadruk bij de overbrenging van een niet in een code gestileerde boodschap in lettervorm op de verschillende delen van het beeld ligt.



Uitgerekend dit aanbrengen van een in een code gestileerde boodschap in de delen van het beeld ziet Beyer[3.] bij haar poging de beelden van beeldgedichten bepaalde functies toe te schrijven over het hoofd. Over McCarthy's ‘Gedicht voor Deborah’ zegt zij dat ‘de opzet niet semantisch maar zuiver decoratief’ zou zijn, iets wat volgens mij niet het geval is. Het lijkt alsof de letters van de naam ‘Deborah’ tot de vorm van een pistool (een revolver) zijn gerangschikt. Het pistool kan in combinatie met de meisjesnaam Deborah, als we daarbij de optredende associaties naar de liefdeslyriek (aan Fanny, aan Laura...) en het meer gangbare gebruik van seksuele metaforen in ogenschouw nemen, beslist als fallussymbool worden gezien. De literaire toepassing van het pistool als fallussymbool is waarlijk niet nieuw, maar het op deze wijze gebruiken van een symbool en ook de bondigheid en het met elkaar verweven zijn van naam en symbool is zo geslaagd en grappig[4.] dat men over een hoge mate van esthetische informatie kan spreken. Hierbij mag niet uit het oog worden verloren dat de onderlinge interpretatieverhouding tussen de beeldtekst en de taaltekst meer inhoud biedt dan dat wat onder het begrip ‘decoratie’ wordt verstaan.

Ook lijkt het mij onjuist Solts ‘Forsythia’ een ‘tautologische’ functie toe te schrijven.[5.]

Alleen de taaltekst is te gecompliceerd: behalve het basiswoord ‘Forsythia’ zijn er nog acht andere woorden ‘in het spel’ (bijv. yellow, telegram, springs...). Er wordt geen rekening gehouden met de verhoudingen tussen de aantallen letters van de verschillende forsythiatakken en de dichtheid van de

letters in woorden als ‘out’ en ‘race’. De verhouding tussen het beeld van de plant met de omhooglekkende takken (wat door de verticaal oprijzende lettertekens grafisch wordt weergegeven) en de naam ‘Forsythia’ komt in zijn wederzijds aanvullende, in dit geval misschien slechts elkaar vermeerderende effect, niet goed tot uitdrukking. Zelfs als bij deze woordbeeldcombinatie uitsluitend van herhaling sprake was geweest (bijvoorbeeld ‘forsythiatak, forsythiatak’), dan nog hadden de eventuele functie en uitwerking van zulke herhaalde figuren (stijging, oplading of verbruik van de betekenis, volledig betekenisverlies) niet buiten beschouwing mogen blijven. Omdat het hier bovendien om een herhaling in verschillende media gaat (hetgeen verwoord wordt verschijnt ook in het beeld) zouden voor ons verbale model op zijn minst van elkaar verschillende woorden gekozen moeten worden: in plaats van ‘forsythiatak, forsythiatak’ bijvoorbeeld ‘forsythiatak, voorjaarsvuur’! Alleen al vanwege de relatief gecompliceerde, weliswaar thematisch traditionele, verbale expressie van het voorjaarsgedicht kan het beeld niet in een tautologische verhouding tot het onder woorden gebrachte staan.

Het beeld als superteken van de tekst geeft bovendien een bepaalde esthetische informatie. Het verleent de tekst een nieuwe betekenis, misschien deze: het voorjaarsgedicht wordt tot het speelse, galante ceremonieel van het overhandigen van een geschenk (de auteur overhandigt een plant) gerelativeerd.[6.] ‘Forsythia’ lijkt me ook voor kinderen geschikt, met name bij het onderwijs in de Engelse taal.

Een reeks ook voor kinderen gepubliceerde tekstbeelden wil ik in drie, naar spraakgebruik gesorteerde groepen verdelen: a. Teksten die uit woordgroepen van voornamelijk zelfstandige naamwoorden zijn opgebouwd.[7.] Ook dit ‘gedicht’ werd verweten slechts een tautologische expressie te hebben. Dit verwijt gaat zoals we al eerder gezien hebben niet op (bewuste herhaling heeft over het algemeen een heel andere dan een tautologische functie; herhalingen met behulp van verschillende media actualiseren ook verschillende aspecten van een feitelijke realiteit). Hierbij komt dat de tekst als verrassing voor de onverzettelijk nieuwsgierige lezer nog het woord ‘worm’ bevat.

Wat ermee uitgedrukt wordt ligt voor de hand: de omtrek van het beeld wijst doordat deze het kader voor het toepassingsgebied van het woord appel vormt, op de realiteit van een appel die het gebruik van het woord 'appel' beperkt. De abstracte, kleingedrukte veelheid aan appelwoorden (die het beeld opbouwen) is voor de functie van het woord en zijn veelvuldig gebruik een teken om de identiteit van de betekenis te ondersteunen.

De weergave van deze wisselwerking tussen realiteit en woordbetekenis door middel van een appel bevat bovendien een toespeling op de appel van de boom der kennis, die immers met zijn bewustzijnverruimende stoffen misschien ook een taalappel was. Dat er in het middel om tot dit inzicht te komen iets niet in de haak is ('der Wurm ist drin' = daar klopt iets niet) - de worm zit er letterlijk in - blijkt heel concreet uit de tekst.

Een heel andere reeks teksten die volgens hetzelfde appelworm principe zijn opgebouwd spelen verstoppertje met de lezer.

Zo kan men in het afgesloten gebied van een tekst van 'wald' (bos)-woorden tweemaal 'wild' ontdekken. En in een keurig opgeruimde kast ligt 'geld' tussen het 'ondergoed' (wäsche) en 'oude rommel' (Plunder) onder de 'slipovers' (Pullunder'n).

```
waldwaldwaldwaldwald
waldwaldwaldwaldwald
waldwaldwaldwaldwald
waldwaldwaldwaldwald
waldwaldwaldwildwald
waldwaldwaldwaldwald
waldwaldwaldwaldwald
waldwaldwaldwaldwald
waldwaldwaldwaldwald
waldwildwaldwaldwald
waldwaldwaldwaldwald
waldwaldwaldwaldwald
```

De verticale of horizontale schrijfwijze van de woorden al naar gelang de manier van opbergen van de kleren in de kast, draagt zeer sterk tot de gelijkvormigheid van woord en voorwerp bij. Het woord 'jurk' (Kleid) gaat door het feit dat het naast het woord 'rok' (Rock) en boven het woord 'blouse' (Bluse) hangt meer op een jurk lijken.

Aan deze - ook bij veel woordbeelden herkenbare - functie van de tekstbeelden om de abstracte woordvorm iets levendigs, iets voorwerpachtigs te verlenen, voldoet ook het volgende tekstbeeld. Hier gaat het om een tafereel dat met woorden getekend wordt. Door een vermenigvuldiging van het woord ‘boom’ (Baum) en de grafisch luchtigere weergave ervan (in de kruin van de boom) wordt een boom getekend.

Onder de boom staat het al tot een hondje geworden woord ‘hond’ (Hund) met een opgeheven achterpoot/laatste letter. De aantrekkingskracht van deze tekst schuilt waarschijnlijk in

het feit dat de woorden hun levendige concreetheid voornamelijk verkrijgen doordat de syntaxis van hun onderling verband, voor zover deze op een vlak kan worden afgebeeld, de syntaxis van voorwerpen in de realiteit is.

De ruimtelijke begrippen als boven, onder, op elkaar, naast elkaar, door elkaar, horizontaal, verticaal, proporties, dichtheid, enz., die in het taalgebruik anders alleen door een beschrijvende zin kunnen worden weergegeven, worden hier dus als relaties tussen de woorden gerealiseerd! De herinnering aan een oertoestand van de taal zonder een schriftelijke grammatica komt weer boven, zoals we die tegenwoordig herkennen bij de communicatie tussen mensen die verschillende talen spreken (een Nederlandse en een Turkse arbeider kunnen elkaar door een met de overeenkomstige gebaren aangevulde opsomming:

plank
plank
plank

duidelijk maken dat er planken opgestapeld moeten worden). b. Tekstbeelden die uit zinnen zijn opgebouwd. De eerste tekst is een voorbeeld hoe een citaat kan worden gebruikt. Het tekstbeeld draagt de titel ‘monastieke kringloop’. Het beeld van de zin toont een symmetrische (een even aantal letters), een fragiele (het samenspel van de grootte en de afstanden tussen de letters) en een ascetische (zelfs alleen in de letters - of wel abstracte tekens - gerealiseerde) cirkelvorm.

o
b r
a a
l e
t

De zin is, gebruikmakend van de overeenkomstige letters van ‘ora’ en lab‘ora’ tot een afkorting samengetrokken: ‘oraetlab’ of ‘etlabora’. De gegeven zin is dus uitsluitend in de cirkelvorm compleet en begrijpelijk. De cirkelvorm van de zin (en daarbij tevens zijn inhoudelijke uitdrukkingskracht) stelt een mechanisme voor dat het een tot gevolg van het ander maakt. Dat de tekst niet ‘monnikenkringloop’, maar ‘monastieke kringloop’ heet, komt ongetwijfeld doordat in het woord ‘monastiek’ nog inhoudelijke aspecten als ‘eenzijdig’, ‘eenvormig’ en ‘monomaan’ doorklinken.

Andere voorbeelden van zinnen in cirkelvorm zijn ‘de zinnen die in hun eigen staart bijten’ van Manz.[8.] Deze ronddraaiende zin met een kruiselings verbonden begin en eind dwingt de lezer een cirkelbeweging te maken. Daardoor moet de lezer de situatie die in de zin beschreven wordt, die van een gejaagd, uiteindelijk nog slechts om zichzelf draaiend mens, in beperkte mate meebeleven. Hij kan de mededeling niet zomaar voor kennisgeving aannemen.

Het aanvullend of uitsluitend[9.] tonen en uitlokken van situaties door teksten zijn steeds opnieuw, in de moderne tijd veel vaker, toegepaste literaire expressiemiddelen. Het gebruik van visuele afbeeldingswijzen maakt dat tonen zo opvallend dat dergelijke teksten uitermate geschikt zijn voor gebruik bij het literatuuronderwijs, met name bij het ontvankelijk maken voor deze speciale literaire techniek.

Voorbeelden van zinnen die in hun lengterichting in delen worden gebroken, vinden we bij Manz en Schäuffelen.[10.] Bij de vertakte zinnen van Manz wordt de achter elkaar geplaatste lengterichting opgegeven ten gunste van de visualisering van gelijktijdigheid en gelijke mogelijkheden.

Vertakte zin I

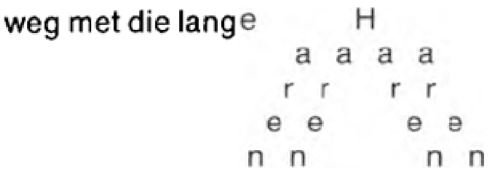
KOM LANGZAAM MAAR ZEKER HOGEROP. ALLES IS MOGELIJK
WANT IK GARECHTUIT ACHTER MIJN NEUS AAN.
GLIJ STEEDS SNELLER EN SNELLER BERGAF

Zin I bevat de visuele accentuering van het feit dat op een bepaald tijdstip drie elkaar uitsluitende alternatieven als gelijke mogelijkheden voorgesteld kunnen worden, maar dat wanneer een van de mogelijkheden wordt gerealiseerd deze de zin in een van de andere afwijkende richtingen leidt.

Vertakte zin II

OMDAT DE HUUR VAN DEZE NIEUWE FLAT ZO HOOG IS
NEMEN WE MET DEZE VEEL TE KLEINE WONING GENOEGEN.
OMDAT DE HUUR VAN DIT OUDE HUIS ZO GUNSTIG IS

Bij zin II lopen twee uit verschillende richtingen komende causaal verbonden bijzinnen naar elkaar toe en komen in een ‘afhankelijke’ hoofdzin bij elkaar. De tijdelijke samenkomst wordt gevisualiseerd door gebeurtenissen die een bepaalde situatie ten gevolge hebben en die deze situatie moeten helpen verklaren.



Het tekstbeeld van Schäuffelen komt uit een reeks van negen zinnen, waarvan bij allemaal ook de delen visueel-gestileerd functioneren. Hier wordt het woord ‘haren’ te groot, de rechtlijnigheid van het zinsverloop verstorend, vijf maal verticaal (als

hangende haren) afgedrukt. De storende factoren die lange haren voor degene die dit bevel met overtuiging uitspreekt (citaat van Schäuffelen) met zich mee kunnen brengen, kan de lezer uit de discrepantie tussen het normaal, lineair, kleingedrukte deel van van de zin en de ruimte en tolerantie vergende luxe van het ‘haar’-woordbeeld afleiden.

Bij het volgende voorbeeld ‘De oorlog’ (Der Krieg)[11.] wordt weliswaar slechts één zin gebruikt, de uitspraak ‘Ik ben bang’ (Ich habe Angst), maar door de honderdvoudige herhaling van het woord ‘angst’ wordt het verbale kader van de zin zo opengebroken dat er in plaats van de syntactisch gerangschikte, beschrijvende uitspraak een gevoelsuitbarsting wordt

weergegeven. Daarbij komt dan nog de rangschikking van de woorden in de vorm van een atoompaddestoel. Het beeld toont zowel de omvang als ook het voorwerp van de angst.

c. Tekstbeelden die uit een samenhang van verscheidene zinnen zijn opgebouwd. Het volgende voorbeeld is van Bremer.[12.] Voor wat de tekst betreft gaat het om een passage uit de bergrede, Mattheüs 5, 3:6. Het zijn de regels waarin Jezus de armen van geest het Koninkrijk der hemelen, de treurenden troost, de zachtmoedigen bezit en degenen die naar gerechtigheid hongeren de gerechtigheid belooft. Als 'loon in de hemelen' zoals aan het slot van de bergrede wordt gezegd.

Deze beroemde, voor het wijdverbreide christelijke geloof centrale belofte vormt het materiaal waaruit in schrijfmachineschrift de omtrekken van twee tanks worden opgebouwd.

De techniek is als volgt: elk woord en elk leesteken van de vier zinnen worden steeds in een regel herhaald. De zinnen moeten van boven naar beneden worden gelezen en de lengte van de regels wordt door de omtrek van het beeld bepaald. De aan een leesteken verbonden regelspatie en de woordspaties brengen een structuur in het beeldoppervlak van de tank aan. Omdat de zinnen, hoofd- en bijzinnen door de leestekens van elkaar gescheiden worden, ontstaat er de wisselwerking: iedere zinsnede - een laag van de tank.

De interessante taak van dit tekstbeeld bestaat eruit een relatie tussen de schijnbaar tegenstrijdige informatie van beeld en tekst tot stand te brengen en er een zekere uitspraak aan te verbinden.

Mijn besluit om het beeld als een door de taalelementen van een tekst opgebouwd superteken te beschouwen, impliceert dat we van de volgende syntactische regel moeten uitgaan: het beeld zou dan de functie van een hoofdzin hebben en de tekst die van een bijzin. Als we deze regel op ons voorbeeld toepassen zou dat kunnen betekenen dat:

Hoewel Jezus bijv. de zachtmoedigen bezit heeft beloofd, er toch tanks zijn.

of

Terwijl Jezus de vervulling van alle wensen naar de toekomst, naar de hemel, heeft verplaatst, zijn er nog altijd tanks.

of

Juist vanwege de uitwerking van deze belofte zijn er nog altijd tanks.

of

Het vooruitzicht naar een rijk der hemelen te gaan is geen beletsel voor de aanwezigheid van tanks en geweld.

of

Juist de armen, treurenden, zachtmoedigen en naar gerechtigheid hongerenden verhinderen de aanwezigheid van tanks niet!

Wanneer we de (in mijn ogen plausibele) these van de beelddominantie achterwege laten, worden ook verklaringen mogelijk als:

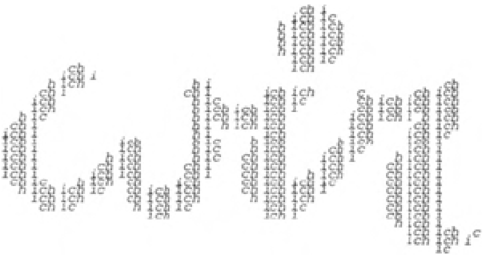
Tegenover tanks helpt alleen het vooruitzicht op het (eeuwige) leven na de dood nog.

of

Al worden we nu met tanks geconfronteerd, Jezus heeft ons het rijk der hemelen in het vooruitzicht gesteld.

Maar het karakteristieke van zo'n tekstbeeld is de syntactisch open vorm tussen beeld en tekst, zonder een nauwkeurige voegwoordelijke omschrijving, waardoor de zo verschillende aspecten als ‘hoewel’, ‘terwijl’ en ‘vanwege’ als alternatieven naast elkaar mogelijk blijven. Wat de auteur presenteert is het aanbod om verbanden of associaties te zoeken tussen dat wat hij samentrekt: grote tanks en een kleingedrukte eschatologie, een christelijke boodschap en oorlog.

Het beeld, ofwel superteken, kan bijvoorbeeld ook het beeld van een woord zijn zoals uit een volgende tekst van Bremer blijkt.[13.]



De vraag is ook hier weer hoe zit het met de verhouding van de vele ‘ik’ woorden (ichs) ten opzichte van het grote ‘wij’ (wir). Zitten er achter deze ‘wir’ groep ik-mensen (egoïsme) verborgen?

Of zegt het beeld: slechts heel veel ‘ichs’ en hun bescheiden gedrag (van sommige wordtalleen de ‘i’, ‘c’ of ‘h’ gebruikt) kunnen een dermate gesloten werkende groep - het ‘wir’ wordt als met de hand geschreven weergegeven - vormen.

Een analyse van het superteken als beeld ondersteunt de tweede these: de prettige, vloeiende schrijfwijze, het onopvallend, niet met hoofdletters geschreven ‘wir’ brengt een positief beeld van de groep over waarbij de macht en de druk van de groep niet in de thematiek zijn opgenomen.

Een uitspraak van de auteur geeft nog een andere interpretatiemogelijheid: ‘Hij (de tekst) bestaat uit “ichs” en het is aan hun inperking te danken dat ze de ruimte vormen die “wir” heet.’

Als laatste voorbeeld nemen we nog een tekstbeeld van Manz.[14.] Een dikke rode punt vormt het centrum van de tekst, van hieruit lopen twaalf zinnen als stralen in alle windrichtingen. Deze twaalf zinnen staan voor alle uitspraken die een mens uit of waar hij over nadenkt als hij met zijn voet onder een kist klem zit. In deze zinnen probeert de mens inzicht in zijn situatie te krijgen en hij overlegt hoe hij uit deze situatie kan ontsnappen. Hij komt tot de overtuiging dat hij zichzelf niet kan helpen.

De uitspraken vormen hier niet een keurig tot een blok tekst gerangschikte formulering, maar staan allemaal rondom het rode centrum. Deze opstelling maakt duidelijk dat elke zin het-

zelfde uitgangspunt heeft. Met al deze zinnen begint de betroffene, die in een onaangename situatie blijft vastzitten, weer bij nul, bij de onveranderde situatie. Geen van de zinnen heeft hem uit de cirkel gevoerd, heeft 'vooruitgang' gebracht. Uiterlijk in de tweede ronde krijgt de lezer het gevoel dat de spreker zich niet tot de hier gebruikte taal (met de functie de toestand te verklaren en oplossingen te formuleren) zou mogen beperken, maar dat hij de taal als een sociale handeling moet gaan gebruiken: hij zou bijvoorbeeld om hulp kunnen roepen.

Het beeld geeft aan de ene kant uitdrukking aan het verband tussen de uitspraken en het gevaarlijke punt (de rode cirkelvorm met de stralen doet aan het rood van een stoplicht denken). Aan de andere kant brengt het beeld ook de indruk 'zon' of 'krachtbron' over; de onverdraaglijke toestand heeft in elk geval de verhelderende en naar een oplossing voerende zinnen (stralen) opgeleverd.

Met dit tekstbeeld wordt duidelijk het gedrag van een mens gekarakteriseerd die door een probleemsituatie toe een bepaald beschrijvend en verklarend taalgebruik wordt aangezet, maar toch in de situatie gevangen blijft, omdat hij - door de taal niet ook sociaal te gebruiken - geen hulp van anderen zoekt.

In welk opzicht zijn deze teksten nu voor jeugdige lezers/kijkers geschikt?

Typo- en ideogrammen kunnen vanwege hun thematische concentratie de ontwikkeling van bepaalde vaardigheden van kinderen stimuleren. De confrontatie met typogrammen kan gedurende het proces van het leren lezen een ondersteunende en bevrijdende functie hebben. Het omgaan met ideogrammen kan in het kader van de ontwikkeling van de begripsvorming, inclusief het vermogen woorden en begrippen beheerst en kritisch te gebruiken, een sensibiliserende en eveneens bevrijdende functie op zich nemen.

Maar pictogrammen zijn thematisch niet begrensd, in het tekstgedeelte zijn ze voor wat de complexiteit betreft nogal verschillend. Op dit punt zijn ze met een normaal taalgedicht vergelijkbaar. Maar door het feit dat de esthetiserende werking van de tekst, zijn 'speciale syntactische vorm', voornamelijk door visueel analoge, op imitatie berustende tekstgedeelten tot stand wordt gebracht, onderscheiden de pictogrammen zich van andere lyrische teksten.

De vraag naar een specifiek receptieve functie van pictogrammen legt dus minder de nadruk op het thematische aspect dan wel op het aspect van het in deze tekstvorm door elkaar gebruiken van verschillende media.

Kinderen zullen deze tekstvorm onkritisch geïnteresseerd bekijken. De sceptische houding van literatuurwetenschappers tegenover dergelijke op het door elkaar gebruiken van verschillende media berustende tekstvormen wordt gedeeltelijk verklaard door het methodisch vastgelegde gebied (hij weet alleen iets van *taal*kunstwerken!) en gedeeltelijk door de waarneming dat de esthetiserende werking van de teksten (dat wat ze tot kunst- en speelobjecten maakt) door visuele en niet door taalkundige elementen wordt bereikt en er dus misschien zelfs helemaal niet van *taalkunst*werken sprake kan zijn.

Maar de elementen van het beeld bevatten op zich nauwelijks enige esthetische informatie, pas in de verbinding met de taal, bijvoorbeeld in het spel met het genormaliseerde schriftbeeld (ontbinding van het tekstbeeld, van de rechtlijnigheid) krijgen ze hun esthetiserende functie, zodat voor wat de hier ter sprake gekomen teksten betreft toch voor een erkenning als literair verschijnsel gepleit kan worden. De kenmerkende eigenschap van deze tekstvorm blijft het beroep op het verwerken van een voor het grootste deel zichtbare informatie en aantrekkingskracht.

Hoewel ze slechts een randverschijnsel in het gevarieerde aanbod van literaire teksten zijn, waaraan niet te veel waarde mag worden toegekend, maar die ook niet

over het hoofd mogen worden gezien, kunnen deze visuele teksten tot een differentiëring van het vermogen literatuur als communicatieen genotmiddel te waarderen bijdragen. Vooral dit laatste maakt ze voor de assimilatie door kinderen bijzonder geschikt. Met het oog op het feit dat mentale gedragingen als denken, proberen, simuleren[16.], fingeren[17.] en fantaseren als cognitieve technieken van de anticipatie, de vorming van de werkelijkheid en het plannen en ontwerpen maken elkaar ver overlappen kan het maatschappelijke en individuele nut van het vermogen literair te communiceren als vaststaand worden aangenomen. Het omgaan met de desbetreffende literatuur kan bijvoorbeeld door een kennismaking met of een overname van nieuwe perspectieven, andere leefwijzen of gedragspatronen een verbreding van het referentiekader bewerkstelligen.

De situatie waarin kinderen voor wat de literaire communicatie betreft verkeren, werd al eerder besproken. Buiten de school bestaat het literaire aanbod voor het merendeel uit stripverhalen, televisiefilms en als hoorspelen gebrachte sprookjes en jeugdromans op grammofoonplaten/cassettes. De wijze van assimilatie vindt over het algemeen in de vorm van een voor het medium blinde (a), uitsluitend aan voorwerpen en handelingen georiënteerde (b) onbewust selecterende informatieopname plaats. Deze wijze van literatuurbeleven staat in zijn tendens een verbreding van het referentiekader in de weg: a. de voor het medium specifieke uitbeeldingswijze en zijn consequenties voor de inhoud en uitdrukkingskracht worden niet bewust gemaakt; b. het karakter van de realiteitsopbouw wordt niet blootgelegd; en c. het aan wezigereferentiekader wordt niet doorbroken. De inwijding in een meer mediumbewuste en leerzamere wijze van assimilatie is heel belangrijk en moet in het literatuur- en kunstonderwijs aan bod komen. Tekstbeelden hebben hierbij als hulpmiddel zeer geschikte invloedsmogelijkheden.

- Ze vallen als nieuw soort tekst door hun leuke, interessante beelden in het oog. Dit kan een impuls geven die tot verdere belangstelling voor de totale samenhang van de tekst en ook voor andere lyrische teksten kan leiden.
- De combinatie van beeld- en taaltekst in deze gereduceerde en daardoor toegespitste vorm kweekt een bewustzijn voor verschillende expressiemogelijkheden van beide media. Het overwicht van het beeld wordt duidelijk bij de aanschouwelijke weergave van alle ruimtelijke en gelijktijdige relaties, de oppervlakte van de omringende werkelijkheid; om van zo'n 'voorstelling' te kunnen genieten wordt de rechtlijnigheid van de geschreven taal opgegeven.
- De toepassing van verschillende media biedt specifieke mogelijkheden de informatie over de desbetreffende informatiedrager te verdelen. Zo schijnt deze tekstvorm bijzonder geschikt voor de weergave van tegenstellingen en niet met elkaar te verenigen feiten uit de omringende wereld. Doordat het ene feit in de vorm van taal en het andere als beeld optreedt, kunnen zowel het tegelijkertijd aanwezig zijn als ook het respectievelijke verschillend zijn van de naar voren gebrachte feiten zeer plastisch getoond worden.
- Omdat het beeldmedium vaker alleen de esthetiserende functie binnen de tekst op zich neemt, terwijl het taalgebruik over het algemeen niet van normaal proza te onderscheiden is, maken deze teksten dat de opbouw van de esthetische feiten eenvoudiger te doorgronden is. Deze visuele techniek zou dan in een programma voor literatuuronderwijs tegenover de taalkundige middelen van de in een tekst aanwezige esthetisering bij zuivere taalvormen gesteld kunnen worden.
- Door de niet gepreciseerde relatie tussen beeld- en taaltekst geeft het tekstbeeld degene die de informatie opneemt een aanzet om de exacte samenhang tussen de naar voren gebrachte feiten, hun oorzaken en ook eventueel wenselijke veranderingen zelf uit te vinden. Daardoor kunnen deze teksten tot een constructieve assimilatie inspireren.

Mede vanwege hun in vergelijking met de gemiddelde gecompliceerdheid van lyrische taalkunstwerken veel grotere overzichtelijkheid zijn deze teksten ook voor kinderen geschikt.

- Het taaltekstgedeelte (woordgroepen, praktische prozazinnen, citaten) kan over het algemeen zonder problemen begrepen worden. Er kan - een concessie aan de relatieve gelijktijdigheid van beeldinformatie? - al snel iets bij worden voorgesteld.
- Ook de beeldinformatie beperkt zich over het algemeen tot de actualisering van een feit; weliswaar inclusief zijn eventueel symbolische boodschap. Maar omdat dit laatste ook als een overzichtelijk detail, een afgebeeld symbool, voorkomt, zijn pictogrammen geschikt voor het met dergelijke cuturele berichten leren omgaan.

- De afzonderlijke, door de soort tekst uitgelokte assimilatieprestaties (het waarnemen van het beeld, het ontcijferen van het eventuele, in een code gestileerde bericht, het lezen van de taaltekst, het indelen van de mogelijke contexten van zijn toepassing, en het anlyseren van de integratie van taal- en beeldtekst) vertegenwoordigen een ook voor kinderen overzichtelijk aantal trappen in de interpretatie.

- De in bloemlezingen en leesboeken vaak aan de afbeelding van tekstbeelden verbonden oproep om zulke teksten zelf te verzinnen wijst erop dat deze teksten algemeen geacht worden voor wat de constructie en de uitdrukkingskracht betreft voor kinderen overzichtelijk te zijn.

Er werd voorgesteld de ‘visuele tekst’ als een lyrische tekst te zien waarin de beeld- en taalelementen zodanig geïntegreerd zijn dat de desbetreffende betekenisfuncties elkaar aanvullen, corrigeren en afwisselen. Van drie tekstvormen die in de bloemlezingen en leesboeken voor de jeugd vaker voorkomen werd getracht aan de hand van voorbeelden structuur en thema te karakteriseren en delen van hun uitdrukkingskracht door interpretaties te actualiseren. Daarbij stonden vooral de mogelijke functies van de assimilatie van deze teksten door kinderen op de voorgrond. Het bleek dat - kort gezegd - typogrammen belangstelling voor letters/schrift kunnen wekken, ideogrammen voor woorden/begrippen en pictogrammen voor andere lyrische vormen. Ze doen dat door om te beginnen een interesse voor zichzelf te wekken. De in veel van deze teksten zeer aantrekkelijke verbinding van abstract-symbolische taalelementen en concreet-analoge beeldelementen kan voor de in verhouding tot de kinderlijke gedrags-en belevingsdynamiek abstracte feiten als letters, schrift, begrippen en lyrische teksten belangstelling kweken.

De overwegingen met betrekking tot de assimilatiefuncties kunnen als rechtvaardiging voor het opnemen van dergelijke teksten in de voor een bepaalde leeftijd bestemde leesboeken dienen. Ze moeten worden aangevuld met de resultaten van onderzoekingen naar de verschijnselen die optreden wanneer kinderen daadwerkelijk met deze teksten omgaan.

Uit: Lypp, M. ‘Literatur für Kinder’, aanhangsel 7 van het Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (Lili), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1977.[15.]

Eindnoten:

1. Liede, *Dichtung als Spiel*, Bd. II, Berlin 1963, blz. 191/192.
2. zie bijv. Bienek, *Vorgefundene Gedichte*, München 1969.
3. ‘Innovation oder traditioneller Rekurs?’ in Text und Kritik, Konkrete Poesie II, blz. 29.
4. Heissenbüttel, ‘Reduktion muss Witz entwickeln!’ Geciteerd uit Heinrichs ‘In der Folge der konkreten Poesie’, in Akzente, 1971, blz. 520.
5. Beyer, blz. 28.
6. Ook Döhl onderschat volgens mij de ironiserende of op een andere wijze vervreemdende werking van een beeldtekst, wanneer hij bij Apollinaire's Calligrammen over een ‘extreem geval van oude wijn in nieuwe leren zakken’ spreekt. Uit: ‘Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen?’ in *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*, Stuttgart 1969, blz. 573.
7. Döhl, in: *Konkrete poesie*, Stuttgart 1972, blz. 38.
8. In: Manz, *Worte kann man drehen*, Beltz & Gelberg, Weinheim 1974, blzz. 110/111 en 66.

9. De gelijktijdige beschrijving kan volledig achterwege blijven.
10. In: *Raus mit der Sprache*, blz. 53.
11. Zotter/Lobe in *Das Sprachbastelbuch*, Jugend und Volk, Wenen 1975, blz. 39.
12. In: Denkcer, *Textbilder Visuelle Poesie international*, 1972, blz. 100.
13. In: Garbe, *Experimentelle Texte in Sprachunterricht*, Düsseldorf 1976, blz. 68.
14. In: *Anlaesse*, Neuwied 1970, blz. 88.
16. Als bedoeld in: Wellershoff, 'Literatur ist eine Simulationstechnik', opm. 45.
17. Zoals Ivo bedoelt met 'für eine begrenzte Zeit in einer fiktionalen Welt leben', in: 'Allgemeine Lernziele des Literaturunterrichts', in: Wilkending, *Literaturunterricht*, Weinheim 1973, blz. 170-205.
15. In: *Worte kann man drehen*, blz. 67.

De sector kunsten is het laatste reservaat waar nog echt werk wordt geleverd
Johan Diepstraten in gesprek met Walter van den Broeck

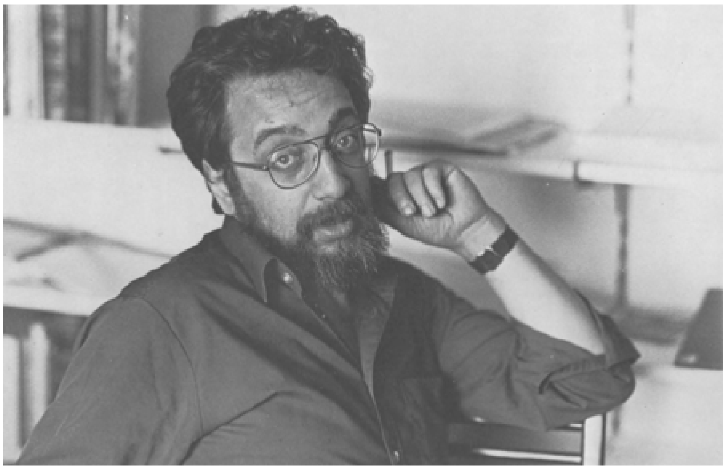
Walter van den Broeck heeft lang op erkenning moeten wachten. Dat gebeurde pas na het verschijnen van *Brief aan Boudewijn* in 1980. Dat hij bekend werd in Nederland heeft hij vooral te danken aan Jeroen Brouwers die een lovend essay over hem schreef. Vanaf dat moment werd er veel gepubliceerd in de Nederlandse tijdschriften.

In *Brief aan Boudewijn* doet Van den Broeck een beroep op de koning om een aantal zaken recht te trekken. Hij laat aan de koning het leven van zijn onderdanen zien en schetst de sociale omstandigheden waaruit hij is voortgekomen.

Zijn laatste roman, *Het beleg van Laken*, is een reactie op *Brief aan Boudewijn*. Nu brengt Walter van den Broeck een tegenbezoek aan de koning in Laken. De schrijver wordt opgesloten in een chalet bij het paleis en moet een opdracht uitvoeren. Hij moet antwoord geven op de vraag: Waarom schrijft U?

Dagelijks is de schrijver bezig met zijn antwoord, terwijl buiten het paleis de chaos schijnt te heersen. Er is veel militair machtsvertoon en er is sprake van een verschrikkelijke ziekte die het land teistert. Keer op keer wordt de schrijver gestoord. Er is de gepensioneerde klusjesman Mallants die aan Van den Broeck de geschiedenis van het koningshuis vertelt, gezien vanuit het volk. Er is notaris Loraque, die het geheim van Laken heeft ontdekt.

Hef *beleg van Laken* is het eerste deel van een cyclus. De roman wordt ‘te gelegener tijd’ vervolgd, laat Van den Broeck weten.



Walter van den Broeck. Foto: Rikkes Voss.

In 1980 werd je bekend in Nederland. Hoe belangrijk was die erkenning?

Je kunt stellen: als je in Vlaanderen schrijft, schrijf je een beetje in de woestijn. Vlaanderen heeft meer schrijvers dan lezers. Dat is een probleem voor schrijvers. Aangezien we in hetzelfde taalgebied zitten, is het van belang dat je als schrijver ook in Nederland bekend raakt. Dan krijg je de nodige echo. Wij hebben nauwelijks een literaire infrastructuur. Wij hebben nauwelijks uitgeverijen, wij hebben nauwelijks literaire tijdschriften, recensenten, critici, laat staan essayisten. Vandaar: schrijven in Vlaanderen is een beetje schrijven in de woestijn. Daarom is het belangrijk dat men in een belendend land daar enige aandacht voor heeft.

Is in Noord-Nederland alles beter?

Nee, jullie infrastructuur is beter. Dat is ook te verklaren uit het feit dat jullie een groter land zijn. Vlaanderen heeft maar vijf of zes miljoen inwoners, dat is een stuk minder. Het is niet beter in Nederland, alleen zijn de kanalen voorhanden om literatuur onder de aandacht te brengen van mensen, en er is belangstelling voor. Dat is in elk geval beter.

Hoe komt het dat ik met gemak een aantal veelbelovende jonge Nederlandse schrijvers kan noemen en nauwelijks Vlamingen? Er is geen 'Nachwuchs' in Vlaanderen, denk ik.

Die 'Nachwuchs' is er wel. Maar het werkt in Vlaanderen omge-

keerd. Er bestaan in Nederland hele goede banden met literaire uitgevers en tijdschriften. Ik herinner mij van een aantal jaren geleden dat op de cover van de Haagse Post een hele generatie jonge schrijvers stond afgebeeld met als onderschrift: De nieuwe academisten. Daar waren ze dan. In één keer waren ze in Nederland bekend. In Vlaanderen werkt dat anders. Bij jullie wordt het jonge gajes in één keer de hoogte ingestoken, en dan is het maar afwachten wie er overblijft. Bij ons is het omgekeerd: wij moeten moeizaam met zijn allen een berg beklimmen en alleen de besten raken vroeg of laat aan de top, maar ondertussen valt er een en ander af. Je moet bij ons wat meer geduld hebben voor je gezien, laat staan voor je gelezen wordt.

Noem eens namen.

Leo Pleysier is niet bijzonder bekend, maar een goede schrijver. Tom Lanoye zal moeten kiezen tussen cabaret, performances en literatuur. Hij heeft talent. Schrijven is gaan zitten en blijven zitten. Herman Brusselmans, dat is nog even afwachten. Pol Hoste probeert zijn afkomst niet te verbloemen, hij doet er iets mee. Hij is lastig in zijn omgang met uitgevers, misschien dat hij daarom nog niet aan de oppervlakte is gekomen.

Er is een hele reeks schrijvers die nooit in Nederland is doorgedrongen. Frans Depeuter met zijn zwaarmoedige oeuvre, schrijft uitstekend. Hij is nu 47 jaar, wij zijn samen gestart. Ik heb van hem de indruk dat hij in de boekenwereld nog steeds moet debuteren. De Pillecijn is al geruime tijd dood, maar zijn werk kun je nog steeds lezen, dat blijft zijn kracht behouden.

Waar moet ik jou ergens plaatsen?

Daniël Robberechts heeft eens bedacht dat je de Vlaamse literatuur kunt uitzetten op twee assen. De ene kun je noemen de as Boon, en de andere de as Maurice Gilliams, de lijn van de gepolijste estheten.

Bij Boon hoort Cyriel Buysse, die voor die tijd onverbloemd schreef. Hij is verguisd door het katholieke Vlaanderen. In de Winkler Prins staat nog steeds dat hij de Vlaamse volksaard goed kon observeren, maar hij gaf er een eenzijdige kijk op. Met deze tegendraadse vertellers voel ik mij verwant. Hierbij hoort ook Gerard Walschap. Er is niemand in Vlaanderen zo massaal verketterd als hij. Hij kreeg ooit een petitie op zijn nek van zo'n 90.000 Kajotters die nooit iets van hem hadden gelezen. Hij is er nooit aan kapotgegaan, hij heeft het been stijfgehouden. Hij zegt nu heel fier: ik heb de katholieke kerk verslagen.

En jij kunt zeggen: ik deed hetzelfde met het koningshuis? Ach, deze twee boeken, *Brief aan Boudewijn* en *Het beleg van Laken*, gaan minder over het koningshuis dan over mijzelf.

Wat was de aanleiding om Het beleg van Laken *te schrijven?* Toen ik een aantal jaren geleden *Brief aan Boudewijn* opzette, had ik de bedoeling twee bewegingen te maken. Een bezoek van de koning aan mijn geboortedorp zoals het dertig jaar geleden was, en een tegenbezoek van mijzelf aan het koninklijk paleis. Het heeft wat geduurd voor ik aan die tweede beweging toe was. Toen ik eraan begon, had ik mezelf enigszins overschat wat de schrijfduur betreft. Ik dacht: dat klaar ik even in een jaartje, maar dat zijn er tweeëneenhalf geworden. En bovendien is *Het beleg van Laken* een deel van een groter boek.

Het komt omdat je in het koninklijke paleis als het onze niet zo gemakkelijk binnenkomt als in mijn geboortedorp Olen. Het koninklijk paleis is niet zo toegankelijk.

Je moet daar ook niet rondhangen, of je krijgt de Rijkswacht achter je veren. Je moet daar ook geen foto's nemen, je kunt het ook niet overvliegen, dus moet je het op een andere manier aan boord leggen en dat kost wat meer tijd. Vandaar.

Hoe kwam je aan je bronnen?

In *O dierbaar België*... van Jan van den Berghe, een boek met artikelen uit de populaire bladen, vind je de geschiedenis van koning Boudewijn. *Laken, een huis voor keizer en koning* van De Strihou is een dik, prestigeus werk over het paleis. Maar wat gebeurde er bijvoorbeeld in Laken toen koning Willem I regeerde over België? Daarvoor heb ik in het stadsarchief van Turnhout diverse werken moeten raadplegen. Hij hield het éne jaar hof in Nederland en het andere in België om te vermijden dat hij tweederangs burgers zou kweken in het zuiden. De hele staf moest telkens meeverhuizen. Maar in de zomer woonde de koning in Laken en in de winter in Brussel. Er is geen enkele historicus die daarvoor belangstelling heeft. Dat moet je maar aan elkaar proberen te lassen.

Ik heb veel gehad aan de kaart die op de binnenkant van het omslag is afgebeeld. Je kunt een hele saaie opsomming geven hoe het paleis en de omgeving eruit zagen, maar ik wilde er méér mee doen. Neem die tuin: hadden daar preitjes en uitjes gestaan, dan had notaris Loraque een heel ander verhaal verteld. Er staan antieke goden en dus vraag je je af: welk concept hadden die architecten, wilden zij er iets mee uitdrukken? Je puzzelt tot je een gesloten systeem krijgt.

Wat intrigeert je in de monarchie?

Het is een heel oud literair thema. De hele Shakespeare gaat over koningen en in sprookjes wemelt het ervan. In onze letteren is het een thema dat verloren is gegaan. Dat pak ik nu weer op. Intrigeren doet het me alleen in die mate dat ik het kan gebruiken als een thema waar ik allerhande dingen aan ophang. In *Brief aan Boudewijn* was het mijn intentie om een beeld te geven van mijn geboortedorp dat in de jaren vijftig erg armoedig was. Om die armoede te laten contrasteren heb je rijkdom nodig. Het symbool daarvan is het koningshuis.

Je vertelt de geschiedenis van het koningshuis in Het beleg van Laken *vanuit het volk. Waarom?*

Ons koningshuis blijft zich opvoeren als een sprookje. Daar zijn tijdschriften voor, iedere week is het alleen rozegeur en maneschijn. Als je tussen de regels leest, zie je dat dat niet helemaal het geval is. Het is een koningshuis met veel tegenspoed. Ik heb al die populaire gegevens uit de koningsbladen genomen, maar laat die bekijken door iemand uit het volk. Met die historisch juiste gegevens, krijg je een heel ander beeld van de monarchie.

Je hebt Brief aan Boudewijn *opgestuurd naar de koning.*

Dat was omstreeks zijn verjaardag in 1980. Ik heb het boek gepost in het kleine postkantoor van mijn geboortedorp. Op de verpakking schreef ik niet Drukwerk, maar ZEER MOOI BOEK, want dat is het ook. Dat heb ik dan opgestuurd met een mooie opdracht daarin, zoals het hoort. Drie weken later kreeg ik een bedankje van het Kabinet van de Koning met de belofte dat Boudewijn het boek zeker zal lezen. Die belofte blijft nog geruime tijd goed. Ik weet niet of hij het intussen gelezen heeft. Er is destijds aan de ex-hofmaarschalk gevraagd of hij het boek aan de koning heeft doorgegeven. De man vertelde een verhaal hoeveel hoofdbrekens hem dat had gekost. Zijn hele staf heeft *Brief aan Boudewijn* gelezen, dat was verplichte lectuur. Wat moest ermee gebeuren? Uiteindelijk hebben ze besloten het te laten passeren, maar of de koning het heeft gelezen, dan wel de spekpan er op heeft gezet, dat weet de koning alleen. Het hele geval illustreerde wel een stelling uit het boek dat de realiteit voor de koning wordt afgeschermd.

Als de koning Het beleg van Laken *leest, krijgt hij de schrik van zijn leven, denk ik.*

Dat zou kunnen, ik weet dat niet. Ik heb vaak de schrik van mijn leven. Er wordt altijd gezegd dat we de koning als een mens moeten beschouwen, dus moet hij maar blootgesteld worden aan dezelfde onzekerheden des levens als de gewone burger.

Je hebt nooit moeilijkheden gehad met je boeken over het koningshuis?

Tot hier toe niet, maar als ik achter de tralies beland: blauwe druiven dragen mijn voorkeur.

De koningskwestie is nogal belangrijk in Het beleg van Laken. Tijdens het uitbreken van de laatste wereldoorlog vluchtte onze regering en bloc naar Frankrijk en wilde, om het gezicht te redden, ook graag dat de koning, Leopold meekwam. Maar die bleef ter plekke. Die zei: mijn taak is het om in mijn land te blijven. Dat werd hem in eerste instantie bijzonder kwalijk genomen. Later heeft hij Hitler bezocht, naar zijn zeggen om de repatriëring van alle Belgen te regelen. Anderen vonden dat

hij zijn volk aan de vijand aan het verkopen was. Na de oorlog mocht hij zijn land niet meer in. Tussen 1945 en 1950 speelde die koningskwestie. Er is een petionnement uitgeschreven en met een nipte meerderheid heeft de koning het gehaald. Maar hij was daardoor beledigd en heeft vervolgens troonsafstand gedaan ten voordele van zijn toen twintigjarige zoon Boudewijn. Die moest koning worden, maar tegelijkertijd stak hij daarmee zijn vader in de rug.

Met de komst van Boudewijn is de populariteit van het koningshuis echt gaan tanen. Hij was niet graag koning, hij doet het uit plichtsgevoel. Hij is niet de vlotte jongen. Hij heeft een representatieve functie, maar aan de andere kant is hij een machtig figuur. Hij is enorm rijk, hij is aandeelhouder van de grootste Belgische holding, de Societé Generale. Van achter de schermen kan hij veel regelen. Bovendien heeft hij het recht om de premier aan te duiden en de ministervan Landsverdediging te benoemen. Die macht moet je niet onderschatten. Wat Tindemans niet voor elkaar kreeg, lukte Maertens wel. Als de koning op de juiste tipt, blijft de BV wat langer draaien.

De monarchie is natuurlijk totaal uit de tijd. Die zou er eigenlijk al niet meer moeten zijn. Maar dat is puur theorie. Wie zou je hier als president moeten kiezen? België is door en door corrupt. Ik ken geen politicus die zo integer is dat ik hem het presidentschap zou willen toevertrouwen. Dat zou resulteren in vier presidenten voor Vlaanderen, vier voor Wallonië en vier voor Brussel. Om puur opportunistische reden is het goed dat er een monarchie is. En de koning is een dankbaar onderwerp om over te schrijven. Hij is een soort sfinx. Het mysterie daar achter kan ik zelf invullen.

België is door en door corrupt?

Tot en met de kleinste man, deze jongen inbegrepen. Wij zijn daarvan doortrokken, dat zuig je in met de moedermelk. Het is historisch verklaarbaar. België is vaak door vreemden bezet en onder de voet gelopen. Elke keer ging onze economische en intellectuele elite lopen. Wat overbleef waren de ‘plantrekkers’, de handige jongens die zich altijd weten te redden. Daardoor zijn Belgen bekend in de wereld. Hoe ze het lappen, weet niemand, maar ze krijgen alles voor elkaar. Wij zijn een volk van overlevers. Professor Blockmans verklaart het uit het katholicisme. Heiligen zijn als het ware bemiddelaars tussen de kleine man en God en de hele heiligenverering is niets anders dan een vorm van zachte omkoperij. Ik brand wat kaarsjes en wil jij dan een goed woordje doen daarboven. Dat gedrag is op het burgerleven overgeplant.

Jos Borré schrijft in het Grote Ontmoetingen-deel over jouw werk (pag. 56): ‘Niet alleen heeft de schijnwelvaart de saamhorigheid binnen de kleine gemeenschap van de cité vernietigd, maar in 1980 werd bovendien de Belgische staat gefederaliseerd, wat tot gevolg heeft dat er geen “Belgen” meer zijn in het koninkrijk van Boudewijn, Koning der Belgen. Auteur en koning zijn aldus beiden erfgenamen van een verloren paradijs geworden’. Is dat correct?

Dat klopt wel. *Het beleg van Laken* gaat over spiegelingen. Ik spiegel mij aan de koning, ik zoek naar parallellen. Mallants zegt ook in *Het beleg van Laken*: Van den Broeck, jij bent begonnen met niks, je bent maar uit een werkmansbroek geschud, en intussen heb je een huis, een automobiel, een vrouw en twee kinderen. De koning daarentegen had alles toen hij werd geboren en hij kreeg aldoor minder. Hij verloor zijn grootvader en grootmoeder, nadien moest hij koning worden tegen wil en dank, hij verloor de kolonie, dan verloor hij België en hij heeft zelfs geen kinderen. Het

leven van de koning en van Van den Broeck wordt tegen elkaar afgewogen, aan elkaar gespiegeld. Ik ben mijn cité 'kwijt' en hij België.

België is geen eenheid. In onze geschiedschrijving op scholen werden gebeurtenissen in Vlaanderen en Wallonië telkens netjes verdeeld. Had je een heldendaad in Vlaanderen in 1300, dan werd er ijverig gezocht naar een soortgelijk voorval in Wallonië, opdat het hele volk daarachter zou kunnen staan. Maar dat is nooit gelukt. Er zijn twee culturen en wij weten niets van elkaar.

De opdracht in Het beleg van Laken *luidt: Waarom schrijft U? Eén van de antwoorden is: schrijven is een sociale aktie. Wat moet ik me daarbij voorstellen?*

Dat je met het schrijven van boeken iets aan je omgeving verandert op de een of andere manier. De tijd dat je met boeken revoluties ontketent, is al lang voorbij. Maar er moet een soort invloed van een boek uitgaan die zodanig is dat hij de lezer in enige mate 'bevrijdt' van iets.

Van wat?

Van remmingen die hun beletten voluit te leven. Mensen gaan gebukt onder schuldgevoelens die volstrekt irrationeel kunnen zijn, geef hen het juiste boek in handen en misschien gaan ze anders leven. Ik heb het niet zozeer over taboes, maar over taaie atavismen. Het gaat in literatuur om dingen waar we ons niet van bewustzijn.

Het 'ik' en het 'wij'-gevoel bijvoorbeeld waarover je veel hebt geschreven?

Inderdaad. De cité, Olen, staat model voor de vroegere gemeenschap, waar een sterke verbondenheid heerste. Elk gezin was bijna een dorpje op zich. Daar ontstaat een sterk 'wij'-gevoel. De grootste straf die je kunt oplopen is dat men de rug naar je toekeert omdat je iets mispeuterd hebt. Daar kun je dan niet mee overweg. In Voodoo-gemeenschappen volgt in zo'n situatie ook altijd de dood. Daar wordt de deugniet in een kring gezet, er wordt gezongen en getrommeld en men keert zich af van het slachtoffer. Hij valt dood. Medisch wordt dat verklaard door het ontstaan van een soort adrenaline-blok.

Zelfportret Walter van den Broeck.

Uitgesloten zijn is het ergste dat jekan overkomen. Iemand die is opgegroeid in een 'wij'-context heeft lange tijd last om een 'ik' op te bouwen. Als je gaat studeren, vervreemd je van de cité en zij van jou. Ik ontmoet wel eens schoolkameraden met wie ik geknikkerd hebt, die mij bijna met mijnheer aanspreken.

Vorige week was ik in Olen vanwege de begrafenis van mijn vader. Op dat kerkhof ligt intussen mijn hele cité bij elkaar. Als ik daar wandel, word ik enorm rustig, want ik ken ze allemaal. Als ik nu mijn ogen sluit, zie ik de cité zoals ze was. Dáár heb ik niet de minste moeite mee.

Vanaf *Aantekeningen van een Stambewaarder* ben ik bezig met een zelfonderzoek. Waaruit bestaat nu een 'ik'. In eerdere boeken heb ik de historische en ruimtelijke componenten aangeduid, in *Het beleg van Laken* zijn het de culturele. Als het hele projekt klaar is, heb je de inhoud van een 'ik'. Dan pas kun je zien waar het voor stáát.

Ik schrijf niet vanuit een theoretisch programma, maar vanuit eigen gevoelens. Die brengen ideeën voort en zo verder. Over een aantal jaren zal men pas kunnen zien waar mijn werk eigenlijk over gaat. Op dit moment sta ik er nog te dichtbij om dat precies te weten.

Met vertraging wordt in één keer de betekenis van iets duidelijk, de voor mij strikt persoonlijke betekenis. In *Het beleg* is het permanent drie uur. Ik heb mezelf stilgezet. Langzamerhand begin ik er achter te komen waarom.

Het heeft met persoonlijke dingen te maken, met mijn ouders bijvoorbeeld die nu gestorven zijn. Ik begin nu te zien waar ik reëel mee bezig ben. Je krijgt dingen van de om wereld, je trekt je terug, je maakt er iets van en je geeft iets terug aan de omwereld in de vorm van een boek. Stilaan merk ik wat ik teruggeef. Ik kom om drie uur in het ziekenhuis aan en mijn vader is dood.

Hoe persoonlijk is Het beleg van Laken?

Het koningshuis is een symbool van macht. Met machthebbers heb ik een vreemde relatie. Dat komt voort uit mijn opvoeding. Als je onderdrukt wordt, is daarmee te leven. Je kunt je daartegen afzetten. Maar als je onderdrukt wordt, en tegelijk misleid, dan word je emotioneel bedrogen. Je wordt wel kwaad, maar je begrijpt het niet en je gaat je schuldig voelen. Je vervreemdt daardoor van je eigen gevoelens die eigenlijk gerechtvaardigd zijn. Je hebt de indruk: mijn woede is onrechtvaardig. Zoiets is ziekmakend.

Daar heb ik permanent mee te maken. Ik weet niet of ik daar ooit vanaf geraak. Wij kregen nooit klappen van vader. Had ik ze maar gekregen. Dat gevoel verwijdt zich. Ik heb wel eens gezegd: ik zit nu aan de koning, mettertijd vergrijp ik mij misschien aan God.

Ik maak van alles mee in mijn persoonlijke leven. Dat moet je verwerken en er iets van maken. Op dit moment ben ik niet in staat om aan het vervolg van Hef *beleg van Laken* te werken. Een aantal hoofstukken is bijna klaar. Maar dat ze niet af zijn wijst erop: stel het nog maar even uit, je bent nog niet zover.

Het beleg van Laken is begonnen met het idee iets korts te maken, een autobiografisch verhaal over een bezoek met mijn moeder aan een vreemde oom in Duitsland. Na twintig bladzijden liep het vast, het verhaal liet zich niet schrijven. Verhaaltechnisch was er niets aan de hand, want ik kende de afloop. Maar ineens stoot je op een wand, een weke wand. Het idee: als ik nu doorschrijf, zit ik erdoorheen en het doet ontzettend pijn. Het schrijven is zo verbonden met mijn eigen leven dat af en toe het ene moet wijken voor het andere.

Het schrijven gaatje niet gemakkelijk af?

Aan *Het beleg van Laken* ging ook nog eens veel research vooraf. Het is een gefantaseerde dagdroom, maar alle gegevens zijn exact. Een pure romanschijver doet alle mogelijke moeite om zijn verzinsels waarachtig te doen lijken. Ik doe het omgekeerde: ik presenteer feiten en bewerk ze zo alsof ze voorkomen als verzinsels. Het verwerken van die dingen tot een tekst duurt even. Juist omdat je je aan de gegevens dient te houden. Je kunt niet je verbeelding de vrije loop laten gaan. Ik kan niet zeggen: ik had liever gehad dat die prins met die prinses was getrouwd. Je moet je aan de feiten houden en dat is weerbarstig, dat laat zich niet gemakkelijk schrijven.

Schrijven is werken is leven is gedrag. Dat lijkt me de sleutelzin uit Het beleg van Laken.

Het is de conclusie die de schrijver van iemand anders krijgt in de roman. Laat ik toegeven dat ik die uitspraak tot de mijne maak. Ik sta er niet garant voor dat ik er morgen niet een stapje verder in zet. Mijn schrijven is werken, het echte soort werk dat nog overschiet. In onze samenleving is van echt werken nog maar nauwelijks sprake. Neem een meubelmaker van vijftig of honderd jaar geleden. Die maakte bijvoorbeeld een tafel. Hij werd daar aldoor bedrevener in en de klant werd gelukkiger. Want zijn tafels werden steeds beter. Er is een wisselwerking: de vakman wordt beter, maar de klant ook.

Meubelmakers vandaag steken ergens een stuk hout in en er komen vier tafelpoten uit aan de andere kant. Zij hebben ook niet de indruk dat ze een meubel aan het maken zijn. Ze ervaren dat ook niet meer als werk, ze hebben de indruk dat je ook een aap eraan kunt zetten. Die maakt er precies hetzelfde van. De sector kunsten is het laatste reservaat waar nog echt werk wordt geleverd in de betekenis die ik eraan hecht, in de betekenis van ambacht.

August Hans den Boef

De geschreven levens van Walter van den Broeck

Walter van den Broeck is sinds het verschijnen van *Aantekeningen van een stambewaarder* (1977) en vooral *Brief aan Boudewijn* ook benoorden zijn vaderland een bekend auteur. Er wordt weleens gemopperd dat hiervoor een jubelende recensie van Jeroen Brouwers nodig was en dat Nederlanders zich beperken tot het lezen van de twee bovengenoemde boeken (en het vorig jaar verschenen *Het beleg van Laken*). Vóór 1977 heeft Van den Broeck romans geschreven, waarvan er twee zeer de moeite waard zijn, hoor je dan[1.], en dat blijft hier allemaal ongelezen.[2.]

Walter van den Broeck. Tekening: Rudy van Heeke.

Nu vind ik dat lezers zelf maar moeten uitmaken wat ze willen consumeren, een bezwaar is wel dat het imago van deze Vlaamse auteur, op basis van zijn laatste drie romans, tamelijk vastligt. Walter van den Broeck is iemand die nauwgezet in kaart probeert te brengen wie zijn voorouders waren (*Aantekeningen*), onder welke sociale condities hij is opgegroeid (*Brief*) en hoe zijn schrijversschap is ontstaan (één van de niveaus in *Het beleg*). Een auteur meteen grote belangstelling voor de kleine man die door de geschiedenis genegeerd is, met een diepe sympathie voor de arbeiders van wie het leven geprefabriceerd wordt, in een haat-liefde verhouding tot zijn merkwaardige vaderland, gesymboliseerd in het Belgische vorstenhuis.

Wanneer je al Van den Broecks romans op een rijtje zet, ontstaat er een ander beeld. Probeert hij bij elk nieuw boek een andere benadering voor zijn stof te vinden, in de eerste vijf is dat wel heel sterk het geval. Hoewel ik meen dat niet elk van de vijf vorm-experimenten even geslaagd is, zou ik ze niet als vingeroefeningen voor het grotere werk willen afdoen. Bovendien worden sommige van deze romans, bijvoorbeeld het debuut *De troonopvolger* (1967) interessanter in het licht van werk na 1977 en blijkt aan de andere kant een deel van *Het beleg van Laken* bij de benadering van romans uit de eerste periode aan te sluiten.

In het vervolg wil ik onderzoeken wat de continuïteit binnen de acht romans van Walter van den Broeck is: in hoeverre verwijzen de eerste naar later werk, in hoeverre verleent het latere werk een nieuwe dimensie aan het vroegere. Een nadeel van deze methode is dat ik hierdoor misschien een afzonderlijk werk tekort doe en dat ik de verschillende manieren waarin Van den Broeck zijn talent voor stijl, zijn gevoel voor humor, zijn sociale betrokkenheid weet vorm te geven, veronachtzaam. Bovendien is het gevaar van de hermeneutische cirkel hier levensgroot aanwezig: van waaruit probeer ik diecontinuïteit te ontdekken? Ik vrees dat dit toch weer de laatste drie romans zijn. Helaas behoor ik ook tot de gewraakte Nederlanders die Van den Broeck pas vanaf *Aantekeningen van een stambewaarder* hebben gevolgd. De voorgaande romans heb ik later en in willekeurige volgorde gelezen.

Ik wil de romans bekijken in een meer logische volgorde: die waarin ze zijn verschenen. En dat ik het steeds over romans heb is niet toevallig. Ik weet dat in België de faam van deze auteur ook - en misschien voor een groot deel - berust op zijn toneelstukken. Omdat ik geen toneelcriticus ben, meen ik dat ik ze te weinig recht zou doen door louter op de 'verhaalinhoud' ervan in te gaan (ik zal daar wel incidenteel naar verwijzen). Bovendien zou ik niets toevoegen aan wat daarover door anderen, bijvoorbeeld Jos Borré in zijn uitgebreide monografie *Walter van den Broeck* (1985), te berde is gebracht. Van den Broeck heeft ook een aantal verhalen gepubliceerd, maar hij heeft ze tot nu toe niet gebundeld. Omdat ik mij wil beperken tot hetgeen voor de gemiddelde lezer beschikbaar is, laat ik deze verhalen buiten beschouwing.

De troonopvolger

De troonopvolger (let op de 'vorstelijke' terminologie) is de beschrijving van een machtsstrijd. Een roman met symbolische, soms absurdistische trekken, verteld door een jongen. Samen met zijn broer werkt hij zijn vader tegen en probeert hij de gunsten van zijn moeder te verwerven. De macht van de vader wordt gesymboliseerd door het groene uniform en de kepi die hij draagt, en door zijn bezigheden. Hij heeft een monument van op elkaar gestapelde tafels vervaardigd, waaraan hij kleinere metalen voorwerpen heeft vastgelast. Verder heeft hij aan het huis een torenkamer gebouwd, waarin hij een steeds groeiende 'koordbol', vol veters en stukjes touw bewaard. De jongens slopen steeds stukken van het monument af en de verteller begraaft stelselmatig allerlei voorwerpen die de vaderfiguur voor zijn bezigheden nodig heeft (erg

trots is hij op de ladder die hij rechtop in de grond heeft gekregen). De plaats waar de verteller zich gaarne terugtrekt is de schaduw van een reusachtige pereboom in de tuin, omringd door een cirkel van stukgevallen peren. Steeds aanwezig op het terrein van de machtsstrijd is de hond Duke: de mate van zijn vitaliteit is een indicatie voor ontwikkelingen die ophanden zijn.

Uiteindelijk wordt de vaderfiguur gedood door de broer, de zoons eten zijn door de moeder gekookte hart op. De broer sterft van droefheid en de verteller heeft het rijk alleen. Toch neemt hij niet de langbegeerde plaats aan de zijde van zijn moeder in, er is immers 'het meisje' in zijn leven gekomen, die zijn moeder heeft verdrongen naar de torenkamer. Als zij hem een zoon heeft geschonken beseft hij dat de cyclus opnieuw begint. Zelf is hij nu 'Hij-die-regeert', uitgedost met uniform en kepi, op hem rust de plicht het monument te vergroten, zodat de urn met zijn as daarop geplaatst kan worden als zijn zoon hem gedood heeft. Zo is het altijd geweest en zal het altijd zijn: 'Hangen wij allen niet met dunne draden aan Zij-Die-Reeds-Lang-Dit-Tranendal-Verlaten-Hebben?'

Deze laatste opmerking verschuift het zwaartepunt in de richting van het gevoel voor de continuïteit van het bestaan (zoals uitgewerkt in *Aantekeningen van een stam bewaarder*) waardoor *De troonopvolger* meer is dan een symbolische variant op de Oedipous-mythe. Het decor waartegen de machtsstrijd zich afspeelt lijkt al sterk op het huis op Koperstraat 45 te Olen dat in *Brief aan Boudewijn* uitgebreid wordt beschreven. Het bouwen van de toren komt trouwens ook voor in het stuk *Tot nut van 't algemeen* (1980). Je zou kunnen zeggen dat Van den Broeck met *De troonopvolger* een inzicht probeert te krijgen in hiërarchische structeren, waarbij hij zijn jeugdherinneringen transformeert tot mythische proporties. De toon waarop hij de roman vertelt is afstandelijk en cynisch, anders dan in later werk. Zo wordt er steeds gesproken van 'de stompzinnige arbeiders', die regelmatig het terrein van de machtsstrijd passeren. Eén keer wordt dit doorbroken, als de verteller hen verwijt doel en middel te verwisselen.

Lang weekend

Vonden sommige critici in *De troonopvolger* de vertelvorm te traditioneel, met *Lang weekend* (1968) komt Van den Broeck hen enige stappen tegemoet. De tijd van handelen is beperkt tot enige dagen, de korte vakantie van de kantoorklerk Hector de Waegenmaeckere. Het is de eerste roman waarin Walter van den Broeck zichzelf als personage opvoert en de eerste met een ondertitel: 'een feuilleton'. Deze ondertitel duidt al op het satirische aspect aan het boek. Naast satirische elementen bevat *Lang weekend* ook fantastische, wat dit betreft sluit het boek toch enigszins aan bij *De troonopvolger*. Hector woont in bij zijn ouders, tot de huisgenoten rekent hij ook zijn verloofde zus Ria en zijn aan de tv-verslaafde grootvader. Vooral in de huiselijke sfeer, met zijn vader die zich telkens terugtrekt om aan zijn uitvinding te werken en zijn moeder die voortdurend kruiswoordraadsels probeert op te lossen, doet Hector sterk denken aan Frits van Egters. Daarbuiten is hij eerder een Walter Mitty.

Een hele nieuwe wereld ontsluit zich tijdens het lange weekend voor hem. In een modieuze gelegenheid ziet hij schilders, dichters en protestzangers en begint hij zowaar een hartstochtelijk-erotische verhouding met de mooie vrouw van een volksvertegenwoordiger. Hij belandt verder in een stakingsoptocht waarop de politie stevig losslaat en in een katholieke happening. En regelmatig storten er starfighters

neer. Hiermee zijn we in de sfeer van het fantastische beland. Eerst Hector zelf. Hij beschikt over een magisch vermogen om bepaalde wensen in vervulling te laten gaan. Zo bezorgt hij een vervelende kunstpater astma, een barkeeper kramp in de ballen, een politiewagen een lekke band. Bovendien wordt soms alles roze voor zijn ogen, waardoor de werkelijkheid een aangenaam karakter krijgt. Door het hele boek heen loopt een kangoeroe en in en om Hectors auto is altijd wel een tijger te vinden.

Niet alleen de reclameleus waarnaar dit dier verwijst, duidt erop dat *Lang weekend* minder tijdloos is dan zijn voorganger en meer een satire op het Vlaanderen van 1968. De onbenullige kunstwereld met paters, bebaarde protestzangers en snertdichters; met politici die baantjes weggeven; bruut politiegeweld; reactionaire ideeën over de taalstrijd. Ook zichzelf neemt Van den Broeck op de hak. Bij een tweede bezoek aan de cultuurgelegenheid ontmoet Hector 'een donkerharige jongeman met zwarte hoornen bril en pluizige bakkebaarden', de schrijver van *De troonopvolger*, 'Vlaanderens meestbelovende literator'. Serieuzer blijkt de rol van de auteur als Hector bij hem thuis is: hij kan de gedachten van de jongeman lezen. En wanneer Hector een fossiel van de schrijver steelt en dit in de uitvinding van zijn vader stopt gebeurt er iets vreemds. Het gaat om een soort grammofoon die uit stenen historische geluiden moet registreren: 'een toestel ter verbetering van de geschiedenis'. Van den Broecks fossiel laat de eerste regels van *Lang weekend* horen. Met andere woorden: Hector is de creatie van deze veelbelovende literator, evenals de rest van het boek (inclusief het personage Van den Broeck derhalve). De relaties met later werk zijn nog niet groot. Het feit dat aan het slot door de BOB een inval gedaan wordt bij de schrijver in verband met pornografie, zou kunnen verwijzen naar *In beslag genomen* (1972). Het huiselijk milieu van Hector lijkt sterk op dat in het stuk *Groenten uit Balen* (1972) en het vervolg *Tien jaar later* (1982). De uitvindende vader en kruiswoordpuzzelende moeder keren in bescheidener afmetingen terug in *Brief aan Boudewijn.* Pas in dit boek wordt ook het motto van *Lang weekend* duidelijk: de twee keer dat de broer van de auteur naar Zaventem werd gereden, zei de vader dat zij daar ook tijdens 'de Vlucht' langs waren gekomen.

De combinatie satire-fantasie wringt soms een beetje, sommige passages zijn heel grappig, andere doen anno 1986 wat flauw en gedateerd aan.

Jef Geys

De volgende roman, *382.880 × Jef Geys* (1970), staat daarentegen nog als een huis. De ondertitel 'een multiepel' en de vermenigvuldiging in de titel zelf verwijzen naar de verschillende mogelijkheden om een beeld te vormen van Jef Geys. Direct ook geven ze de onmogelijkheid aan om *één* beeld van Geys te vormen. Oppervlakkig gezien gaat het om een thriller en de vraag die moet worden opgelost is wat de schilder Jef Geys met de dood van verzamelaarster Ghislaine Delforge heeft te maken. Negen figuren, onder wie galeriehouders, een journalist, een senator, een leraar-schrijver, een kruidenier-dorpspoliticus en het dochtertje van Geys, geven hun visie op de gebeurtenissen (en op elkaar). De leraar-schrijver is Van den Broeck zelf, wat dit betreft zitten we al weer iets dichter bij zijn autobiografie. Hij zegt dat hij zich af en toe Lester Saigon voelt, 'de wat ziekelijke privé-detective, die met zijn 8-millimetercamera het mannetje Geys overal volgt'. In zijn 'bijdrage' maakt hij de relatie tussen verbeelding en werkelijkheid voor het eerst expliciet problematisch: 'Ik had allang begrepen dat het verhaal over mezelf handelde, en dat Jef Geys slechts als slachtoffer diende.' Aan het slot hiervan deelt hij mee dat Jef Geys door iedere andere persoon vervangen kan worden, inclusief die van de lezer.

Tegen dit licht is het begrijpelijk dat we nooit de ware toedracht over Geys en Delforge zullen vernemen. In plaats van een perspectivische concentratie

(centripedaal), heeft de presentatie van de informatie in *Jef Geys* een middelpuntvliedend effect. Omdat Van den Broeck zich in dit boek geconcentreerd heeft op de Vlaamse kunstwereld, en vooral op de beeldende kunst, is het satirische karakter veel pakkender dan in *Lang weekend.* Zo zijn de motieven van de meeste 'schrijvers' over Geys tamelijk verdacht. Senator Van Riet (die ook over 'de Vlucht' vertelt) heeft geheime financiële betrekkingen met de familie Delforge; museumdirecteur Vandam is door problemen zijn galerie kwijtgeraakt en wil zich wreken op de kunstmarkt. Iets vergelijkbaars wil een galeriehouder uithalen; de journalist is in de mogelijkheden van de literatuur teleurgestelde schrijver; Decreton is een gemankeerde schilder en de kruidenier tenslotte is gewoon een domme reactionair. Jef Geys is een vreemde eend in deze bijt: hij weigert zich aan de codes van de kunstwereld te onderwerpen. Geys is trouwens een bestaande figuur, jarenlang collegadocent van Van den Broeck, in deze hoedanigheid ook optredend in *De dag dat Lester Saigon kwam* (1974)[3.], het boek waarin broer Jules, en niet Walter van den Broeck zelf, tot deze detective wordt getransformeerd. Of toch Van den Broeck, maar daarover straks.

De stijl van de negen verschillende fragmenten (ze breken middenin een zin af) is bijzonder geslaagd: de diversiteit is overtuigend, met name door de Molly Bloomachtige monoloog van de kleine Nina Geys.

In beslag genomen

Met *In beslag genomen*, 'een politiek-erotische satire' keert Van den Broeck terug naar de aanpak van *Lang Weekend.* In het kwadraat nogal liefst. Dat betekent ook dat het gebrek aan uitgebalanceerdheid evenredig groter is. Het is nogal veel dat Van den Broeck in deze roman op de korrel neemt. De Vlaamse politiek, het drugsmilieu, linkse activisten, de BOB, Oosterse goeroe's, seksuele en andere minderheden, de literaire wereld, de wereld van de porno, de psycho-therapie. De manier waarop hij dit doet is nogal ongelijkmatig en het verband tussen de verschillende situaties die Van den Broeck aan de kaak stelt is niet altijd even duidelijk.

In beslag genomen bestaat uit twee delen, waarvan het laatste vóór het eerste speelt. Eén van de hoofdfiguren is Weckx, minister van Censuur, die met zijn 'Gulden Schaar' Vlaanderen tot een keurig oord heeft omgevormd. De krantenpagina's zijn vrijwel geheel wit, ook die van 'Het Parochieblad', uit de telefoonboeken zijn namen als 'Cloots' geschrapt en Weckx buigt zich diepgaand over de vraag of het woord 'blootstellen' nog wel kan worden gebruikt. Het parlement is hierdoor lamgelegd en de leden doden hun tijd met seksuele uitspattingen in een psychotherapeutisch centrum, waar hen bovendien drugs worden verschaft. Tegenover de socialist Weckx staat zijn even corrupte collega van Noorderwijk, ministervan Cultuur en hij heeft een complot beraamd om zich van de censor te ontdoen. Een belangrijke rol in de samenzwering wordt vervuld door de schrijver Walter, die een kartonnen doos met voor Weckx belastend materiaal van de ene subversieve instantie naar de andere sleept. Een stoet bekende figuren ontmoet hij op zijn weg en Van den Broeck heeft hen opzettelijk van doorzichtige vermommingen en pseudoniemen voorzien. Zo komen we erotica-uitgever Walter Soethoudt tegen en de uitgeverij Londen/Nancy (Paris/Manteau) waar uitgever Weverbergh met zijn UFO's de scepter zwaait en auteurs rondlopen als Daniël Robberechts (die leesbare stukken zo onleesbaar mogelijk probeert te maken), Jef Geeraerts, Hubert Lampo, Ward Ruyslinck en Marcel van Maele. Paul de Wispelaere wordt om onverklaarbare redenen opeens bij zijn werkelijke naam genoemd.

In het tweede deel van *In beslag genomen* vernemen we de voorgeschiedenis. Minister Van Noorderwijk heeft in huize Weckx een agente geplaatsten zij weet de censor via een drug zover te krijgen dat hij haar verkracht. Uit berouw verwijdert Weckx zijn deel met de 'Gulden Schaar', waarna het door Walter de schrijver wordt rondgezeuld. Volgens Jos Borré verwijst het hele boek naar de 'Gangreen-affaire' uit 1969, toen een christendemocratische minister van cultuur de schrijver Jef Geeraerts de driejaarlijkse staatsprijs verleende en zijn socialistische collega van justitie door de BOB boeken als *Gangreen* uit winkels liet verwijderen.

Het zij zo, *In beslag genomen* wordt door deze informatie niet beter: het blijft een boek dat Van den Broeck uit de hand is gelopen. Tekenend is dat het in tegenstelling tot de andere romans die ik in dit artikel bekijk, nooit is herdrukt. Het nadeel van boeken als *In beslag genomen* is dat ze zo snel dateren, wat dit betreft lijkt de roman erg op de 'srillers' die Rinus Ferdinandusse in dezelfde periode publiceerde. Toch

vertelt Walter de schrijver hier voor het eerst iets over zijn geboorteplaats Olen en de Olense legende van Karel V en de pot met drie oren (zie: *Brief aan Boudewijn*).

De dag dat Lester Saigon kwam

Bij het schrijven van *De dag dat Lester Saigon kwam* heeft Van den Broeck weer bijzonder veel aandacht aan de structuur besteed. Hij noemde het 'een doorkijkroman': achter de fictionele delen plaatst hij echte brieven die er een commentaar op vormen en tegelijk laten zien welke gebeurtenissen uit de werkelijkheid door hem zijn getransformeerd. Toen *Brief aan Boudewijn* was verschenen meende ik dat Van den Broeck definitief tot de autobiografische, realistische roman was overgegaan en vond ik *Lester Saigon* de afsluiting van zijn 'eerste periode'. Tot *Het beleg van Laken* uitkwam, een roman met weer belangrijke fictionele en satirische lagen (waarover straks meer). Zodat ik weinig anders kan dan *Lester Saigon* als de eerste roman van 'periode twee' beschouwen.

In het eerste van de drie delen, 'Walter' wordt in de derde persoon verteld hoe de schrijver en leraar uit zijn flat in Turnhout naar een kasteel in de Ardennen is gevlucht. Angsten overeen naderende natuurramp, over internationale spanningen, gecombineerd met het gevoel dat hij in zijn huwelijksleven is vastgelopen, hebben tot een geweldige depressie geleid die hij met kalmeringsmiddelen niet meer weet te beheersen. In de Ardennen keren de absurdistische elementen uit vorige boeken terug. Er is een invalide slotvoogd met een verknipte zuster en tussen het personeel bestaan geheimzinnige betrekkingen. Onder hen vervult de gevluchte schrijver de functie van tuinkabouter. Ook als hij van deze plichten wordt ontheven, is hij psychisch niet in staat naar huis terug te keren.

Daarvoor is zijn broer Jules van den Broeck nodig, naar wie het tweede deel is genoemd. Jules, alias de privé-detective Lester Saigon is voor het eerst sinds 16 jaar terug in België en zijn assistent Corelli weet het onderduikadres te traceren. Samen bevrijden ze Walter uit het kasteel, dat door een orkaan wordt verwoest. Het personeel maakt de zuster van de slotvoogd af.

'Eliane' tenslotte beschrijft hoe de echtgenote van de schrijver in de bus uit Olen, waar ze haar kinderen bij haar schoonouders heeft ondergebracht, nadenkt over de problemen van Walter. Als Jules hem weer terugbrengt is ze gelukkig, ze heeft het idee dat hun leven voortaan anders zal verlopen. De kentering van de crisis wordt ook in dit deel gesymboliseerd door het noodweer dat een einde maakt aan de drukkende warmte daarvoor.

De drie delen hebben niet alleen de crisis van Walter tot onderwerp. Eveneens belangrijk is de confrontatie van Jules met zijn verleden. Hij komt tot de conclusie dat hij noch thuis is in Mexico, waar hij als zakenman woonachtig is, noch in het Olen van 1967. Dat lijkt te weinig op het Olen dat hij kende voor hij, in de voetsporen van zijn grootvader, naar de States vertrok: 'Maar waar waren ze, de mannen die deze straat hadden gemaakt?'

De confrontatie van Jules illustreert al dat de fictionele delen veel informatie uit de werkelijkheid bevatten: in het begin van *Lester Saigon* wordt bijvoorbeeld al een stoet familieleden genoemd. Neef Hugo [Pernath], die een beroemde dichter zou worden, broer Jules die in 1948 emigreerde; het gezin in Koperstraat 45 te Olen met zuster Elivre die verliefd was op een Engelsman, de moeder die de eindjes aan elkaar probeert te knopen en de vader die een eigen medicijn tegen oorpijn bedenkt.

Walter en Walter, Walter en Jules, Walter en Eliane. Daarin vernemen we de werkelijke toedracht. De schrijver leed in 1966 aan een depressie die mede werd veroorzaakt door zijn niet-vervulde ambitie om te publiceren. Het bezoek van Jules - geen tobber maar een doener - in 1966 verbeterde zijn toestand enigszins en

Walter besloot *De troonopvolger* dan maar in eigen beheer uit te geven. Later verslechterde de situatie weer tot in 1967 een tweede confrontatie met Jules, waarin deze broer van het gedroomde voetstuk verdween, Walter definitief genas. In werkelijkheid vluchtte hij ook niet naar het Ardenner kasteel (dat hij uit vakanties kende) maar naar een apartement in Turnhout. En 'Jules/Lester' was een projectie van wat hijzelf wilde zijn. *Saigon* een enerverend boek. In een epiloog legt Van den Broeck uit waarom hij voor deze methode heeft gekozen: het werkte therapeutisch beter. Ik kan daaraan toevoegen dat voor de lezer de wisselwerking tussen fictie en realiteit in dit boek juist het essentiële moment uitmaakt, want een correspondentie alleen tussen familieleden, hoe taalvaardig zij ook zijn, is nog geen literatuur.

Een opmerking van Walter tegen Jules is belangrijk in het licht van later werk: hij wilde de Kempen, Olen, de Koperstraat uit diens jeugd proberen vast te leggen. In *Brief aan Boudewijn* zal dit gebeuren.

Aantekeningen van een stambewaarder

Ook aan de technische problemen van het volgende boek, *Aantekeningen van een stambewaarder*, heeft Van den Broeck veel tijd besteed. Hoe moest hij de enorme hoeveelheid heterogeen materiaal - brieven, preken, uittreksels uit

achtergrondliteratuur, genoteerde herinneringen, beschrijvingen van locaties - tot een overzichtelijk boek over zijn voorouders samenvatten?[4.] Een probleem vormde bovendien het gebrek aan informatie over de vroegste generatie Van den Broecks. Hij heeft dit gedeeltelijk (bewust: hij wilde zo weinig mogelijk fictie) aangevuld met beschrijvingen van hun omgeving en met vragen hoe zij op allerlei omstandigheden reageerden. Op deze momenten hanteert hij de tweede persoon enkelvoud, die we al uit de brieven in *Lester Saigon* kennen en die in latere romans zal terugkeren.

Aantekeningen culmineert in de drie laatste generaties Van den Broeck: grootvader Jules sr., vader Robert en zoon Walter. Die beweging is al vroeg te zien: plotseling treedt Marie Curie op, wat later ingenieuw Leemans of informatie over de Filippijnen. Dat is nodig als achtergrond voor de Filippijnse periode van Jules sr., die Walter een Spaanse grootmoeder heeft bezorgd en voor de Radiumfabriek in Olen waar Jules en vooral Robert hebben gewerkt.

Het valt te begrijpen dat Van den Broeck dit ‘boekwerk’, zoals de ondertitel luidt, niet plompverloren begint. Er zijn er vier (eigenlijk vijf): een begin waarin hij betoogt dat de keuze voor een bepaald begin duizenden andere mogelijkheden aborteert; één waarin hij vertelt hoe hij als scholier met het zinnetje ‘Haban olla uagalas nestas bigunnan...’ kennismaakte en daardoor het plan om evenals de Westvlaamse monnik onsterfelijk te worden bij hem postvatte; een derde waarin hij zijn jeugdige voorliefde voor atlassen uit de doeken doet en een aanval inzet op België, Vlaanderen, de Kempen en de Heimat-achtige vormen die deze streek in de literatuur aanneemt; het laatste begin is een donderpreek over onkuisheid uit 1780 van ene pater Berber, voorafgegaan door de geschiedenis van het Kempense plaatsje Lichtaart.

Als het boek echt begint begrijpen we de betekenis van de vierde poging: in Lichtaart hield de eerste Van den Broeck, Jean-Baptiste, bij Pastoor Berber de tweede, Jan-Gerard, ten doop. De sociale carrière die zijn voorouders doorlopen, symboliseert de auteur via het ‘floskaartenspel’. Een spel dat uit 36 kaarten bestaat, waarin de bovenste plaats wordt ingenomen door de keizer, de onderste door ‘het leven- de dood’ en die daar onmiddellijk boven door de dienstknecht. De voorouders klimmen op via het beroep van schoenmaker tot winkelier, met als grootste sukses opa Jules. Deze volgt een opleiding tot missionaris, maar kiest voor de wereld en brengt het in de Filippijnen tot een belangrijk provinciaal bestuurder. Totdat hij scheidt van de mooie Dolores en met zijn kinderen terugkeert naar België, waarna hij zich via allerlei eenvoudige baantjes in leven moet houden. Een hoogst interessante figuur.

Via deze boeiende familiegeschiedenissen (bijvoorbeeld ook die van Walters Duitse moeder) krijgt de lezer tegelijk een beeld van allerlei belangrijke historische en politieke ontwikkelingen, zowel op Belgisch als op internationaal niveau. De geschiedenis van de Filippijnen, vol vrijheidsstrijd, oorlog en gekonkel, die in de nadagen van het Marcos-regiem, opeens nieuwswaarde in de Westerse media kreeg, was voor de lezers van *Aantekeningen* reeds geheel bekend.

Regelmatig wordt expliciet naar andere romans verwezen. Van den Broeck vertelt hoe hij Jules jr. transformeerde in *De dag dat Lester Saigon kwam*; hoe het oorlogsdagboek van zijn halfbroer Staf over de vlucht voor de Duitsers, dat in *Aantekeningen* is opgenomen, verwerkt werd in ‘de Vlucht’ van senator Van Riet uit *362.880 × Jef Geys*; Ook heeft hij het over een Vlaams auteur die vond dat je je vader moest vermoorden voor je zelf vader werd [*De troonopvolger*]. Verder kondigt hij aan later te zullen berichten over het leven van zijn vader Robert uit de tijd na 1970 toen deze probeerde beroemd te worden. Dat zou *Brief aan Boudewijn* worden. Ook één van de culminerende lijnen in *Aantekeningen* wijst vooruit naar deze roman:

de wederwaardigheden van het Belgische vorstenhuis. Het kruist de levens van de Van den Broecks wanneer koning Albert vader Robert een hand geeft.

Het is jammer dat hier de ruimte ontbreekt om dieper op *Aantekeningen* in te gaan. Op de humor (Walters geboorte was te danken aan een onhandige interpretatie door zijn vader van een boek over geboortebeperking), de verwijzingen naar Vlaamse literatuur (Teirlinck sr., Buysse), de symbolen voor de continuïteit (de komeet Halley onder andere), de angst voor de dood die de drijfveer voor dit ‘boekwerk’ vormde (aan het eind laat Van den Broeck samen met een stuk radium een brief van hemzelf aan de Tumhouters van het jaar 2100 in een betonnen kubus gieten).

Walter van den Broeck en Eliane de Winter. Foto: Rikkes Voss.

Je kunt je afvragen of *Aantekeningen* geen ten top gevoerd narcisme vertoont. Ik meen van niet: geen van de voorouders is tot held verheven, in literaire noch in maatschappelijke zin, integendeel. En de soms ontroerende familiedocumenten worden door Van den Broeck zelf ontdaan van eventuele sentimentele effecten: hij voorziet hen regelmatig van een pittig en soms wantrouwend commentaar.

Heeft hij in *De troonopvolger* min of meer de mythe van de vader-figuur afgebroken en in *De dag dat Lester Saigon* kwam de mythe van de oudere, energieke broer, met *Aantekeningen* krijgt het hele voorgeslacht, met name de legendarische grootvader, weer menselijke afmetingen. Aan het eind stelt Van den Broeck dat hij ‘opnieuw geboren is in een zelfgekozen kosmos.’

Brief aan Boudewijn

Is *Aantekeningen* het resultaat van een diachronische geschiedschrijving, *Brief aan Boudewijn* (1980, in 1984 verscheen een Franse vertaling), algemeen beschouwd als het vervolg, zou je synchronisch kunnen noemen. Een gedetailleerde beschrijving van leven en werk in Olen anno 1950, met het brandpunt op de ‘cité’, de tuinwijk van de radiumfabriek, culminerend in een per huisnummer gevolgde kroniek van de bewoners van de Koperstraat.

Als hulpconstructie ontwierp Van den Broeck een gefingeerd bezoek van Koning Boudewijn aan Olen, de dag na diens eedafname in 1950. Hijzelf (niet de kleine Walter uit 1950 over wie in de hij-vorm wordt verteld) fungeert als gids. Dit is nodig omdat hij, schrijvend vanuit 1980, over de mogelijkheid beschikt om telkens wanneer hij dit nodig acht, aan te geven hoe het sommige Olenaars later is vergaan. Van

den Broeck spreekt de koning, niet zonder ironie, aan in de tweede persoon enkelvoud, vandaar de briefvorm.

Toch gaat het bij *Brief* wat het koningshuis betreft om meer dan een constructie. Aan het begin is een korte kroniek opgenomen van de wederwaardigheden van de veelgeplaagde dynastie in de twintigste eeuw en de reacties van Walters ouders daarop. De royalistische moeder en de republikeinse vader maakten regelmatig ruzie over het koningshuis, tot

groot verdriet van hun zoon. Hij hoopt dan ook dat een koninklijk bezoek hen zal verzoenen. Ook kan hij in schooltijd de foto's van Boudewijns ouders laten bewegen en dagdroomt hij dat Leopold III hem op het Paleis in Laken zal laten wonen.

De 'cité' van Olen is een aparte woongemeenschap, gekenmerkt door een eigen levensstijl en een grote saamhorigheid. Dat is niet alleen veroorzaakt doordat veel bewoners dezelfde werkgever hebben - fabriek. Van den Broeck verklaart het ook vanuit de zeer verschillende regionale herkomst, waardoor de citoyens soepeler met elkaar omgaan dan de bekrompen Kempenaars in de omringende dorpen. Hun levens leiden tot veel komische en ontroerende verhalen. Anders dan in *Aantekeningen van een stambewaarder* wordt in *Brief* niet alleen stilgestaan bij de sociale uitbuiting: Van den Broeck vertelt ook over het plezier dat de Olenaars in hun leven hebben.

Ik denk dat de 'cité' uit 1950, met zijn heterogene bevolking, ook een model is vaneen België waarvan Van den Broeck weleens droomt. Niet toevallig is het jaar van verschijning van *Brief* - 1980 - ook het jaar waarin België een federatieve staat is geworden, verder verwijderd van de droom van eenheid dan ooit. Daarnaast is de 'cité' een voorbeeld van de manier waarop arbeiders met elkaar kunnen omgaan. Vol spijt - niet vol nostalgie - constateert Van den Broeck hoe al spoedig het 'wijgevoel' verdween en de Olenaars allemaal kleine 'ik-jes' werden die zich opsloten voor hun t.v. Een vergelijkbare observatie maakt hij aan het slot van *Aantekeningen*: zijn voorouders zouden meer zijn opgeschoten als ze een groter vertrouwen in samenwerking hadden bezeten.[5.]

Hoewel Van den Broeck minder in beeld is dan in *Lester Saigon* speelt hij een belangrijker rol dan in *Aantekeningen.* We lezen niet alleen over het huiselijk leven van de kleine Walter, over zijn school en zijn vriendjes, maar ook over zijn eerste kennismaking met de literatuur, de film en met het toneel van de kajotters. Hierboven heb ik al melding gemaakt van zijn angsten en dromen. Behalve van de koning droomt het jongetje ook over zijn grote broer Jules die met een zak vol geld uit Amerika komt, zodat de financiële problemen van zijn ouders in één klap zijn opgelost. Zijn gewoonte om voorwerpen te begraven en de reusachtige perenboom herinneren aan *De troonopvolger.* De uitvindingen van zijn vader - bijvoorbeeld een colaflesje waarin het rietje al gebotteld is of een lucifer met twee koppen - aan *Lang weekend.* Andere verwijzingen heb ik bij de romans zelf al vermeld.

Aan het slot buigt Van den Broeck zich weer over het probleem werkelijkheid-fictie. Daaruit blijkt dat zijn beroep op de koning in feite even gratuit was als dat van Multatuli aan het eind van de *Max Havelaar.* Het bezoek aan Laken dat hij hier aankondigt kan dus ook alleen maar fictief zijn. Maar wederom is Van den Broeck erin geslaagd om via een uitgekiend literair procedé een bijzonder boeiende werkelijkheid op te roepen.

Het beleg van Laken

Enige tijd voor de verschijning van *Het beleg van Laken* zei Walter van den Broeck in een interview dat *Aantekeningen van een stambewaarder* vooral aangaf wat hem historisch had bepaald en *Brief aan Boudewijn* wat hem ruimtelijk had gevormd. In aansluiting daarop zou je kunnen zeggen dat *Het beleg* duidelijk maakt waardoor hij ging schrijven. Wat dit betreft is deze laatste roman dus eerder een voortzetting en uitwerking van *Brief* en zeker niet het 'antwoord' dat de flaptekst suggereert. De aanleiding in het boek is misschien een antwoord. Op een avond krijgt de familie

Van den Broeck onverwacht bezoek: de burgemeester van Turnhout en de ambtenaar Moortgat die iets met het hof te maken heeft. Het knusse gezin dat af en toe gezamenlijk op de tot droomboot omgetoverde bank de boze wereld buitensluit. Dat een huis-woordenboek bijhoudt, een lange lijst van woorden en uitdrukkingen die alleen door hen worden gebezigd. Het hoge bezoek deelt mee dat de schrijver te Laken wordt verwacht. Waarom wordt hem niet verteld, maar hij durft niet te weigeren. Echt Kafka vindt hijzelf. Op het zwaarbewaakte domein gearriveerd - waar hij even meent langgestorven Olenaars te ontwaren - wordt hij niet op het slot Schoonenberg ontvangen, zoals hij had verwacht. Eindelijk een reactie op zijn boek. Maar nee, men brengt hem onder in het chaletje D'Ubesor, waar drie wulpse dames het interieur voor hem op orde brengen. Nadat ze verdwenen zijn laten ze de schrijver met de nodige vragen achter. Zal hij geëxecuteerd worden of toch door de koning onthaald? Wat gebeurt er intussen met zijn gezin en waarom wordt er buiten steeds geschoten?

Walter van den Broeck. Foto: Rikkes Voss.

Op dit moment doet de sfeer van *Het beleg* sterk denken aan *Lang weekenden Lester Saigon.*

's Morgens ligt er een briefje voor Van den Broeck klaar met, in koninklijk (?) handschrift, de vraag ‘Waarom schrijft u?’ De gevangene van het hof zet zich welgemoed aan het opstellen van een antwoord. Er wordt weer flink geput uit de voorraad jeugdherinneringen, geconcentreerd op een bekend Van den Broeck-probleem, de spanning tussen werkelijkheid en verbeelding, maar nu binnen het leven van de kleine Walter. Hij vertelt hoe hij in de omgang met vriendjes de macht van het woord ontdekt: alleen met woorden blijkt hij een vechtlustige leeftijdsgenoot te kunnen afpoeieren; als hij ook nog leert schrijven doemt een andere wereld voor hem op: hij schrijft opstellen, hoorspelen, toneel en uiteindelijk wordt hij niet alleen door zijn omgeving gewaardeerd, maar zelfs geïnterviewd door de plaatselijke krant. Hij mag bovendien stukjes gaan schrijven. Hier eindigt het relaas, de literaire carrière is begonnen. Wat zou de hooggeplaatste lezer ervan vinden? Hij blijkt niet helemaal tevreden over dit antwoord en meent dat Walters schrijfdrang te maken heeft met de wil om de werkelijkheid te manipuleren.

Net als *Lester Saigon* is *Het beleg* geen eenmanszaak. Zo vertelt Van den Broeck hoe hij bezoek krijgt van loodgieter Mallants, een oude streekgenoot die het niet eens is met wat er in *Brief* over de koning is gezegd. In Olens dialect geeft de man een milde tegengeschiedenis van de door het lot getroffen vorst. Het beeld dat bij het volk leeft, een ander dan dat van intellektuelen. Belangrijker is meneer Loracq, een Franstalige notaris, die eveneens in het houten huisje wordt ondergebracht.

Een merkwaardige figuur: hij eet als Hollebollegijs en ziet eruit als Humpty Dumpty. Loracq is het die, in plechtstatig Nederlands, aan Van den Broeck de geschiedenis van het domein Laken vertelt. Hij blijkt twintig jaar door radicale royalisten gevangen te zijn gehouden om aan een belangrijke opdracht te werken en in de loop van de tijd is hij stukje bij beetje achter het geheim van Laken gekomen. Daarover schrijft hij zijn boek: *Flatus Fati* (de adem van het lot). Loracq ontwikkelt een interessante theorie over de Lakens architectuur. Er is een onoverbrugbare tegenstelling, legt hij uit, tussen het neo-classicistische paleis en de Engelse tuin. Verlichting versus Romantiek. Er zijn nog wel vorsten geweest die geprobeerd hebben dit te verzoenen door een stelsel van ser-

res aan te leggen die paleis en tuin geleidelijker in elkaar deden overgaan. Maar dat baatte niet. Loracqs verhaal groeit uit tot een bizar geheel, waarvan de schrijver duizelt. De volgende dag is Loracq verdwenen en de schrijver neemt zich voor diens verhaal op schrift te stellen. Was dit de opdracht die het hof voor hem in petto had? ‘Wordt te gelegener tijd vervolgd’ luidt de laatste regel van *Het beleg.*

Deze roman is ingewikkelder dan hij op het eerste gezicht lijkt. De verschillende niveaus heeft Van den Broeck op diverse manieren met elkaar verbonden. Zo laat hij één van zijn personages een zin op dezelfde manier vervormen als in zijn ‘huisidialect’. En nadat Loracq had gesproken over Napoleons hebbelijkheid om overal een kopie van zijn werkkamer te laten aanbrengen, blijkt niet alleen de notaris, maar ook Van den Broeck zelf in een replica van de eigen kamer te zijn beland. Zulke verbindingen zijn er meer en ook hier betreur ik dat de ruimte ontbreekt, evenals voor talloze literaire verwijzingen, om daarop dieper in te gaan. Die verbindingen en verwijzingen hebben er wel voor gezorgd dat *Het beleg* een spannend boek is geworden. Afzonderlijk bekeken zijn sommige stukken saai en soms flauw. Tot de laatste categorie behoren de anagrammen van ‘Het beleg van Laken’ die elk van de vier delen van het boek van een titel voorzien. ‘Hé, teelbal van 'n gek!’, ‘Hete Belg van Laken’ etc. Intrigerender is de ondertitel van het hele boek: ‘een moorddroom’. Had Walter de schrijver uit *In beslag genomen* niet tegen de vermomde Robberechts gezegd dat diens palindroom ‘parterretrap’ hem niets zei? In *Het beleg* staan meer anagrammen, D'Ubesor wordt ‘rosebud’, Moortgat wordt tagtroom’ bijvoorbeeld. Ik denk dat de betekenis pas in het vervolg duidelijk wordt. Het is hier niet de plaats om over de inhoud van de komende roman te speculeren. Ik hoop dat het geheim van Laken te maken heeft met de niet opgeloste moord op het communistische parlementslid Jean Lahaut, in 1950. De man had bij Boudewijns eedaflegging ‘Vive la république’ geroepen. Belgische recensenten die van oordeel zijn dat Van den Broeck in zijn laatste boeken milder is geworden, zullen die hoop niet delen. Ik ben het over die mildheid niet met hen eens: de scalpel kan even dodelijk zijn als de botte bijl. En is Boudewijn via allerlei tussenwegen niet aandeelhouder in de Olense fabriek? Volgens mij verbergt de kneuterige ironie waarmee Van den Broeck zijn vorst toespreekt een flinke dosis agressie. Maar misschien laat ik mij in deze observatie leiden door mijn persoonlijke anti-monarchische overtuiging, dus genoeg hierover.

In ieder geval is *Het beleg* een dodernstig boek. De tegenstellingen Romantiek - verlichting, rede - gevoel, hart - verstand, waarmee het boek vol zit, verwijzen overduidelijk naar het verdeelde België. Ook de koddige anekdotes over de eerste schreden van de kleine Walter op het gebied van de literatuur zijn niet zo onschuldig als ze lijken. Niet alleen omdat ze het probleem van werkelijkheid en fictie illustreren, ook omdat taalkwesties in België nooit komisch zonder meer zijn.

In de meeste van zijn romans heeft Van den Broeck zich zeer concentieus met vormproblemen beziggehouden, vaak met een zeer positief resultaat. Het meest interessant zijn die boeken waarin hij inhoudelijk een individuele problematiek heeft weten te combineren met een algemenere. Die van de kleine man in de geschiedenis, de bewoners van een industriedorp, en steeds meer de inwoners van België. Ik hoop dat ik heb aangetoond dat de eerste romans een onlosmakelijk deel van het oeuvre uitmaken. Dat Van den Broeck niet de schrijver is van een rijtje boeken van wisselend gehalte en karakter, maar van een opus.[6.] Als ik mijn coulante houding van het begin mag herzien: lees toch ook maar de eerste romans, zelfs *In beslag genomen* leert je nog iets extra's over de unieke geschreven levens van de man uit Koperstraat 45.

Andere dan genoemde literatuur over het werk van Van den Broeck: Julien Vangansbeke, Yang (1967); Frans Depeuter, Heibel (1969); Robin Hannelore, Heibel (1969); Hubert Lampo, Heibel (1972); Kreatief (1972); Hugo Bousset, *Schreien, schrijven, schreeuwen* (1973); Wim Hazeu, Kentering (1974); Marcel Janssens, Dietsche Warande & Belfort (1975); J. de Vos, Ons Erfdeel (1978); Yang (1978); Lionel Deflo, Kreatief (1978); Marcel Janssens, Dietsche Warande & Belfort (1979); Koen Vermeiren, Kreatief (1980); Jozef de Vos, *Ons Erfdeel* (1981); Marcel Janssens, Dietsche Warande & Belfort (1981); Koen Vermeiren, Kreatief en *Kritisch literatuur lexicon* (1982); Gaston Durnez, *Vlaamse schrijvers* (1982); Jos Borré, Ons Erfdeel (1985).

Eindnoten:

1. Bijvoorbeeld van J.J. Wesselo in *Vlaamse wegen* (1983).
2. Bovendien is er nog het kinderboek *Mietje Porselein en Lili Spring-in-'t Veld* (1970) en uit hetzelfde jaar *Troïka voor spoken*, een co-productie met Frans Depeuter en Robin Hannelore.
3. Met Geys maakte Van den Broeck ook *Project Roger Jonckers, wielrenner* [z.j.].
4. In het begin van de jaren zeventig schreef Van den Broeck een kroniek voor het Kempense weekblad De Kempenaar, zo'n 150 afleveringen. Materiaal hieruit heeft hij verwerkt in *Aantekeningen* en *Brief aan Boudewijn.*
5. Niet onterecht trok Jeroen Brouwers parallellen met het werk van Boon. Alleen al de spelling 't fabriek' herinnert sterk aan het werk van deze auteur. Toch is in dat van Van den Broeck het wereldbeeld een stuk optimistischer.
6. Terecht is Van den Broeck dan ook één van de geïnterviewden in Hugo Boussets *Schrijven aan een opus* (1982).

Daan Cartens
Servus!
Een amourette

> *Wie wir auch alles in der Nacht benannten, - nicht unser Name macht die Dinge gross* R.M. Rilke, *Gedichte an die Nacht*

Benen. Het waren haar benen die hij het eerst zag en ze waren niet eens onbedekt. Ze droeg een zwart fluwelen broek met vierkante vlakken die raadselachtig glinsterden in het anonieme douanelicht. Alsof er elfenlak op gespoten was. Op haar billen was het patroon vaal geworden. Zat ze vaak? Hij zocht zijn paspoort en vond het, zoals altijd in het zakje van zijn overhemd. Ze blies rook in het gezicht van een kleine beambte. Hij tikte tegen zijn detector en keek weg. Uit haar platte, zwarte schoudertas staken een paar tijdschriften. Natuurlijk, zij was het naar wie hij een kwartier daarvoor had gekeken in de volle kiosk. Ze had bij een ander rek dan hij gestaan, niet verdiept in spionage of het omkoopschandaal in Baden-Württemberg. *Elle, Vogue. The face.* Nu was ze achter het lage tafeltje blijven staan en had opnieuw een sigaret opgestoken, die ze tussen haar wijs- en middelvinger even ronddraaide. Met haar vingers streek ze over de tijdschriften. Dat sneed, in hem. Hij kreeg zijn paspoort terug, keek even naar die ander die hij ook was op de foto - waarom altijd die verwilderde blik? - en liep toen door naar waar het lichter was, het ijzeren licht van een herfstmiddag. En waar zij stond.

Hoog boven München, dichter bij de sterren, weigerde ze een Nederlandse krant en stak haar zoveelste sigaret op. Haar dunne vingers waren voor niets anders bestemd. Ze blies de rook in kleine, afgemeten kringetjes voor zich uiten bladerde verder in de tijdschriften. Adempauzes. Met één vinger hield ze soms een volgende pagina tegen, maar nooit langer dan een paar tellen. Ze gaf hem haar wijn, inhaleerde iets dieper en keek hem aan meteen vragende blik die het antwoord meteen verraadde. Toen schoof ze de modebladen weg. Op de *Vogue* lagen de lucifers van het Excelsior. Hij streek zijn nieuwsgierigheid af met die van het Penta.

'Ik kon niet in mijn huis', zei ze met een verrassend hese stem, 'een vriendin van me logeert daar. Daarom moest ik gisteren kiezen. Ik kon naar Amsterdam, maar dan moest ik op de bank bij iemand gaan liggen. In Parijs heb ik mijn flatje pas opgezegd, dus moest ik wel doorvliegen naar München. Veel meer dan een paar maanden ben ik dit jaar nog niet thuis geweest. Het leek me vreemd om in mijn eigen stad te moeten logeren. Alsof je op je verjaardag als eerste bij jezelf op visite gaat. Maar ik ben wel blij dat ik hier niet vaak een hotel hoef te zoeken'.

Ze pakte de lucifers en streek er één af. 'Van de roomservice merkte ik niets, ik kwam uitgeput na drie dagen werken en vliegen binnen, eten was er niet meer te krijgen en daar zat ik dan om half twee vannacht: kauwend op een vliegtuigkoekje. I really hate those Germans'.

Hij gaf geen antwoord, maar ze had al gezien hoe dat zou hebben geklonken. Dichter bij de sterren. En ze vertelde verder, alsof ze hem een uur voor vertrek van kantoor had opgehaald. 'Na de campagne ben ik leeg, ik haal gezichten door elkaar, krijg met iedereen ruzie en wil eigenlijk alleen nog maar slapen. Of vliegen. Het gekke is dat het me niets doet, de vertragingen, het wachten. Misschien wel omdat ik dan denk dat ik even niet besta, of tenminste er niet ben. Mijn vader heeft dat ook. Krijg ik hem doodmoe aan de telefoon: Coco - Amerikaanser heeft hij die naam nooit horen uitspreken - over drie uur ben ik in Detroit. Can you imagine? Sure dad. Ik houd er niet van als ik tevoren al weet hoe iets gaat verlopen'.

Hoog boven Amsterdam, een kilometer, minder? ('We vliegen nu boven Amsterdam, de verlichte strepen onder u zijn de grachten, ladies and...'), zag hij dat iets van haar mascara over haar wang liep. Dát en niet haar elfenbenen die nog schitterden, gaf de doorslag. Wat kon er van deze ijzeren dagen nog ontsloten worden? Met een hand hield ze haar schoudertas vast, de andere gaf ze aan hem. Zo liepen ze op de douane af. Hij was nog doof van de landing en hoorde alleen de namen die ze noemde. Dit keer stonden ze naast elkaar bij twee verschillende beambten. Hij gaf haar een paar gulden voor koffie, proefde de sterke smaak van haar lichte sigaretten, merkte toen pas hoe lang ze was en liep zonder om te kijken weg. Thuis belde hij drie uur later naar Londen, waar ze vermoeid in bad lag en hem volkomen vanzelfsprekend haar agenda dicteerde. Nog twee weken.

Hoe kon je een gezicht vergeten? Jukbeenderen, zeker de geprononceerde van haar, de donkere, fonkelende pupillen, dunne lippen, die was hij kwijt. Natuurlijk zou hij haar herkennen, maar het ging hem nu om de details. Gehaast keek hij in winkels, op straat, niemand leek op haar, ze was er dus nog niet. En het weer werd meedogenloos, vanaf zijn terugkeer liep hij ook tijdens lunchpauzes in de schaduw. Op zijn kantoor was alles anders, de stapels hoger en wanordelijker en er was niemand om de telefoon aan te nemen of de meest dringende brieven te beantwoorden. Iedereen was, op twee na, ziek of op vakantie. Zij was opgelost in de mist van de dag en hij werkte in een schemer die zich al dagenlang uitstrekte, als iemand na een te lange slaap.

Die avond. Hij passeerde de stations Leiden, Nieuw Vennep...

'Hoe gaat het?'

'Het gaat'.

...Nieuw Vennep...

'Hoe lang bent u al hier?'

'Een paar jaar. Zomers terug naar Joegoslavië. Warm. Hier altijd koud. Vochtig in mijn huis. Koud, ook onder de dekens'. 'Koud, ja, de zomer is verongelukt'.

Hij stapte op Schiphol uit. Nog op het perron hoorde hij de vrouw hoesten. Hij had onafgebroken naar haar gekeken, haast onbeschaamd, een voyeur van de werkelijkheid. Hij wist niet wie hij zelf wilde zijn. Zichzelf leek hem zo weinig.

In de aankomsthal zag hij het zeven uur worden. Acht uur. Negen uur en om half tien stond ze gekleed in een helgroen mantelpakje en met een grote zonnebril op midden in een rij. En voor minuten achter glas. Wie was nu wiens gevangene in een andere tijd?

Die avond kenden ze elkaar al jaren. Bruno, Coco. Zij wilde niet meer naar Amsterdam ('Wat zeg je? Schranzen bij Jansen? Iek, iek...'), hij ging niet meer naar huis.

Bier, whiskey. Ze zaten de verloren uren uit in het neonlicht van een vertrekhal, drinkend uit identieke, plastic bekertjes. Misschien waren ze wel terechtgekomen op een plaats waar ze, althans voor even, wilden zijn. Temidden van schichtige reizigers, te hard pratende stewardessen en schoonmakers. Toen in de hal meteen klepperend geluid het paneeltje *Londen* was verdwenen en zij was opgestegen, had hij alleen haar zonnebril nog op. Misschien kon je door een ander meer jezelf worden, maar die moest er dan wel zijn. Nu leek het alsof hij heel langzaam bijkwam uit een slaap van jaren. Wakker was hij al, maar de vermoeidheid huisde nog in zijn ledematen. Die nacht rinkelde in Londen weer de telefoon. Moe was ze en ze lag inderdaad in bad, maar drie weken, nee, ze zouden elkaar veel eerder zien en die keer zou hij aankomen.

Ik had een paar uur wanhopige pogingen gedaan om niette kijken naar de kleine Chinees tegenover me. Dat lukte niet. En toen hij uit een krant een kip pakte, was ik verloren. Een gevangene van zijn vraatzucht werd ik. Ik zag hem bijten, het

vlees met zijn tanden uiteentrekken als een roofdier dat in een verkeerde afdeling was terechtgekomen, ik hoorde hem smakken, zag het speeksel in kleine kloddertjes op de krant vallen en hoorde even later hoe hij tegen een onzichtbare leermeester zijn lesje opzei.

Foto: Van den Toorn.

‘Kwa tan tan’.

‘Kwaaaah tan. Gototanka’.

Steeds harder, totdat de vrouw met het breiwerkje aan de andere kant van het gangpad opkeek en ik naar de w.c. liep. Vreemde, glazige ogen die een ander dan mezelf leken aan te staren. Om tien uur reed de trein langzaam het station in. Op hoge stellages stonden schijnwerpers gericht, mannen schreeuwden naar elkaar zonder dat duidelijk was wat en ik zag nog geen metalen buizen, maar in elkaar verstrengelde dunne elfenbenen, bespoten door een vlies dat elk moment kon scheuren. Van de worsten, bier en vruchteschillen keek ik op naar een gezicht.

Coco stond vlakbij, haar lange, zwarte haar in een wrong. Het werk was voorbij, de contracten getekend, de foto's geschoten en het reizen ook. Nu we eindelijk hier waren, konden we haast bedaagd naar huis lopen, maar mijn huis was die nacht een hotel, alleen wist ik dat toen nog niet. De fontein op de Stachus spoot niet meer en het was er rustig. Niet alleen lag iedereen al op bed, de stad sliep ook, maar het was een slaap waarin zwaar werd gedroomd, een verborgen leven werd geleid. We liepen gearmd en keken af en toe omhoog, daar waar het leek alsof er twee ranke benen werden beschenen. De Alter Prater in travestie? Op de deur van de nachtclub aan de Millerring hoefden we niet naar het geslacht te raden. Een wulps, zwart silhouet wenkte ons, maar Coco had geen aansporing nodig, het was gewoon haar kroeg op de hoek.

We zeiden haast niets, keken langs elkaar in de spiegel van de bar, twee niet meer zo jonge, al wat gebeitste gezichten. Mensen die ouder leken dan ze waren. De vrouw naast me liet zich in de luren leggen door de ronde vorm van de bar. Ze dacht dat ze aan een piste zat. Trok haar jurk tot ver boven haar knieën op en bleef zich zo onbehouwen bewegen, dat ik de stof kon horen scheuren. De man naast haar keek niet, maar zijn donkere ogen bewogen van links naar rechts, als aan een tennisbaan. Van gène naar misprijzen.

‘Maar toch is het zo. Oskar, zeg nou zelf, het is dat hij dat verdomde geld heeft, maar anders was ik zo wit als die schemerlamp daar. Dit was toch geen zomer. Kom schenk me nog eens bij en vergeet jezelf niet, maar laat je niet beduvelen, we

worden gestraft, gestraft ja, het spel is uit. Er hangen satellieten in de lucht en die regelen voor ons het weer. Dat wist je niet hé? Ach jong, lees toch eens wat vaker de krant. Gewoon een kwestie van vroeg opstaan en koffie drinken. Hier vlakbij, naast de Hofgarten. Daar gaan ze trouwens ook bouwen, een schande is het, een echt schandaal! Je denkt toch niet dat ik ooit een krant koop? Ja? Doe niet zo achterlijk zeg, betalen voor wat ik al weet? We worden bestuurd, niets doen we meer zelf, straks blijven de bomen het hele jaar kaal, zijn de lantarenpalen bedekt door een laagje killersgif en wij, ja, wij...'

'...gaan naar huis', zei de man, trok aan haar arm en nog wat harder toen ze tegenstribbelde.

'Houd me vast', vroeg Coco en stak haar armen uit. Ik pakte haar vingers, haar onderarmen. Dit was eindelijk eens geen liefde van woorden. Even later op straat misschien toch, maar voor even. 'Je kunt niet met me mee'.

Voor een slaaf van de dag was ze opmerkelijk vrolijk. 'Ik moet morgen al vroeg op een presentatie zijn en om iets fatsoenlijks af te leveren wil ik eigenlijk deze nacht nog doorwerken. Mijn vriendin is net vertrokken, dus ik ben alleen, als het goed is. Maar ik heb een kamer voor je gereserveerd. Hier', ze hield me tegen, "Het blauwe huis"'. Ze maakte een buiging en met haar arm een uitnodigend gebaar naar het steegje.

'Kom je me halen, morgen? Om één uur ben ik thuis?'

We kusten, haar hart tikte licht tegen me aan. Zoals alles aan haar licht was. Vroeger hield ik van dunne, vlugge meisjes, dacht ik, zou dat nu weer terugkomen?

Ze keek me aan, hield mijn hoofd even vast en zei 'Servus!'.

‘Grüss Gott’, antwoordde ik, ‘und bitte...’

Maar ze was al weg.

De kamer was een krakend alkoof. Voor elke stap op het parket werd ik gehaat door de andere gasten. Ik zette mijn koffer op een stoel, trok mijn kleren uit en zag op de gang dat de badkamer bezet was. Dan morgen maar.

Eerst was ik in Frankfurt. Mijn vriend, de uitgever zei ‘tok’ en toen dat niet hielp ‘kukeleku’, daarna was ik thuis en hoorde kindervoetjes boven mijn hoofd en toen werd ik wakker, opgeknoopt tussen de lakens, waar wel tien kamermeisjes hun balletoefeningen op hadden uitgevoerd. Ik zag een kaart met rivieren, toen weer haar gezicht, strengen nat haar tegen haar neusvleugels aan, ze nam de benen, ze heeft de benen genomen, droomde ik hardop. Ik hoorde iets vallen. Een dof, maar zwaar geluid. Ik draaide me om. In andere kamers draaide men zich ook vast om, alles werd ordelijk, zelfs mijn lakens en deken, nadat ik er wat aan had getrokken.

Het was een kale ochtend, ramen stonden half open, het geurde naar binnenplaats. Ik had de vermoeidheid van dagen nog niet van me afgeschud. De achtergevels gaven geen antwoord op de vraag waar ik zin in had, behalve dat ene, dus liep ik naar de ontbijtzaal, at mijn broodjes, dronk mijn koffie en ging naar de receptie.

‘De badkamer is volgens mij al uren bezet’.

‘U zit toch op de eerste? Er is er boven nog één’.

De krant was dik die dag.

‘Maar... er kan niets zijn?...’

‘Welnee, maar ik zal het wel tegen een kamermeisje zeggen’.

Op mijn kamer las ik de mémoires van Margret Bovari. Da war endlich einer, der schrieb, was wir fühlten. Ik hoorde gerammel naast me, er werd geroepen, aha, de badkamer!, het bleef lange tijd stil, toen werd er keihard op de deur gebonkt.

Een ijselijke schreeuw, ik rende naar mijn deur en stond meteen in de badkamer van mijn grootouders. Veel licht, een bad en een bidet en veel lager een stadstuin.

De man lag, naakt met zijn verstijfde vingers op zijn hart naast het bad. Zijn enkels waren achter de badrand blijven hangen. Het meisje schreeuwde niet meer, maar huilde met hortende uithalen. Ook in badkamers werd om een moeder geroepen. Ik aarzelde, knielde toen naast hem en legde mijn hand op zijn schouder. Hij was de tweede dode die ik in mijn leven zag - het dikke, roze, ontzielde lichaam van een bejaarde.

‘Voorbij’, zei ik tegen de hotelier, die keek alsof hij de krant nu nooit meer uit zou lezen.

Op mijn kamer was het zondagochtend. Ik was weer drie en lag naar de gordijnen te kijken. Dikke rode, die geen licht doorlieten, al was het mei. Rood met witte, plattegrondachtige motieven. De telefoon ging. De deur bleef open, opeens rende mijn moeder naar binnen, sloeg haar armen alsof het vleugels waren open en viel hard en plat op het bed neer. Ze huilde. Ik had nog nooit een Griekse tragedienne gezien, maar haar armen en benen lagen, als in scène gezet, over de sprei.

Zo bang ben ik haast nooit meer geweest. De schreeuw in de andere kamer, het huilen, naast me, tegen me aan.

Die man, dacht ik, keek me niet aan, zijn ogen waren al gesloten voor hij viel.

Dienaren, dienaren Gods.

Ik stuurde mezelf de straat op. Maar waarheen? München was kaal, stofloos, grote stofzuigers hadden terwijl wij sliepen en stierven hun werk gedaan en de gordijnen waren nu ook helemaal opzijgeschoven. De meeste bankjes in de Hofgarten waren bezet, ik ging zo dicht mogelijk bij een rozenprieel zitten. Het duizelde me, het leek wel overtrekpapier waar ik door keek, zo laag stond de zon. Twaalf uur, nog één

uur om onder de mensen te kunnen zijn. Ik liep langs de collonade, las wat eeuwen eerder was bedacht. Poëzie had de wereld allang verlaten, maar in de schaduw van het verlaten Carlpaleis zongen drie jongens een rauwe melodie *'Einz, zwei, drei, unseren Tanz auf dem Vulkan'*. Coco, een naam om te zingen. In de Amalienstrasse ging de deur van haar flat niet open.

In de bierhalle was het al druk, ik dronk er uit een glas waar ik thuis bloemen in zou hebben gezet.

'Rookt u?'

'Nu niet.'

Goud gestifte lippen, een wit schortje met daarop in gouden letters *Marlboro*.

'Maar mag ik u dan toch onze attractie aanbieden? Drie sigaretten. Extra licht. En dit doosje lucifers met kans op een speciale hoofdprijs. Ziet u, aan de bovenkant zit een donker vierkantje. Dat moet u loskrabben. Verschijnt ons *Warlboro*vignet dan heeft u gewonnen'.

Ik legde de sigaretten en mijn toekomstig geluk weg. Aan mijn tafel was een oudere dame gaan zitten. De *Marlboro*engel klapwiekte alsof ze die dag al tegen teveel rotsen was aangevlogen rechtop haar af. De vrouw knipte haar handtasje dicht, liet de poederdoos op tafel liggen en begon ingespannen te krabben. Er verscheen niets. Ze keek even op, toen ik een sigaret uit het minidoosje pakte.

'Gaat u roken?'

'Ja, of vindt u dat vervelend?'

'Uh, eigenlijk ben ik nog herstellende. Mijn neus. Ik ben aan mijn neus geopereerd' en ze depte met haar zakdoekje de plaats onder haar bril 'en nu ben ik nog bijzonder ontvankelijk. Als u het niet erg vindt...'

De sigaretten schoof ik weg. Ik zat aan tafel met mijn grootmoeder, die dit keer aan de Bodensee was geboren, zesentwintig jaar geleden naar München was verhuisd, in de buurt van de Pinakothek woonde en nu voor de derde keer in haar leven alleen in de stad wat wilde gaan eten. Ze keek even op de kaart en bestelde een kleine salade. Mijn grootmoeder was de eerste dode die ik zag, een vreemd gezicht zonder bril onder een glazen plaat in een kist die het nauwe en te versierde had van een poppedoos. Niet lang voordat ze stierf, had ik met haar nog in de tram gezeten. Moeizaam, maar elegant liep ze naar een vrije plaats en stootte daarbij een sigaret uit de hand van een man. Ze draaide zich even om, glimlachte haast uitdagend en liep door. De sigaret bleef op de ribbelige vloer liggen. 'Juffrouw?'

'Ik weet niet of ik het zo goed heb gedaan, maar ik zie niets'. 'Nee', zei het meisje, 'u hebt niet gewonnen, maar ik zal u een troostprijs geven' en ze legde een groter doosje sigaretten voorde vrouw neer.

'Enu?'

'Ik heb nog niet gekeken'.

Ze pakte de lucifers bij me weg, krabde snel met de lange nagel van haar wijsvinger over het donkere vlak en zei, haast verveeld 'Nee, ook niets'. Bij mij legde ze twee pakjes neer.

'Ik zal u de mijne geven', zei mijn grootmoeder,'ik vond het erg vriendelijk van u om u zo op te offeren. Maar nu moet ik weer inkopen gaan doen. Mijn man komt zo thuis'.

Even na haar ging ik de straat op, zocht een telefooncel.

'Oef', zei Coco, 'ik ben er net en ook doodmoe, zullen we in het Nymphenburg gaan wandelen?'

'Wat zegt u? Een man en een vrouw, of ik me dat herinner? Ja, kijk eens meneer, soms komen hier zoveel mensen, maar in dit geval kan ik u helpen. Het was al wat later in de middag, heel stil en het begon mistig te worden. De man kocht een paar kaarten van het slot en voordat hij ze terug in het zakje schoof, bekeek hij ze stuk voor stuk, controleerde wat er op stond. Ja, hij was inderdaad verstrooid'.

‘Wat zegt u? Een Japanse. Jazeker, dat klopt, want terwijl hij zijn kaarten bekeek, was zij al doorgelopen en van een afstandje stond ze een beetje geamuseerd naar hem te kijken en toen wij elkaar ineens even aankeken, gaf ze me een knipoog. Tja, dat weet ik niet meer zo precies hoor, lang zwart haar, mager en ze droeg een rare jas, een soort cape. De kleur? Geel, dat weet ik nog heel zeker. Later heb ik ze nog in de tuin zien lopen, twee donkere silhouetten, ze kwamen een uurtje later rustig pratend weer langs mijn stalletje en liepen toen weer in de richting van de Auffahrtsallee’.

‘Of ik dat nog weet? Ja, natuurlijk. Het was een mooi gezicht, die twee helikopters die uit verschillende richtingen aan kwamen gevlogen, boven de Allee bleven cirkelen en toen plotseling landden op het gazon. Of zij dat ook gezien hebben? Ja, meneer, dat weet ik zeker, ze waren blijven staan. Waar? Een paar honderd meter hiervoor. Maar waarom? Wat is er gebeurd? O, u komt misschien nog terug? Nou meneer, graag gedaan hoor, zoveel maak ik hier niet mee’.

‘Bruno? Wat is het vandaag?’

‘De elfde’.

‘O, dan is het toch zo. Mijn vader is jarig’.

Vandaag. Zijn dag om zich klein te houden, binnen te blijven, hier in haar flat niet ver van de universiteit. Ze heeft zich verstopt achter één van de grijze deuren. Hij hoort water stromen, kleerhangers worden opzijgeschoven, snel, driftig, misschien wel radeloos. Aan een wand vier foto's van haar. De breedste links, de smalste helemaal rechts. Ze lacht breeduit, het staat haar niet, haar ogen zijn verdund tot streepjes. Ineens kan hij zich haar vader voorstellen.

'Zo'.

Ze draagt de schaduw van haar jeugd. Een zwart mantelpakje, waar een nauwelijks zichtbaar roze topje onder schittert.

'Bel jij een taxi? Terug ga ik liever lopen'.

Vier Jahreszeiten en dit was de herfst, het stenen seizoen met muurvaste schaduwen. Heel kort zag hij hen samen voordat ze in de auto stapten. Hij pakte haar knie en ze fluisterde dat ze nu naar het sjiekste hotel van München reden, ze moest daar alleen maar even praten, 'je zult je niet vervelen' en omdat hij dat nu al niet deed, trok hij haar naar zich toe. Toen zijn vingers van haar wangen waren gegleden, werd de deur al voor hen opengehouden. Hij had een buffet verwacht, een zaal met kroonluchters, mensen, stemmen, drank, maar ze kwamen terecht in een kleine suite op de derde verdieping waar vijf mensen stonden te wachten.

Coco keek af en toe naar hem. Dit gesprek had haar goedkeuring; vervelend en saai. Ze gingen snel aan tafel, hij zat naar de dochter van de ambassadeur, ze had sterretjes onder haar ogen geplakt. Van mosselen werd hij altijd ziek, dus at hij ze nu maar weer eens.

'Ooohh, maar wat heeft u ontzettend goede manieren', kwekte ze allerminst diplomatiek en schoof haar been nog wat dichter tegen het zijne, 'vindt u het hier ook zo absoluut vervelend? Papa zegt altijd: kindje in Beieren hebben ze nooit iets bijgeleerd, het blijft hier een dorp, misschien met iets teveel mensen, haha'.

Hij hield de schaal nog een keer voor haar op, maar ze tikte er even met haar vingers tegen. Genoeg.

'God wat is het hier absoluut saai, Heinz, waar zit de volumeknop?'

Ze stond op, hield zich even vast aan het tafelblad en waggelde toen als een geamputeerde pauw naar de hoek van de suite. Toen hoorden ze zichzelf niet meer, de geluiden van mensen en vorken waren absoluut harmonisch opgenomen in een knetterende saxsolo. '*Tell me whyyyyyy*...'

Ze stond naast de tafel, voorovergebogen alsof ze op haar billen geslagen wilde worden en maakte djivebewegingen. Haar schoenen trok ze uit en ze sprong op de stoel naast hem, haar armen zwaaiend boven haar hoofd *'..uncertainty..'*

'Zeg Leila, schatje, kijk je een beetje uit', de man met wie Bruno even had staan praten, wreef over zijn baardstoppels, die per minuut iets langer leken te worden, zodat hij overeen paar uur in de schaduw van zijn eigen gezicht zou komen te zitten.

Het volgende nummer was rustiger, Leila bedaarde, kwam weer braaf naast hem zitten en zweeg verder. Nu pas zag hij dat Coco onafgebroken had zitten praten met de man schuin tegenover hem. Hij veegde zijn lange, blonde haren voortdurend uit zijn vliegeniersbril, was het met haar oneens, maar op welke opmerking van haar kon hij landen?, voorlopig geen, dus hield hij zijn mes als een stuurknuppel naast zijn bord. Gedoemd om in de lucht te blijven hangen.

Nu hoorde Bruno ook een *why*, uitzijn maag, maar deze vraag hoefde niet als een solo aan te zwellen, hij was misselijk, schoof zijn stoel wat naar achteren, zag Coco vooroverhellen, de dochter van de ambassadeur vertelde hem net over haar jeugd in Salzburg en toen borrelde de eerste, bittere golf naar boven, een eruptie in zijn keel. Hij stond op, rende naar de gang, trok een willekeurige deur open, de kamer was leeg en voorde w.c. pot viel hij op zijn knieën en kotste voor het eerst in

jaren. Met zijn hoofd leunde hij tegen de muur, totdat hij zijn maag en borst haast open voelde barsten, een gloeiend mes dat zich in zijn huig kerfde. Na de tweede keer gaf hij het op, het was zinloos, hij was verslagen. Rillend van de kou liet hij zich op het bed vallen en keek naar de kroonluchter, hier wel, boven hem. Daarna zag hij lange blonde haren die twee brilleglazen bedekten, toen twee nauwelijks behaarde benen tegen een badrand en als laatste zijn grootmoeder, arm in arm met zijn moeder op de Rotterdamse Lijnbaan, zo innig verstrengeld dat af en toe hun gezichten in elkaar overvloeiden. Herinneringen niet van stof, maar van een veel teerderesubstantie, het leven zelf, maar dat kon alleen maar benoemd worden als in een schoolklas, voor elk voorval of idee een begrip, maar kloppen deed het nooit. Hij was alleen.

Hulp kwam er van boven. Bruno werd wakker, hij hoorde de saxsolo nog nagalmen, proefde de bittere smaak van de onverteerde mosselen en vond zichzelf liggend terug oog in oog met een reflecterende kroonluchter. Het was, zo te zien, daar beneden maar een rommeltje. Hij lag als een al afgelegde gekruisigde op het dekbed. De aansteller. Op straat hoorde hij een paar auto's voorbijrijden. Het was na twaalven. De ravage aan tafel was nog groter: witte broodjes met restanten bavaroise en zuidvruchten, uitgedrukte sigaretten en wijnvlekken, maar behalve dat was Coco weg.

Leila zat, haar hoofd met beide handen ondersteunend, nog steeds op haar plaats aan tafel. Ze prevelde onverstaanbare zinnetjes. Ze leken hem aan haar man gericht. Deze was breeduit op een sofa gaan zitten en maakte gebaren alsof hij een twaalfdelig servies wilde omarmen. Bruno ging naast hem zitten.

‘Kijk, vent, ik zeg altijd maar, zoek wel het juiste vrouwtje uit. Nu is ze moe en we hebben er één teveel gedronken, maar reken maar dat die van mij aan de deur van de operatiezaal stond’.

‘O ja?’

‘Zondagmiddag stond ik nog op het rugbyveld, die sport is mijn enige ontspanning, een teamgenoot dook voor mijn voeten en raakte met zijn ellebogen mijn neus. Bloeden, man, ik heb uren gebloed. Zakdoeken vol, echte, niet van die papieren. Daar druipt het snot mee in je eigen handen. Leila ongerust, thee zetten, nou dat drink ik nooit, een dokter bellen, zondagnacht, moet je nagaan, dat doe je dus niet, maar toen ik maandagochtend nog bloedde zijn we naar haar polikliniek gereden. Het tussenschot van mijn neus bleek een kwart centimeter te zijn verschoven. Hoe ze het geflikt heeft, weet ik niet, maar toen ik een uurtje later de operatiekamer werd ingereden, stond ze in haar verpleegstersjurk bij de deur. Stak haar duim omhoog. Het is een moordwijf’.

Leila wipte met haar linkerschoen. Het klapje tegen haar voetzool klonk tergend, ze hoorde zijn verhaal niet voor het eerst. Bruno schudde handen, liet zich niet overhalen om met de drie overgeblevenen nog calvados te drinken, maar nam de lift naar beneden. Ze zat niet ver van de deur op een bank een tijdschrift te lezen. Hoe lang zou ze zijn blijven wachten? Toen ze hem zag, keek ze eerst naar zijn maag, alsof ze door zijn kleren heen kon zien dat daar de onrust na een bedwongen opstand heerste. Toen keek ze hem aan, donkere, raadselachtige pupillen.

‘Gaat het?’ vroeg ze. Hij knikte, gaf haar een arm. Ze liepen naar de overkant van de straat, waar het stil was, maar het bont achter het glas geduldig wachtte op bewondering. Ze noemde hem namen van soorten, eigenaars, mensen met wie ze had samengewerkt; smakeloze mannen met veel geld die zich alles konden veroorloven, de gekste campagnes bedachten en ze door haar lieten uitvoeren; precieuze mannen die met geheven pink de werktekeningen voor haar gezicht hielden en vroegen ‘Wat denk je schatje, raken we er hier wel een paar van kwijt?’ en de vriendelijke mannen, haar collega's, die een ochtendlang de hele stad afbelden voor een vrije studio, een model dat uit Stockholm moest komen, of informeerden

naar de papiersoort van een folder. ‘Ik zie ze een paar keer per jaar, steeds in andere combinaties. We groeten elkaar, soms wisselen we wat namen uit en daarna gaan we snel en efficiënt aan het werk’.

Aan haar driftige stap hoorde hij dat ze te lang had gewacht. Hij zweeg, bovendien, wat deed hij ooit anders dan luisteren? ‘Ik hoor vaak dat ik vergeet te leven, maar dat is het nu juist niet. Want waarom, omdat ik onophoudelijk op en neer reis? Waarom moet ik persé overeen probleem gaan zitten praten? Ik heb een hekel aan dat soort gesprekken. Ik doe mijn werk en ga in Schwabing dansen of lees thuis een boek. Maar mijn verstand schakel ik dan toch niet uit? Je schijnt je te moeten vervelen, maar ik denk dat als je het bestaan überhaupt al een lange zit vindt, je er het beste voor kunt zorgen dat je zo af en toe ook nog eens rond kunt lopen. We vermaken ons, wat moet je in godsnaam anders doen?’

Foto: Marga Dekkers.

'Niets', zei hij, 'alsjeblieft niets'.

De Odeonsplatz was verlaten. Het schelle neonlicht van de schijnwerpers op de gebouwen maakte van hen spelers tegen een abstract decor. Bruno liet Coco los, hij rende de trappen op van een galerij, kroop achter een leeuw, brulde even in de geheel lege dierentuin tegen de mevrouw die hem zeker niet wilde voederen en ging toen op de bovenste trede zitten. 'Kom', riep hij, 'kom eens'.

In de verte zagen ze de verlichte Siegestor. De nacht lag voor hen open, een gapende Allee, maar waarheen? Waren zij er nu wel of niet? Daar waar het verleden roerloos was, onverzettelijk als vastgeplakte meubels in een poppenhuis, daar kon hij zich pas bewegen, de paljas uithangen, zichzelf zijn. Hij kuste haar, eerst op har wang, toen duwde hij zijn tong ver in haar mond. Sprakeloos.

'We zien elkaar één keer per jaar', antwoordde ze hem, terwijl ze wachtte totdat haar vader op zou nemen, 'ik vlieg naar New York, of hij komt naar Londen. Toen ik twaalf was, verliet mijn moeder ons. Ze pakte haar koffer, gaf mijn vader een hand en mij een zoen en stapte in de auto die voor ons huis op haar wachtte. Ik wist het al, niet lang, maar ik wist het. Ze zat niet langer middagen voor zich uit te staren op de veranda, maar hing overdreven beweeglijk een droogdoek aan het rekje, of pakte 's ochtends terwijl ze dacht dat ik nog sliep mijn vuile kleren van de stoel. Zoveel bedrijvigheid ineens, ik was even bang dat ze iets ergs zou gaan doen, haar ogen konden soms heel rood worden, angstaanjagend, niet de ogen van iemand die boos is, maar radeloos. Maar uiteindelijk ging ze dus alleen maar weg. Ik heb haar nooit meer gezien. Dad ook niet, maar elk jaar krijgen we een kaart van een ander bassin op onze verjaardagen. Ze woont aan de Westkust met Walter, een advocaat en onze vroegere buurman. Tja, het leven als t.v. serie, maar we hoeven gelukkig niet mee te spelen. Okay, okay' zei ze en gooide driftig de hoorn op het toestel. In gesprek. Ze schudde haar haren los, hij lag al op het brede bed, ze kwam naast hem staan en hield haar gezicht boven het zijne. Net toen hij zijn armen op wilde heffen om haar naar zich toe te trekken, glimlachte ze en zei: 'Nee, eerst vader'.

Dit keer nam hij op. Coco liep op en neer met het toestel in haar hand. Hij deed een schemerlampje uit en staarde naar de spiegelkast.

'Hè toe, zeg het me nou', zei ze, 'dad' en alsof hij dat aan de andere kant van de oceaan kon horen, tikte ze met haar hak op de vloer.

Er was een moment dat gebeurtenissen zich op een andere, definitievere manier gingen herhalen. Dat had niets te maken met lokaties uit dromen, waar je je soms jaren later plotsklaps in kon bevinden, nee, dit was anders, twee plaatsen die

versmolten tot één en Bruno werd erop een wat vreemde, heimelijke manier gelukkig door. Tegelijkertijd was hij een jongen van zes en iemand van bijna dertig.

Hij hoorde Coco praten, na lang aandringen kreeg ze blijkbaar haar zin. Hij luisterde niet naar wat ze zei. Ook nu lag hij in bed in een kamer tussen twee andere kamers in. In het huis van zijn grootmoeder waren de schuifdeuren naar de slaapkamer van zijn ouders niet helemaal gesloten. Avonden lang had hij naar het reepje licht gekeken, maar meer nog geluisterd naar de stemmen die hij gelukkig herkende, maar niet verstond. Zijn vader, zijn moeder, een tante. Misschien was het daar ook wel begonnen, daar in die kamer, dat donkere alkoof waar hij een late tram nog had kunnen horen, het in zijn jeugd en nu ook nooit geweken verlangen om er onzichtbaar of hooguit maar een beetje bij te horen. Toen had hij niet geweten wat er gebeurde, maar was dat ooit veranderd? Hij was de perfecte derde, iemand die de verschillende lezingen van twee partijen aanhoorde en als een hogepriester een rekkelijk en ook weer voor tweeërlei uitleg vatbaar oordeel velde. Hogepriester? Welnee, hij was gewoon een dienaar, een dienaar van de vergetelheid, maar hij wist dat tenminste.

Hij keek naar de vrouw die in haar hals krabde, zich even naar hem omdraaide en knikte, ‘ja nog even’, hij lag en keek en kon weg wanneer hij dat wilde, want alleen als dat niet meer kon, raakte hij in paniek, zelfs, of vooral, midden in de stompzinnigste gesprekken, stond hij nog kalm op, maar rende dan weg. Maar nu had hij niet eens het onwrikbare besluit om te blijven, hóeven nemen. Van Coco wist hij genoeg.

Ze legde de hoorn neer en bleef even staan. Ze rookte de siga-

ret op en zei: ‘Mijn vader gaat trouwen. Volgend voorjaar. Gek toch, ik heb het idee dat het met ons te maken heeft, al kan dat natuurlijk helemaal niet. Ik zou willen dat je hem kende. Hij is wel iemand voor jou. Ik ben vanzelfsprekend altijd zijn prinsesje geweest, mijn moeder stapte al te snel uit die rol, maar hij heeft, denk ik, vooral vroeger een zoon willen hebben. We hadden een buitenhuisje aan de kust. Soms ging hij dan al 's ochtends vroeg weg en laat in de middag, als wij in de keuken de kastanjes roken en dezonnebrandcrème van de buurvrouwen de chocoladepudding van mijn moeder, kwam hij terug. Moe en vuil en vooral tevreden met wat hij gevangen had met de buurjongens. Hij was ook voor hen meer een kameraad dan een vader. Uit wat hij niet zei, begreep ik genoeg. Als hij anders was geweest, me vaker op zijn kamer had geroepen, me van feestjes had gehaald, zou dit werk me nooit lukken. Nu heb ik, al is dat helemaal niet waar, nooit het idee dat er op mijn vingers wordt gekeken’.

‘Yes’, zei hij, ‘I know, je bent een vlinder’.

En vederlicht nam zij het enige dat ze echt bezat, haar hart en gaf het hem, hij sloot haar wimpers die vochtig waren van haar voorbije jeugd in windschermkleuren, van haar vader en van het gezicht dat ze zojuist gekust had en nu nooit meer vergeten zou, omdat het een ding was geweest, een voorwerp dat ze met twee handen kon omvatten en benoemen: Bruno...

Haar huid was donkeren zacht, zelfs waar haar beha had gezeten. Zittend streelde hij haar schouderbladen en langzamer haar borsten. Haar tepels waren heel klein geworden, ze prikten haast toen hij haar naar zich toe trok.

‘Please’, fluisterde ze, ‘make me... forget’.

Ze knabbelde aan zijn oor, likte, duwde haar tong diep in zijn oorschelp. Hij rilde en wilde haar onder zich voelen. Hij duwde zijn tong in haar navel en toen lager, tussen haar schaamlippen. Ze kreunde even en begon toen bijna uitzinnig met haar hielen zijn rug te bewerken. Hij hief zijn hoofd op en keek haar aan. Haar blik was niet leeg, afwachtend, roerloos, ze keek hem recht aan, bedroefd, verrukt, verslagen, triomferend; de wonderlijke uitersten die hartstocht nu eenmaal teweeg bracht en die hij wilde zien, moest zien.

‘Please’, herhaalde ze, ‘could you share this dream..’

Hij dempte haar laatste woorden met zijn lippen, gleed in haar en voelde hoe ze zich even spande, samenbalde, voordat ze zacht werd, week, toegaf en zij in een ononderbroken beweging haast tegelijkertijd klaarkwamen.

En hij nam haar hoofd, haar strakke, verstarde, verhitte hoofd, kuste haar wangen en likte de zweetdruppeltjes boven haar lippen weg en deze gloeiende engel was even niet iemand anders, maar hier met haar hoofd en haar haren tegen zijn borst in deze tastbare droom en hij noemde haar Coco...

Die nacht was Bruno terug in de badkamer van het hotel. Zeepresten, haren kleefden aan de bodem van het bad. Hij ging even op het krukje zitten en keek door het geopende raam naar buiten. Aan de overkant, een tiental meters van hem vandaan opende de dode de gordijnen. In zijn roze gestreepte pyjama zwaaide hij naar Bruno. Die bleef onbeweeglijk zitten en zag in het bad een steeds hoger wordend laagje water, een stroom van badzout, schilfers, nagelresten.

Meteen daarna stond hij voor de spiegel. Hij hield zich vast aan de handdoekstang. De betegelde vloer was ook nat, zijn voeten kletsten. Toen hij weer opkeek was de spiegel verdwenen, aan de overkant zag hij het licht weerkaatsen. Zijn mond was vol, hij kon zijn kaken amper bewegen, alsof hij op een half pakje oud geworden bitterkoekjes wilde kauwen. Plotseling voelde hij over zijn tong en in zijn mondholte

scherpe randjes, kleine klauwtjes schuren en bijten. Steeds dieper werd er in het zachte vlees van zijn mond geduwd, totdat hij druppels bloed op de vloer zag.

Zijn mond was gevuld met glas; splinters, scherven, gruis. Uit het bad klonk het geklots van iemand die probeerde omhoog te komen. De bejaarde man had de beide randen van de badkuip beet, maar het lukte hem niet om overeind te komen, hij zakte weer terug, alleen zijn dikke hoofd met de korte, grijze haartjes stak nog boven het water uit. Zijn wijsvinger priemde in de richting van Bruno, die meteen zijn ogen sloot en stukje voor stukje, geheel op de tast de glasresten uit zijn mond probeerde te verwijderen. Zijn lichaam spande zich, bang als hij was dat hij zou zuchten of slikken, maar er leek wel dun gaas voor zijn keel te zijn gespannen. Als laatste pakte hij een rond stukje glas, haasteen knikker onder zijn tong vandaan. Daarna deed hij zijn ogen open en zag zichzelf verbaasd in de weer gevulde spiegel staan.

De man zat in de inmiddels leeggelopen badkuip en las de aanwijzingen van de hoteldirectie hardop voor. 'Éénmaal per dag gebruik van de badkamer is in de prijs ingebrepen. Verboden elektrische apparaten te gebruiken'. Hij pauzeerde en krabde even op zijn hoofd, maar hoefde niet lang na te denken. Met in zijn linkerhand zijn gezwollen geslacht, stapte hij moeiteloos uit het bad. Met beide voeten stond hij in een bij elkaar geveegd hoopje glas. Er was geen bloed te zien, toen hij met zijn hand naar zijn hart greep.

Toen Bruno andermaal zijn ogen opende, lag hij naast Coco, die met beide handen voor haar gezicht lag te slapen. Hij pakte een *Gentlemen's Quaterly* van het nachtkastje en bladerde in het grijze licht van de vroege ochtend in het tijdschrift in een poging te kalmeren. Met zijn stekelige wangen wreef hij over de rug van Coco, die even bromde, maar doorsliep. Wakker werd ze pas een uur later, toen hij ook de andere bladen had bekeken, en niet van hem, maar van de telefoon.

Ze bleef niet eens even liggen. 'Ja, die ken ik'. Ze draaide een beetje met haar billen, streek een hand door het haaren keek toen even om. Naar hem. 'Jahoor, hij is nu hier. Ik zal het aan hem vragen, tien uur zegt u? Ja, u kunt er op rekenen'. Gedecideerd liep ze terug naar het bed, ging liggen en stak een sigaret aan.

'Ik begrijp het nu', ze ze zacht en toen verwijtend, 'ik had ook een ander hotel voor je moeten reserveren. Maar ja, ik dacht er natuurlijk alleen maar aan dat we slechts door een straat van elkaar gescheiden de eerste nacht hier zouden slapen'.

'Wat was er dan met die man, het leek me gewoon een hartaanval of niet soms?'

'Ik denk dat je dat straks wel zult horen. Ze hopen dat je om tien uur in het hotel wilt zijn.'

Voorzichtig pakte hij de sigaret uit haar mond en kuste haar lippen. Nicotine en een ochtendsmaak. Roerloos lag ze, terwijl hij ruw met zijn stoppelige gezicht over het hare gleed, over haar borsten en buik, voordat hij haar naar zich toetrok en weer op bed duwde in een razernij waardoor zij steeds kalmer leek te worden. Ze keek hem een beetje minder scheel aan, weer anders dan eerder, tegelijk meer en minder een vreemde. Ze bewoog haar armen en benen nauwelijks, ook niet toen hij in haar kwam, haar naam een paar keer door de kamer schreeuwde en hijgend klaarkwam.

Ze zwegen beiden even, toen pakte ze zijn hoofd van haar schouder. 'Ik houd van je' zei ze effen en pakte wat er van de sigaret over was van uit de asbak.

'Misschien houd ik al wel teveel van je'.

'Teveel', mompelde Bruno, 'evenveel teveel, bedoel je'.

Toen hij zich losmaakte uit hun omarming was dat al verraad. Maar voor een nobele zaak. Hij wilde niet dat ze meeging. In het hotel werd meteen aan hem gevraagd of hij mee naar boven wilde gaan naar de kamer waar hij de nacht daarvoor had geslapen. De hotelier keek bestraffend naar hem. Hij had zich nog niet geschoren. Een kleine politiebeamte stelde hem gehaast een paar vragen. Hij antwoordde kort, ongeïnteresseerd. Toen bleef het stil.

‘Maar u denkt toch niet dat...’, zei Bruno, zichzelf onderbrekend, ‘ik heb hem verdorie met mijn eigen ogen gezien.’

‘Over de doodsoorzaak zijn we het eens’, zei de hotelier, vriendelijker. ‘Toen u al weg was, ben ik op zijn kamer gaan kijken. Zij agenda lag op tafel. Er stonden twee namen en twee telefoonnummers onder “In geval van een ongeluk waarschuwen”. Twee namen in een wat verschillend handschrift. En wat doe je dan?’

Het was een vraag.

‘Bellen’, antwoordde Bruno ongeduldig.

‘Deed ik, als eerste de bovenste. De verkeerde. Het was zijn vrouw die hem geen twee maanden had gezien en die ik nu moest vertellen dat haar man in een hotel in München was gestorven. “Dank u”, zei ze, té rustig, “ik dank u voor het bellen”. Een kwartier later ging de telefoon en ze is heel de dag blijven bellen. Ze wilde u spreken omdat u haar man als laatste hebt gezien’.

‘En het kamermeisje?’

‘Het was geen vrouw die zich met kamermeisjes onderhield’.

‘Maar waarom is ze eigenlijk nog niet hier?’ vroeg hij.

De hotelier keek naar de politiebeamte, die knikte.

‘De tweede naam was de naam van een jongen hier uit München met wie haar man al een paar maanden een verhouding had. Ze wil haar man niet meer zien en vroeg aan mij of ik de begrafenis met “dat individu” wilde regelen tegen het dubbele van de kosten’.

‘En dat doet u?’, vroeg Bruno die was gaan staan.

‘Dat is geen kwestie van doen, ik zal wel moeten, want mijnheer de vriend gaf niet thuis. Ja, natuurlijk kende hij hem wel, mar met zijn dood had hij niets te maken, ze hadden elkaar trouwens al in geen vier dagen gezien. Verder zei of vroeg hij niets, zijn vrouw had tenslotte nog gevraagd of u wilde zeggen hoe hij eruit zag, maar die vent kon dat niets schelen. Mag ik u vragen of...’

‘Geef maar hier’, zei Bruno en pakte het papiertje aan, ‘maar ik bel haar niet nu’.

‘Dank u’, zeiden de hotelier en politiebeambte haast gelijktijdig, ‘de rest regelen wij.’

‘Wat denk je’, vroeg hij Coco, die nog op bed lag toen hij terugkwam in de flat, ‘bellen, of niet?’

‘Nee’, zei ze beslist, ‘volgens mij wil die vrouw van jou alleen maar horen hoe hij was aangetast door zijn avontuurtje. Als je belt moet je die jongen bellen, zijn reactie is er typisch één uit schrik en dat hij niet naar het hotel komt, begrijp ik maar al te goed. Zou jij die vrouw willen zien?’

‘Zijn nummer heb ik dus niet’, mopperde Bruno, de cipier van haar intuïtie.

We doorkruisten samen de stad. Ik had ook fysiek de gewaarwording dat we ons van links naar rechts bewogen, van een licht arrest naar voorwaardelijke vrijheid, steeds verder van huis over de Isar heen naar de Stuck Villa, een klein paleisje vlakbij de in de zon glimmende vredesengel, die nog steeds euforisch over de stad waakte. En over ons.

Voorde ingang stonden twee meisjes te delibereren of ze naar binnen zouden gaan. Wat het alternatief was, begreep ik niet. Coco was doorgelopen en draaide zich afwachtend om.

‘Kom je?’

We stonden in een kleine, ommuurde Japanse tuin, nog aangelegd door de met een exotische voorkeur behepte Von Stuck. Tere bloemen, een klein vijvertje dat te troebel was om onszelf in te kunnen zien en een geroest, maar mooi geornamenteerd bankje. Een paradijs voor even, we keken gelijktijdig naar de geblindeerde ramen en dachten, geloof ik, hetzelfde. Coco liep van hoek naar hoek, veroverend?, zoekend? en ze keek niet meer op. Of ze het met haar moeder ooit over haar ouders en haar vaderland heeft gehad, durfde ik niette vragen. ‘Dit is voor jou even vreemd als voor mij’, zei ze, toen ze weer naast me stond, maar dat was niet waar. Ergens verscholen in haar lichaam had de milde hunkering zich vastgezet naar wat ze misschien nooit was geweest: een vrolijk, uitgelaten meisje en dat had niets met haar vader te maken, maar alles met haar moeder, die kleine, gedrongen Japanse vrouw, die maar zwijgend in haar keuken had zitten wachten totdat de Amerikaanse droom werkelijk begon en zij niet langer hoefde te horen bij twee mensen die liever vanille wilden ruiken, dan het chloor van een zwembad. Coco's mond, toch al niet breed, was haast een cirkeltje geworden, een kleine, afwerende uitstulping. Ze pakte ook haar tas stevig beet.

‘Ik was niet graag een kind’, zei ze, ‘ik werd altijd jaren ouder geschat en gedroeg me daar ook naar. Ik wilde nooit iets vragen. Ik wilde nooit geholpen worden. Ik was

eren dat moest voldoende zijn. Mijn moeder vond me een kreng, een klein, eigenwijs kreng, dat ze niet eens kon aankleden met kleertjes die zij nog van vroeger had bewaard, maar ze was wel verstandig genoeg om me na een paar jaar met rust te laten. Pas de laatste tijd herinner ik me die momenten, een ochtend in onze tuin met mijn vader en moeder op de veranda, of een middag aan de kust, waarna ik plakkerig van het zand thuiskwam. Ik verlang er zelfs naar. En jij bent mijn afgezant naar die plaatsen, jij met je droeve ogen, die alles hebben gezien en onthouden heb je natuurlijk ook alles'.

'Reken maar', antwoordde ik lachend, 'van alles teveel'.

Wat erger was, wist ik niet. Coco die nooit ergens bij wilde horen, had nu ze dertig was eindelijk de ruimte om haar leven te vullen met herinneringen, maar ze bezat die nauwelijks en had daarom een ander nodig om aan dat zoekgeraakte verleden herinnerd te worden. Het leek zo ingewikkeld als een algebraïsche vergelijking, maar in ons geval was ik de onbekende. Ik, die alleen maar bestond uit herinneringen, die nooit anders had geleefd dan om eindelijk iets te beleven of mee te maken in een koortsige, onverzadigbare hebzucht naar meer. Maar naar meer van wat?

Er moest een ogenblik komen dat ik vol zou zijn, gevuld met gezichten, avonden, reizen, die ik steeds maar weer kon oproepen, maar die ook telkens hardnekkiger duidelijk maakten wat ik mijn leven lang al wist: dat ik alleen maar door die anderen mezelf wilde ontlopen. Maar een bijna dertigjarige lafaard is een andere dan een twintigjarige. Je kon ook af en toe spijbelen om aan je gretige hebzucht te ontkomen. Ik zag hoe Coco zich bukte en met een nagel op een losliggende plavuis tikte, haar lichaam spande zich en even wist ik niet meer waar ik naar moest kijken: de opgestoken haren die haar nek vrijlieten, de kleine rondingen in haar blouse, of de hoge wreef van haar voeten, die ik nu ze haar schoenen had uitgetrokken om beter te kunnen hurken, weer kon zien.

Dáár, in de Japanse tuin werd ik een dienaar van mijn eigen leven.

'Wat zegt u? Een man en een vrouw, zo rond een uur of één? Ja, inderdaad, dat herinner ik me, want weet u, mijn collega en ik verdelen het werk, om het uur nemen we een andere zaal voor onze rekening. Of we nog kijken? Ach, mijnheer, u weet hoe dat gaat: de eerste dag kijk je belangstellend, die zaal met zelfportretten bijvoorbeeld, die vind ik mooi, maar al gauw ga je er alleen maar op letten hoe en door wie er gekeken wordt. Ja, dat klopt, de meeste mensen wandelen. Vier, vijf stappen, een paar tellen rust en dan weer door naar het volgende schilderij.

En zij? Hij keek heel aandachtig, de zelfportretten, de zaal met de loopgraventekeningen, nee, ik geloof niet dat er iets aan zijn aandacht is ontsnapt. Soms bleef hij even staan om te kijken waar zij liep. Nee, inderdaad, ze bleven niet in elkaars buurt. Ik weet nog dat ik heb geprobeerd om te begrijpen waar zij naar keek, maar ik kon haar niet volgen. Ze liep niet van doek tot doek, maar koos er één uit, liep dan weg en ging totaal ergens anders staan. Twee keer riep hij haar. Nee, niet voor een bepaald schilderij, maar voor de borden met toelichtingen. Wat hij aanwees? Twee regels, ik weet het nog precies, omdat zij steeds heel hard begon te lachen: *Alles muss ich sehen* en *ich hatte Angst vor meinem Temperament*. Wat zegt u? Waarom, ja, kijk eens mijnheer, dat weet ik niet hoor, misschien vond hij dat goede uitspraken. Jazeker, ze hebben nog wat gekocht, moet ik voor u navragen wat?

Heel innig gearmd liepen ze weg in de richting van de Maximiliansbrug, ik heb ze nog even na staan kijken. Hoeveel het er zijn die me opvallen in de loop van een dag? Laat ik eens nadenken? Vier, vijf, nooit meer en soms ook helemaal niemand, dat zijn mijn lege dagen, weet u, daaraan denk ik nooit meer'.

Die avond aten ze in 123, een Frans restaurant, een paar stappen verwijderd van Coco's flat. Ze waren die middag door de Hofgarten teruggelopen en hadden naast het prieel twee collega's van Coco gezien, een fotograaf en een model in een camel jas en met een collectie hoeden bij zich en met hen waren ze wat gaan drinken in het Annast Haus. En toen was Coco voor Bruno veranderd, ze was iemand geworden met afspraken en kennissen, iemand die bovendien ook nog woonde in de stad die hij eigenlijk als de zijne beschouwde. Na een half uurtje was hij opgestapt, hij had de U-Bahn naar Schwabing genomen en was niet, zoals hij had gezegd, naar boeken gaan kijken, maar had een uur bewegingloos op een overdekt terrasje gezeten, waar een geblondeerde serveerster hem van tijd tot tijd een koud glas bier voorzette. Toen hij terugkwam was Coco al weer thuis. Ze was niet verbaasd dat hij een tijd was weggebleven en die vanzelfsprekendheid ontroerde hem. Het borrelde in zijn maag, zijn keel was droog, hij pakte haar bij haar middel en kuste haar in haar nek. Over haar schouder heen zag hij op het nachtkastje aan zijn kant van het bed een memovelletje liggen met twee nummers. Dat was voor later.

Foto: Van den Toorn.

‘Wat ik nooit wil’, zei hij, ‘is deel uitmaken van je leven; het zijn anderen die afspraken met je maken, die je tegenkomt, maar ik wil daar niet bij zijn’.

Een zangeres liet weten dat ze nergens spijt van had en dat had hij ook niet.

‘Wat we doen, met wie we werken heeft niet met ons te maken, dat heb ik in de loop van de jaren wel geleerd. Het maakt het alleen maar moeilijker en verwarder en we wonen ook te ver van elkaar om met onze vrienden om te gaan’.

Coco keek hem aan, haar pupillen konden heel klein worden. ‘Ik heb geen vrienden’ zei ze, ‘ik heb alleen maar mezelf’. De obers waren niet Beiers, het eten was niet Duits en zij waren ver van huis en zouden dat ook altijd blijven, omdat ze niet anders wilden.

‘Toen ik je voor het eerst zag op het vliegveld, wist ik het meteen: jij kunt me een verleden geven. Ik heb teveel meegemaakt, ik kan niets meer zelf verzinnen, dat lukt me niet, doe het voor mij alsjeblieft, want jij hebt er teveel van, dat zag ik direct aan je houding, aan je ogen. Zorg ervoor dat je herinneringen je niet opslokken. Jij bent veel actiever dan je zelf denkt!’

Hij zou haar een verleden geven, zij hem zichzelf. Hij zou zijn herinneringen voor blijven, zich minder overgeven aan de vaak tastbare melancholie die zijn dagen verwondde. *Da war endlich einer*... Zij, Coco, haar jeugd waarvan niets meer resteerde dan een vader met wie ze af en toe belde, een stem van over de oceaan, een stem die ze op alle zoekgeraakte ochtenden moet hebben gehoord en die hij, Bruno, de dienaar van de doden die in hem leefden, zou verzamelen met alle andere middagen, avonden en nachten tot een week, tot een domein van twee namen die elkaar dienden.

Tenslotte, een uur voor zijn vertrek, belde hij. De vrouw van de dode was geïntrigeerd en had blijkbaaar niet meer op zijn telefoontje gerekend. Wie was hij, wat deed hij in München, hij moest beslist eens bij haar langskomen als hij in de buurt van Gelsenkirchen was. Bruno zei dat hij daar nooit kwam.

‘Ik heb mijn man nooit gekend’, zei ze, niet eens koel, ‘ik zal hem ook niet missen. Maar ik zal eraan moeten wennen dat hij ook niet meer zo nu en dan thuiskomt. Ik kan me nooit meer ergeren, vreemd is dat, maar ik bedacht me vanochtend dat ik alleen op die manier nog contact met hem had’.

Hij belde de jongen, maar kreeg geen gehoor. Vervolgens belde hij het hotel. Een paar Münchense vrienden van de dode, inclusief de jongen, waren de begrafenis aan het regelen. Ineens hoorde hij een tik, hij werd ongevraagd doorverbonden.

Een zachte stem vroeg aan hem of hij Heinz nog voor zijn hartaanval levend in het hotel had gezien.

'Nee', zei Bruno, 'het spijt me, ik was net gearriveerd'.

Geduldig luisterde hij naar het verhaal van de jongen over hun gemeenschappelijke flat, hun ruzie, het vertrek van de oude man. Tot in detail kreeg hij te horen hoe ze van elkaar verwijderd waren geraakt en het schuldgevoel klonk nog in elke lettergreep door. Toen de jongen pauzeerde, het even stil bleef, legde hij de hoorn kalm neer.

Hij wilde alleen naar het station lopen. Coco had zich voor het afscheid in haar ruime kleren en achter haar zonnebril verstopt. Hij kuste haar. Bruno liep de Amalienstrasse uit. Op de Millerring reden rijen auto's in gelid in de richting van het vliegveld. Het station lag aan de andere kant van de stad. Hij liep de trappen af naar een tunnel onder de brede weg en in de betegelde ruimte bleef hij even staan. Als in een badkamer trok hij iets uit, legde hij iets af, hoe zwaar de koffer ook was die hij droeg, hij voelde niets, niemand passeerde hem, niemand kwam hem tegemoet, hij hoorde alleen de namen die hij hard voor zich uitriep, even draalde hij voor de trappen aan de andere kant van de tunnel, toen ging hij resoluut naar boven. Ze leefde in hem.

Voor Koto McGee

Sjoerd Kuyper
Het huis aan de overkant

Het gebeurde in een dorp. De oorlog was voorbij en gewonnen en er was niets bijzonders aan het dorp. Behalve dan de straat waarin ik woonde. Die straat was zo belangrik omdat ik er woonde, toen ik een kind was.

Er was daar een wereld die rook naar oude verf en tantes die huilden om brieven met zwarte randjes; een wereld waarin de gordijnen alles wisten van prinsessen, maar beloofd hadden te zwijgen.

Dat was het huis waarin ik woonde.

Maar soms zwaaide de voordeur open! Alsof er een trompet geblazen werd, zo helder viel het licht dan binnen in de gang. Vader bracht mij naar het stoepje, de kokosmat werd tussen deur en drempel geschoven en samen met mijn pop zat ik daar in de zon.

Ik keek naar het huis aan de overkant.

Het huis aan de overkant was

Er zijn verhalen die al lang geschreven hadden moeten zijn en daarom misschien maar beter ongeschreven kunnen blijven. Dit is er een van. Een verhaal moet uit één stuk beton gehouwen zijn; het schrijven ervan mag niet langer duren dan de tijd dat je je adem in kunt houden - althans, dat is mijn mening. Maar de achtste versie beklimt de zevende, die de zesde beklom, en de aantekeningen puilen uit de mappen, beschuldigend als de ogen van een gewurgde. Waarom vernietig ik ze niet? Waarom steek ik geen blanco vel papier in de machine en zet in één keer neer wat ik moet schrijven? Omdat dit geen verhaal is. Dit is een afrekening, een mysterieuze verdwijning, en wie doden wil moet omzichtig te werk gaan, dwaalsporen in bomen kerven, achtervolgers van zich afschudden...

Het begon op een donderdag, nu een maand geleden. In tien dagen tijd had ik vijf lezingen gehouden en niet simpel en sonoor uit eigen werk, nee, babbels met discussie ná verlangde men. Vijf keer voor een ander schooltype en een andere leeftijd, dus vijf keer een ander soort voorbereiding. De laatste lezing vond plaats op de genoemde donderdag, aan een middelbare school in Den Haag. Zes lesuren achtereen stond ik met het zweet op mijn rug de passie te prediken ten overstaan van pubers met de AD op hun gezicht - de Absolute Dood. Ik kreeg flink betaald voor die bijeenkomst en was daarom bereid om er wat energie in te steken, maar ik slaagde er niet in iets van mijn enthousiasme over te brengen op de versteende koppen tegenover mij. Niets dan de Absolute Dood - dat ik kinderen zo kon haten!

Het beroerdste was dat mijn woede na enige tijd veranderde in begrip: er *was* ook geen zak aan! Alle woorden die ik ooit zo liefdevol rangschikte vielen van hun voetstuk en belandden volstrekt systeemloos op de vloer van het klaslokaal. Ik kon niet anders dan in deemoed mijn hoofd buigen en van de vloer lezen wat daar verzameld lag - wartaal. Die kinderen hadden gelijk! Literatuur was armoede, jute zakken... iets waar je eens per jaar één lesuur last van had. De muren begonnen op mij af te komen en deinsden weer terug - zo sloeg de koorts toe.

Op het station kocht ik twee blikjes bier. Ik was tien dagen nuchter geweest, nu mocht ik drinken. Ik hoopte op tijd thuis te zijn om cognac te kunnen kopen. De koude kwam uit mijzelf. In de trein voelde ik mij niet meer dan een jas, achtergelaten aan een pikhouweel in een ijswand. Ik wilde dood, maar dan wel in de armen van iemand die mij troosten zou en zeggen dat het niks was, dat ik morgen als herboren zou zijn. In een roes wist ik mijn flat te bereiken. Ik schoof gekleed onder de dekens.

Ik zocht de slaap en vond die ook, maar steeds weer waren daar de heldere scherven van mijn bewustzijn: geluiden op straat, lichten van vliegtuigen, de koelkast waarin ik niets van mijn gading vond. Ik was dus toch gestorven; ik was gewogen en veroordeeld tot verder leven in een wereld die leek op de wereld die ik kende, met dit verschil: geur, smaak, gevoel en schoonheid ontbraken aan de feiten. En de tijd! Voortaan zou ik dolen door een nachtelijke flat en bij alles wat ik zag zou ik denken: ach nee...

Foto: Marga Dekkers.

Toen ging de telefoon.

Als een slaapwandelaar verliet ik mijn bed. Ik nam op, noemde mijn naam en hoorde een oude, maar nog lenige vrouwestem.

‘Er is voor je gebeld,’ zei ze. ‘Je was er niet.’

‘Sorry?’

‘Er is voor je gebeld.’

Ik zei dat ik dat verstaan had.

‘Nou dan!’ zei de vrouw.

‘Maar wie heeft er gebeld?’ Geen antwoord. ‘En waar was ik niet?’

‘Overal haast, haast overal.’

‘Maar nu ben ik er wel, dus...

‘En straks?’

‘Hoe bedoelt U?’

‘Er is voor je gebeld...’

Woedend was ik. Midden in de nacht, klappertandend van de koorts en dan dit! Eigenlijk wilde ik de verbinding verbreken, maar ik besefte dat het verstandiger was eerst uit te vinden wie het was die mij lastig viel. Ik zocht naar een formule waarmee ik haar uit de tent kon lokken.

‘Ik was er zeker niet?’ zei ik.

‘Ha! Je begint er iets van te begrijpen.’

‘Maar *wie* heeft er dan gebeld?’

‘*Ik* - herken je m'n stem niet?’

‘Ik was er toch niet?’

‘Maar nu wel!’

Ik kon niet helder denken, mijn hersens kookten en hoewel ik mij trachtte te beheersen moet de woede hebben doorgeklonken in mijn stem.

‘Kunt U nu even redelijk zijn en zeggen wie U bent? Als U dat niet wilt, verzoek ik U mij niet langer lastig te vallen. Het is midden in de nacht, ik ben ziek, ik wil naar bed.’

‘Wie een vraag stelt,’ zei de vrouw, ‘wordt gebeld door het antwoord - dat is logisch.’

‘Vindt U?’
‘Vind ik.’
‘En wat is dan het antwoord?’

'Het antwoord op je vraag!'

Er kwam een fel verlangen in mij op de vrouw uit te schakelen, monddood te maken. Ik zocht naar een knock-out. En plotseling vormde mijn mond een vraag die ik zelf met verbijstering aanhoorde. Ik vroeg:

'Welke kleur had het huis aan de overkant?'

De vrouw dacht geen moment na.

'Er stond,' zei ze, 'geen huis aan de overkant.'

Haar stem sloeg over in een hoog gegiechel en de verbinding werd verbroken. Ik legde de hoorn op het toestel en ging terug naar mijn slaapkamer. Er lag iemand op mijn bed, ik was het zelf. Ik sliep. Het bed was bedekt met een donkerrode plaid en daarop lag ik, op mijn buik, gekleed in een vreemde zwarte broek en een mij even onbekende wijnrode trui. Hoewel ik van enige afstand naar mij zelf keek, hoorde ik mijn ademhaling en zelfs, al was het zwak, het bonzen van mijn hart. Opeens viel alle geluid stil en van mijn lichaam maakte zich een doorzichtig duplicaat los, dat sierlijk opsteeg en wegzweefde op de wolken. Een stem gilde:

'Ik wil terug! Terug!... Ik wil terug!'

Ik weet niet of de stem de mijne was. Ik liep naar de spiegel. Ik keek, maar zag niet mijn eigen gezicht. Een oude vrouw doemde op in het glas. Haar huid was bruin, haar mond tandeloos - ze grijnsde. Ze droeg haar lange grijze haren los en haar ogen fonkelden. Heel even leek de rand van de spiegel de iris rond een allesziende pupil die mijn beeltenis opslokte. Daarna zag ik de vrouw weer. Ze bespeelde een cello die ze tussen haar knieën geklemd hield. De muziek kon ik niet horen. De vrouw keek me strak aan en draaide de hand waarin ze de strijkstok hield. De palm kwam boven, de strijkstok wees weg van het instrument. De vrouw strekte haar wijsvinger in mijn richting en kromde die, alsof ze me wenkte. Ik hoorde haar stem:

'Maar natuurlijk, lieverd,' zei ze. 'Natuurlijk kun je terug. Alleen, je moet nog verder terug, veel verder dan je nu bent. Veel verder dan je ooit geweest bent. Loop maar vooruit, dan kom je wel terug. Loop maar terug, dan kom je wel vooruit. Als je maar nooit op hetzelfde punt blijft staan...'

Ze verdween. Nee, ze vervaagde; ze bleef zo groot als ze was, maar vervaagde en nam het spiegelglas mee. Een zinloze lijst om een stuk muur bleef achter; een muur waaraan een lege lijst - daar stond ik naar te kijken. Ik sprong naar voren en stootte mijn vuist door de muur binnen de lijst. Steen sloot zich om mijn vingers. Ik voelde de koude van de nacht buiten langs mijn nagels gaan.

De telefoon ging. Ik nam op.

'Je hebt gedroomd,' zei de stem van de vrouw.

Ze liet het bij deze korte mededeling en hing op. De cello, dacht ik, het instrument dat zij in de droom bespeelde... Dat is de cello die jarenlang bij vader op zolder stond en die ik meenam, twintig jaar geleden, toen ik voorgoed uit huis ging. Ik besloot, hem zo ziek als ik was, uit de berging beneden te halen. Daar stond hij al jaren, al sinds ik hier woonde, en al die tijd had geen mens er naar omgekeken, maar opeens was ik bang - nu ik door dromen overwoekerd werd en zelfs van mijn eigen bestaan niet meer zeker kon zijn - dat hij verdwenen was. Hij stond er nog, afgedekt door de oude blauwe jas, die er destijds op zolder ook al over hing. Ik trok hem aan, hij paste precies. Hij voelde vreemd aan, hij leek wel van zeemleer. Ik zette het instrument tegen het voeteneinde van mijn bed en hing de jas erover. De rest van de nacht sliep ik droomloos uit. Ik ontwaakte en voelde mij beter. De koorts leek geweken, maar ik was uitgeput en had nergens behoefte aan. Het leek mij verstandig de dag in bed door te brengen. Ik probeerde te lezen, vluchtte in boeken en vluchtte er net zo snel weer uit. Af en toe sliep ik - een korte sluimering die droomloos leek, maar mij wel steeds terugvoerde naar de dromen van die nacht. Ik

trachtte ze te duiden, ik kwam niet ver. De cello stond tegen het voeteneinde van mijn bed, de jas hing er over. De tocht naar beneden had dus in werkelijkheid plaatsgevonden.

De scène die mij het meest bezighield was die van het bed en de spiegel, die de oude vrouw in het laatste, korte telefoongesprek had afgekondigd. Het was een droom in een droom en steeds weer drong zich die magische wiskundige formule op: min maal min is plus. Met andere woorden: een wak in een droom toont de werkelijkheid.

Ik wilde terug in die scène en de vrouw moedigde mij aan *nog verder* terug te gaan. Ik barstte bijkans uit mijn kop! Steeds weer gleden de beelden langs, ik kon ze niet grijpen; steeds weer probeerde ik de dromen te analyseren en daardoor tot conclusies te komen, ik vond ze niet. Ik zocht naar standpunten, een filosofie - handvatten aan een overzichtelijk bestaan. Ik wilde terug, had ik geschreeuwd. Terug naar de oorsprong? De kern? De waarheid?

Lang had ik gedacht dat ik die vanzelf wel vinden zou; ‘tegenkomen’ was een beter woord. Maar de laatste maanden begreep ik dat ik op de woorden die ik schreef steeds verder afdreef van die kern. Alles was anders, ik wist alleen niet hoe. En als het *ergens* anders was, dan wist ik niet hoe daar te komen. Nu kwam het mij voor, dat de kleur van het huis aan de overkant de sleutel was tot het wezen der dingen.

Zaterdag besloot ik op te staan. Ik waagde mij zelfs op straat om boodschappen te doen, gehuld in de blauwe jas. De jas had grote zakken, ik kon er sigaretten, kaas en vleeswaren makkelijk in kwijt. Weer thuis bleek dat de zakken gescheurd waren en alles wat ik kocht zich in de voering bevond, samen met: een frans gebedenboek; een ansichtkaart uit een dierenpark waarop een ijsbeer zich op zijn achterpoten verheft; een ansichtkaart uit Afrika waarop een groep negers een dans uitvoert; een Russische familie - zo'n serie holle popjes, oplopend in grootte, die in elkaar passen.

Ik zette de familie op tafel en tilde de grootste pop op. Daar stond de op een na grootste. Zo haalde ik ze allemaal tevoorschijn en zette ze op een rijtje. Een stem in mijn hoofd zei:

‘De familie Vodorietsj!’

Het was de stem van de vrouw in mijn droom. Ze riep de woorden triomfantelijk, alsof ze een optreden aankondigde. Dat was ook zo. Ik zag de voorstelling en herinnerde mij hoe Quintana... Daar keerde haar naam terug in mijn geest! Ik herinnerde mij hoe Quintana en ik lachten om de acrobatische toeren van de familie Vodorietsj en na afloop lang applaudiseerden. Dat optreden vond plaats in het huis van Quintana - het huis aan de overkant.

Ik keek intensief en lang naar het rijtje vreemde vondsten en langzaam, één voor één, vonden ze hun plaats terug in het huis waar ik ze voor het eerst zag. Zo vond ik het huis terug. En vreemd, als stond er midden op de weg een weegschaal, steeds als ik iets op z'n plaats zette doemde er in mijn herinnering een beeld op uit het huis waar wij woonden. Bewegende beelden zelfs.

Het was schemerig in de gang. De muren waren lang geleden voor het laatste geschilderd, de verf bladderde af. Door het kleine raampje in de voordeur viel geen licht naar binnen. Integendeel, als een aquarium waarin de lampen zijn gedoofd leek het raam licht weg te zuigen uit de gang. Ik hoorde vaders stem:

‘Het stormt! Kom, we gaan kijken.’

We liepen samen door de gang naar de voordeur. Ik was klein, vader was een grote hand die de deur opende. Een landweg rolde, van links komend, de horizon tegemoet. Zware wolken joegen elkaar na, de bomen aan weerszijden van de weg boden de storm nauwelijks tegenspel. Onder het juichen van de wind waren geluiden van krakende en instortende gebouwen hoorbaar. Toen viel de orkaan stil, de geluiden legden zich neer. Aan de overkant, geen tien meter bij ons vandaan, trok een wervelwind langs, gehuld in een kleed van bladeren en oude kranten.

‘De storm komt niet bij ons, lieverd,’ zei mijn vader.

Hij sloeg zijn armen om mij heen en tilde mij op. Zijn hand sloeg de voordeur dicht.

Die avond schreef ik de volgende reconstructie:
Er was eens een oude, blauwe jas. De zakken waren tot flarden vergaan, de vrouwen scheurden af, de vloeren zakten in, de electriciteit viel soms zomaar uit en zelfs de kraag begon los te zitten. In deze jas woonden twee mensen: Quintana en haar rat.

Quitana kende haar lot en wist dat alles goed zou komen, zolang je wat kwam maar goed noemde. Ze besteedde haar tijd aan het drinken van whisky, het bespelen van de cello en filosofische bespiegelingen die zij voornamelijk komisch vond. Er was niets dat haar zorgen kon baren - haar schaapjes konden zwemmen.

De rat was laf en had een grote bek. Quintana vond dat een

overzichtelijke combinatie. Ze woonden al jaren samen. Aanvankelijk bood de jas warmte en bescherming, maar de tijden werden minder en de rat vond dat Quintana iets moest ondernemen om het goede te doen terugkeren. Zelf deed hij wat hij kon: hij rende de pluizen uit zijn vacht om overal aanwezig te zijn waar het mis dreigde te gaan. Hij had het waanidee dat zijn berichtgeving over de situatie iets bij kon dragen aan de verbetering daarvan. De paniek sloeg hem bij tijden uit de bek. De rat was een gebenedijd journalist.

Quintana scharrelde rond in haar slaapkamer, die zich in de linkermouw van de jas bevond. Ze bukte moeizaam en keek onder het bed. Ze gluurde in geheime hoeken en plooien. Ze beklopte de muren en keek naar het plafond. Dit alles om de rat een plezier te doen. Ze knikte, ze had het wel gedacht. Ze deed het licht uit.

Langs een smalle, steile ladder daalde ze af naar de woonkamer. Daar stonden een lange bank, een tafeltje, een poef waarop een telefoontoestel en achterin het vertrek gaf een luik in de vloer toegang tot een kelderruimte. In de hoek achter de bank stond een cello. Het licht in het vertrek zwierf wat rond. Het bescheen de vele prenten aan de muur liefkozend en de kleedjes en tapijten op de vloer struikelend en geïrriteerd. Het kleurde de spinnewebben in de bovenhoeken van het vertrek zilver als het lange, loshangende haar van Quintana.

Quintana liep naar de telefoon, nam de hoorn van het toestel en draaide een nummer. Ze wachtte tot er aan de andere kant werd opgenomen, luisterde naar de naam die genoemd werd en zei:

‘Er is voor je gebeld. Je was er niet.’

De stem aan de andere zijde klonk aarzelend, in verwarring gebracht. Dat amuseerde Quintana. Ze sprak de zinnen die zij zich voorgenomen had te zeggen, schoot inde lach en verbrak de verbinding. Ze nam de cello, ging op de bank zitten en plaatste het instrument tussen haar knieën. Ze pakte de strijkstok van het tafeltje en begon te spelen. Ze had niet het minste talent.

In een ademloze sprint kwam de rat de trap naar de voorraadkamer afgedenderd. Hij remde vlak voor de voeten van de oude vrouw gedecideerd af. Hij ging rechtop zitten, rangschikte zijn snorharen en verkondigde:

‘Berichten van het front. De Slag om de Arm lijkt verloren voor onze vrienden!’

Quintana legde haar instrument terzijde en boog voorover om beter te kunnen luisteren.

‘De slopers rukken op!’ sprak de rat hitsig. ‘Langzaam weliswaar, maar zeker! Ik zou bij god niet weten hoe we ze tegen moeten houden. Legers slopers zijn het, legers! Je hoort de troepen bewegen achter de muren van de voorraadkamer. Over de slaapkamer nu het woord aan onze speciale verslaggeefster.’

De rat priemde zijn wijsvinger omhoog.

‘In de slaapkamer is alles nog rustig,’ meldde Quintana.

‘O,’ zei de rat, half opgelucht, half teleurgesteld. ‘Maar vandaag is gisteren niet,’ viel hij terug in zijn rol, ‘en morgen komen ze!’

Hij richtte zijn kopje omhoog naar Quintana en keek nu werkelijk serieus.

‘Heb je hem gebeld?’

‘Ja.’

‘Wat zei hij?’

‘Hij begreep me niet.’

‘Wat heb je dan gezegd?’

‘Ik heb hem in de war gebracht.’

‘In de war? Maar...’

De rat sprong lenig op de bank en vandaar op de rugleuning. Hij nestelde zich vlak naast de schouder van Quintana en fluisterde in haar oor:

'Waarom heb je niet gewoon gezegd dat we hem nodig hebben? Dat we op hem wachten? Heb je het nieuws dan niet gehoord? Hij moet komen. Nu! Voordat de slopers er zijn!' 'Kalm,' zei Quintana. 'Hij komt, dat beloof ik je. Hij komt, maar we moeten wachten...'

'Hij alleen weet dat wij bestaan!'

'En dat... weten wij alleen.'

'En dat blijft zo, als je hem raadseltjes opgeeft!'

'Raadsels...'zei Quintana.

Ze bukte zich en pakte van onder de bank een heupflesje whisky, dat ze openschroefde en aan haar mond zette.

'Raadsels...'

Ze veegde haar lippen droog en stak de rat de fles toe.

'Zuip niet zoveel!' zei de rat.

'Raadsels blazen het stof weg,' legde Quintana uit. 'Graven moet hij; diep graven, door het stof heen... Terug. Daarbij kunnen wij hem niet helpen.'

De rat wipte van de rugleuning, nam Quintana de fles uit handen en zette die terug onder de bank.

'Graven is voor de dood,' zei hij. 'Komen moet hij, verdomme! We hebben haast!'

'Haast,' herhaalde Quintana slaperig. 'We hebben haast. Wij wel... Maar hij komt alleen als hij dat wil; wij hebben niks te willen. We kunnen hem alleen een beetje helpen.'

'Nou, *doe* dat dan! Je kunt hem in ieder geval een droom sturen!'

'Dat,' zei Quintana, 'is een goed idee. Een droom die de ogen opent.'

Ze liet zich achterover op de bank vallen en sloot haar ogen. Niet veel later schrok ze wakker, de rat was in haar armen gesprongen. Overal rondom de bank viel de vloer weg en door de gaten die ontstonden vielen de balken en de pannen van het dak naar de kelder. Quintana keek tevreden toe.

'Ik ben bang!' riep de rat.

'Het gáát niet om ons,' zei Quintana. 'Ons doen ze niks, geloof me toch. Ons kùnnen ze niet eens iets doen.'

'Heb je hem de droom gestuurd?'

'Ja. Een duidelijke droom. Zonder raadsels en grappen. Tevreden?'

'Ik weet het niet,' snikte de rat.'Misschien geloof ik niet meer in dromen. Wil je...'

'Nog één keer. Maar alleen als je ècht bang bent.'

'Ik bén echt bang!'

Foto: Marga Dekkers.

‘Dan bel ik,’ zei Quintana en trok glimlachend haar voeten weg van een stuk vloer dat met donderend geraas naar de kelder

viel. ‘Maar wat ik ook zeg - hij heeft de jas en hij heeft de cello...’

Als door een wonder was het pad van bank naar telefoon gespaard gebleven. Quintana spreidde haar armen en liep, lichtvoetig als over een evenwichtsbalk, naar de andere kant van het vertrek. Ze nam de hoorn van het toestel en draaide voor de laatste keer het nummer.

‘Je hebt gedroomd,’ zei ze.

Met z'n ogen stijf gesloten nam de rat de brug over de afgrond die hen scheidde en klom naar Quintana's schouder.

‘Geef hem de rest!’ krijste hij.

Quintana legde de hoorn terug op het toestel.

‘Ik heb hem alles gegeven wat hij wist,’ zei ze. ‘Hij komt.’

‘Geef hem meer!’

‘Dat kan niet en dat mag niet en dat weet je.’

De rat wist het inderdaad, maar zijn angst overschreed de grens van de wet. Hij sprong van de schouder van Quintana en draaide zelf het nummer.

‘De achterdeur staat op een kier!’ schreeuwde hij in de hoorn. De lijn was dood, het licht gedoofd, de rat vluchtte weg uit de jas. Er was daar een lege ruimte, vol van het lachen van Quintana. Ze wist dat alles goed zou komen, zolang je wat kwam maar goed noemde.

Ik belde mijn vader. Er was een verhaal, zei hij, over de cello en de jas dat hij vertellen wilde, zij het niet telefonisch. We maakten een afspraak, hij beloofde mij van het station te komen afhalen. Wij hadden elkaar in jaren niet gezien - niet uit haat, maar uit een gebrek aan interesse. Ik vroeg mij af of zijn uiterlijk erg verouderd was. Zijn stem klonk jong als toen ik een kind was en zijn grote hand mij naar de voordeur leidde. Hij opende de deur, legde de kokosmat op de drempel. De straat lag te blaken in de zon.

‘Ga maar fijn op de mat zitten,’ zei hij.

Ik droeg mijn pop in mijn armen; ik wiegde hem en liefkoosde de stugge krullen en het bleke gezicht. Vaders zware voetstappen trokken zich terug in de gang. De mat prikte in mijn billen - dat was aangenaam. Ik wiegde mijn pop en zong een liedje zonder woorden, zonder melodie, als streek mijn adem voor het eerst langs mijn stembanden. De pop neuriede mee en keek net als ik naar het huis aan de overkant. Er kwam een man langs op een fiets. Ik boog me naar voren en draaide mijn hals om de man zo lang mogelijk na te kunnen kijken. Mijn pop boog zich naar voren en draaide zijn hals om de man zo lang mogelijk na te kunnen kijken. We zwaaiden hem na, samen, maar de man zwaaide niet terug. Hij keek niet om. Nog lang dwaalde het geluid van een roestige fiestketting boven het van hitte golvende wegdek. Daarna werd alles stil.

Stel je voor, dacht ik, dat er in de neus van mijn pop, of in de kraag van zijn blouse... of in zijn vingers! Stel je voor dat er op het nageltje aan de pink van mijn pop... een dorp was. Een dorp met hele kleine huizen en hele kleine stopjes aan de straat; een dorp met hele kleine mensen op hele kleine fietsen... Was ik dan God?

Geschrokken stond ik op. Ik nam mijn popen ging de schemering van de gang binnen. Ik zette de pop achter de deur, onder de kapstok, met zijn rug tegen het voetenbankje dat daar stond. Ik ging door de achterdeur het huis aan de overkant binnen.

Vanuit de woonkamer klonk muziek, een cello. Ik gluurde om de hoek en zag Quintana. Ze zat op de bank, haar ogen gesloten, en speelde. Haar lijf deinde mee op het ritme. Ik ging aan haar voeten zitten, met mijn rug tegen de bank, en

probeerde mee te wiegen. Opeens viel de muziek stil. Ik klapte. Het leek of Quintana wakker schrok.
‘Hee, hallo... Ben je daar?’
Ze klopte met haar vlakke hand op de bank. Ik stond op en ging naast haar zitten, ik voelde de warmte van haararm langs mijn schouders glijden. Ik huiverde en kroop nog dichter tegen haar aan. Quintana vroeg niet wie ik was. Dat wist ze natuurlijk, ze had me zo vaak zien zitten. Ze vroeg niet hoe ik heette, ze kende ook mijn naam. Quintana wist alles, dat zag je zo.
‘Vind je vader het goed dat je hier bent?’
Ik zweeg, ik wist het niet.
‘Wéét hij wel dat je hier bent?’
Zie je wel, ze wist alles. Je hoefde haar niets te vertellen; àls je iets vertelde was het alleen om trots te laten blijken dat je het óók wist. Ze wist alles wat ik wist en oneindig veel meer.
‘Dus,’ zei ze, ‘je bent hier stiekem.’
Ik schrok. Natuurlijk, zo was het, ik was stiekem gekomen, maar voor mijzelf had ik het nog niet zo benoemd. Ik knikte bedeesd.
‘Uitstekend!’ riep Quintana vrolijk. ‘Stiekem is het beste! We gaan het vieren! Draai je om...’
Daar had ik op gehoopt, dat dit gebeuren zou - feest in de tent! Ik kende het programma.
‘We gaan op reis.’
Quintana liep naar een tekening van een jas, die naast de cello aan de muur hing, en nam haar strijkstok. Ik kende de spelregels en wist wat we alletwee wilden. Niet naar de negers in Afrika, niet naar de ijsberen op de Noordpool... Het zou kunnen, maar het kwam er nooit van - daar zorgden we wel voor. Een andere keer misschien, niet nu. Ik draaide me om.
‘Handen voor je ogen.’
Ik sloeg mijn handen voor m'n ogen. Ik hoefde niet te gluren - de derde plek, die zou het zijn. Die was het altijd al geweest. ‘Wil je hierheen?’ De strijkstok sloeg tegen de tekening. ‘Hierheen dan? Nee? Dan wil je vast wel... hierheen!’
Ik liet mijn handen zakken en draaide me om. Quintana hielde de strijkstok bij de rechterzak van de jas.
‘Leuk,’ zei ze. ‘Rusland. Weer gelukt... Zeg, misschien heeft Prins Nicolaas wel zin om langs te komen met zijn familie.’
We gingen naast elkaar op de bank zitten en keken vol verwachting omhoog naar de voorraadkamer. Er gebeurde niets. ‘Hee Nicolaas! Nicolaas Vodorietsj!’
Niets, geen beweging, geen geluid. We keken elkaar eens aan. Quintana haalde haar schouders op, knipoogde naar me en zette een keel op als een stoomfluit.
‘Vodorietsj!’
En daar... verscheen het slaperige hoofd van Prins Nicolaas de Grote, huisvader en kunstenmaker.
‘Da da,’ zei hij met zijn zware stem.
Quintana stelde hem een vraag in een vreemde taal die ik niet verstond. Het leek een rijtje namen, ik herinner me alleen het woord ‘masja’...
‘Da da,’ bromde de grote man opnieuw.
‘Allemaal?’ vroeg Quintana. ‘Niemand ziek?’
‘Njet.’
‘Daar komen ze!’
We kropen dicht tegen elkaar aan en keken toe hoe de vijf leden van de familie Vodorietsj één voor één langs de trap naar beneden kwamen glijden. Ze gaven elkaar een hand, gingen in een rij staan en bogen diep.
‘De familie... Vodorietsj!!!’ riep Quintana.

De voorstelling begon. Eerst dansten ze, lenig en wervelend. Hun laarzen schopten hoog boven hun hoofden uit. Ze zongen er liederen bij die niemand kon verstaan; niemand behalve Quintana en de familie zelf. Daarna stond er acrobatiek op het programma: de Russische Toren. Ze sprongen op elkaars schouders alsof het niets was. De kleine Masja helemaal bovenop.

Schrokken de acrobaten van de telefoon, of hoorde het bij de show? Heel langzaam begon de toren te kapseizen. De kleine Masja zwaaide met haar armpjes. Gelukkig hervond de familie haar evenwicht. Tot ze naar de andere kant begon over te hellen. Ik kroop haast *in* Quintana. De telefoon bleef onophoudelijk rinkelen en de menselijke toren zwiepte met een enorme vaart van links naar rechts. Steeds leek het of hij om zou vallen. Het gebeurde niet. Toen sprong Masja van de toren. Het was maar een kleine sprong - zó dicht was ze de vloer genaderd. De toren zwiepte als een ruitenwisser heen en weer en toen sprong de volgende; bovenop Masja, die onder het lichaam verdween. Zo sprongen ze één voor één en maakten hun voorgangers onzichtbaar, tot Prins Nicolaas de Grote alleen overbleef. Hij stond midden in de kamer en maakte een kleine buiging. We applaudisseeerden tot hij langs de trap omhooggeklauterd was en inde voorraadkamer verdwenen.

Toen pas nam Quintana de telefoon aan.

'Da da,' zei ze. 'Njet... njet. Uw zoontje? Ja, hij is hier. Wat? Maar meneer, we zitten in Rusland! Wat zal die reis niet gaan kosten?... U hoeft niet zo te schreeuwen! Ik zal het hem zeggen.'

Ze verbrak de verbinding.

‘Je moet eten.’

Ik wilde niet. Ik staarde naar het gat waardoor de familie Vodorietsj gekomen en ook weer verdwenen was. Quitana trok van onder de bank een rieten mandje tevoorschijn. Ze nam er een fles uit, schroefde de dop er af en nam een lange teug.

‘We kunnen je vader natuurlijk ook uitnodigen om hier een hapje te komen eten,’ zei ze.

Ik schudde wild mijn hoofd - dàt was niet de bedoeling! Dat... dan... nee, dat mocht toch niet!

‘Ach nee, natuurlijk niet,’ zei Quintana, die alles wist en nog meer begreep, ‘dan is het immers niet meer echt!’

Ze zette de fles terug in het mandje en klemde de cello tussen haar knieën. Ze streek de stok langs de snaren en een slepende melodie zwalkte uit het instrument omhoog.

‘Ga nu maar,’ zei Quintana zacht. ‘Je mag altijd terugkomen. Altijd - zo vaak je maar wilt. Ook stiekem. *Juist* stiekem. Stiekem is het beste...’

‘Er stond geen huis aan de overkant,’ zei mijn vader. ‘Tenminste, niet toen wij daar woonden. Misschien vóór de oorlog, lang daarvoor misschien stonden er huizen. Maar dat kun jij niet weten. Als jij op het stoepje zat en speelde met je pop, dan keek je uit over de vlakte. Een grote vlakte met links een landweg die naar de horizon liep, een weg met bomen er langs. Maareen huis? Nee. Het spijt me als dat een teleurstelling voor je is. En het verhaal over de jas en de cello is maar kort - toch kon ik het door de telefoon niet vertellen.

Het was in de oorlog, helemaal in het begin. We hadden de vliegtuigen over horen komen met bommen voorde steden in het westen, maar ons dorp had weinig last. Voor ons was de oorlog een hoofdartikel in de krant. Maar op een dag werd er bij ons aangebeld. Ik liep naar de voordeur en deed open. Er stond een oude vrouw op de stoep. Ik kan haar nog precies uittekenen. Ze had een bruin gezicht, dat wel van leer leek, en lange grijze loshangende haren. Ze had geen tand meer in haar mond, zag ik toen ze begon te spreken. Ze stond op de stoep, die later jouw stoepje worden zou. Met de kokosmat. Daar stond ze. Ze droeg een lange blauwe jas en met haar linkerhand omklemde ze de hals van een groot, naakt instrument. Ik wist toen niet wat voor een instrument dat was.

‘Meneer,’ zei ze, “ik schenk U deze cello.” Ze stak mij de cello toe. ‘En deze jas.’

Ze trok de jas uit en hing die over de hals van de cello. Ik begreep haar niet. Verlangde ze ook iets van mij? Moest ik haar geld geven? Zocht ze een plek om onder te duiken en moest ik haar vragen binnen te komen?

‘Nee,’ zei ze, ‘ik vraag niets van U. Alleen om goed op de jas en de cello te passen. Ik heb hier in de buurt gewoond. Vele jaren. Niet eens zo lang geleden. Toen moest ik verhuizen. Dat had iets redelijks, mijn huis was een krot. Nu moet ik weer verhuizen. Dat heeft niets redelijks. Maar deze cello en deze jas, die horen hier thuis. Waar ik heen ga, daar zijn ze niemand tot nut. Daarom... Wilt U mij beloven er goed op te passen? Ik... Belooft U het?’

Wat kon ik anders doen dan het te beloven? Ik begreep niet waarom ze uitgerekend mij had uitverkoren, maar ik beloofde het. Direct. Zonder aarzeling. Als je nu diep in m'n hart zou kijken, zag je waarschijnlijk dat ik al lang blij was dat ze geen tegenprestatie vroeg. Dat ik daarom zo dapper die belofte deed. Ik was geen held.

‘Want,’ zei de vrouw, ‘eens komt er iemand die ze mee zal nemen. Eens. Vraag me niet wanneer of wie; vraag me vooral niet waarom...’

‘Ik vraag U niets,’ zei ik plechtig. ‘Ik heb u een belofte gedaan en die zal ik houden. Is dat niet genoeg?’

Ze knikte, draaide zich om en verdween. Ik keek haar na tot ze om de hoek verdween, op weg naar een plek waar een cello geen nut had. Ik zette het instrument onder de kapstok bij de voordeur en liet de jas eroverheen hangen. Daar zijn ze samen geweest tot '52, toen we uit het dorp vertrokken; daar stonden ze te wachten op de terugkeer van de vrouw. Ze is nooit terug gekomen.

Toen we naar Noord-Holland verhuisden nam ik haar spullen mee, maar het leek me overdreven ze nog langer achter de voordeur klaar te zetten. Zij verhuisden naar de zolder. Sindsdien hebben ze op de zolders gestaan van alle huizen die we bewoonden. Wel steeds op een mooi plekje, want ze waren me vreemd dierbaar geworden. Dus toen jij vertrok met je kwade kop en de cello en de jas, toen deed dat pijn - dubbel pijn.

Weet je dat ik één keer geprobeerd heb op de cello te spelen? Ik herinner me het nog heel goed. Het was een zinderend hete dag, de lucht trilde boven de klinkertjes in de straat. Jij speelde in de achtertuin. Ik nam het instrument mee naar de voorkamer en probeerde er iets moois aan te ontlokken; ik bleek niet het minste talent te hebben. Plotseling stond jij voor me. Je vroeg of je aan de weg mocht zitten, op het stoepje. Ik kreeg een rood hoofd bij de gedachte dat je iets van mijn pogingen gehoord had. Ik gaf je een hand en leidde je naar de voordeur. Ik schudde het oude speelgoed uit de jas, schoofde kokosmat tussen deuren drempel en liet je daar over aan je lot. Op mijn tenen bracht ik de cello terug naar z'n plek achter de deur. Later hoorde ik je in de gang spelen, in de koelte - zó heet was het die dag.

Er stond geen huis aan de overkant; nogmaals, het spijt me. Ik herinner me hoe we voor het laatst door het dorp liepen, door de straat waarin wij samen zo lang - voor jou moet het helemaal een eeuwigheid geweest zijn - gewoond hadden. Ik droeg jou op mijn arm en jij droeg je pop. Ik keek de straat uit, jij keek de straat in. Opeens hoorde ik je fluisteren: ‘Zwaaien!’

Jij liet je pop zwaaien naar de straat die wij achterlieten. Daarna heb je gehuild tot we in Noord-Holland waren, in het nieuwe huis.’

‘Is het werkelijk zo gegaan, vader, zoals jij het beschrijft? En wat moet ik dan met *mijn* verhaal? Deksel dicht en diep de grond in? En al die dagen dan dat ik naar het huis aan de overkant zat te staren, verlangend er binnen te gaan! En al die keren dat ik er daadwerkelijk op bezoek was! Ik zou niet precies kunnen zeggen hoeveel keer, daarvoor leken de bezoeken teveel op elkaar. Alleen de laatste keer was anders, heel anders.’

Het was merkwaardig. Nu ik besloten had mijn schroom af te leggen en, onder de vriendelijke, zij het wat bezorgde blik van mijn vader, alles te vertellen wat ik mij herinnerde, nu leek het alsof diezelfde schroom naar de vijand was overgelopen en zich als een sluier over de dingen had gelegd; al wat ik tijdens de treinreis nog helder voor mij zag, leek nu vaag en liet zich nauwelijks in beweging zetten - vormen die zich trachtten op te richten uit pas gestort cement.

‘Ik kwam door de achterdeur binnen,’ begon ik zo precies mogelijk, om de herinnering op gang te brengen, ‘en liep via de keuken naar de woonkamer. Quintana was er niet. Het was stil in het vertrek, té stil. Op de vloer stonden twee lege glazen, ze roken naar de drank uit de fles onder de bank. Er was dus iemand anders geweest en ze hadden gedronken samen! Ik sloop naar de cello en plukte aan een snaar. De toon bleef in de kamer hangen, veel te lang, en leek in beweging te komen. Het geluid ging rond, langs de muren; sneller, steeds sneller, als een gevaar dat nu nog buiten was maar zocht naar kieren en gaten en die ook zeker vinden zou. Het gezicht van Quintana verscheen op de tekening van de jas. Geen beren, geen negers, geen Russen, maar de ogen van Quintana. Ik wendde me geschrokken af en stond oog in oog met het gebedenboek, dat z'n muil wijd opensperde. In het timbre van de

cello-toon, die nog steeds niet was verstorven, hoorde ik gebeden prevelen. Monotoon in een taal die ik toen niet verstond.

Ik liet me voorover op de bank vallen en legde het kussen over mijn hoofd. Ik drukte het stevig tegen mijn oren tot alles stil geworden was en ik alleen nog mijn ademhaling en het bonzen van mijn hart hoorde. Ik tilde het kussen op en zag dat ik met mijn gezicht op twee speelkaarten lag. Ik nam ze in mijn hand en ging rechtop zitten. Van kaarten wist ik niet veel af, maar ik zag dat er met deze twee iets vreemds aan de hand was. Ik bekeek ze aandachtig; langzaam zwol de lage cellotoon weer aan. Op de ene kaart stond de hartenvrouw samen met het hartenaas, op de andere de hartenheer samen met een schoppenvrouw. Ik wist niet wat het beduiden moest en kreeg ook niet veel tijd om er over na te denken. De zoemtoon werd luider en luider en de kaarten begonnen rond te draaien in mijn hand. Er stegen stemmen uit op. Verwijtende stemmen die riepen dat het jouw schuld was; *jouw* schuld, vader, dat Quintana weg ging. Steeds sneller wentelden de kaarten, steeds hoger klonken de stemmen - tot ze tot een hoge ijle

toon werden, die octaven hoger samenging met de toon uit de cello.

Als door een trechter werd ik weggezogen uit de kamer. Ik vocht, ik wilde terug, maar vond geen houvast. Ik weet niet hoe lang ik weg geweest ben, toen ik terugkwam stond Quintana over mij gebogen. Haar gezicht vlak boven het mijne.

'Lieve Jezus, jongen, wat heb je me laten schrikken!'

Ze deed vrolijk daarna, maar het hielp niet meer. Er hing een vreemd scherp licht van afscheid in de kamer. Ik voelde dat toen werkelijk; het is niet iets dat ik er nu, zovele jaren later, aan toevoeg - ik benoem het nu, dat is alles. Quintana moet het ook gevoeld hebben, ze nodigde me niet meer uit om op reis te gaan. De dingen waren de dingen en stonden op hun plaats. De sleutel naar Rusland was gebroken, we vonden Afrika ver weg en waren bang voor beren.

Foto: Marga Dekkers.

Quintana vertelde over vroeger, over haar leven in de grote stad. Ze sloeg een sjaal om, sprong op de bank, zong een liedje en liet haar benen zien. Toen ik de sjaal om kreeg en ook iets zingen moest begon het gelukkig te regenen. We sleepten pannen, emmers en teiltjes aan en zetten die onder de grootste gaten in het dak. Het hielp niet veel, je kon wel aan het sjouwen blijven. Quintana ging op de bank zitten en trok mij dicht tegen zich aan. Ze nam de fles uit het mandje en dronk lang. Ik keek haar aan, maar ze schudde haar hoofd en zei dat het niet lekker was.

'Ik regen terug,' zei ze. 'Dat helpt. Daar schrikken ze van, daar buiten.'

Ze zette de fles terug en tilde me op. Ze kuste me.

'Het is waar,' zei ze. 'Ik ga weg.'

Ze huilde en drukte haar wang stevig tegen de mijne. Ik wist niet of ik ook huilde of dat het haar tranen waren die ik voelde. Tot het schokken in mijn lijf begon. Quintana streek me door mijn haar en zo aanwezig als haar hand was, zo afwezig klonk haar stem.

'Je moet naar huis, het is al laat. Je vader zal wel ongerust zijn.' Ik rukte me, woedend om de verwarring die ik voelde, los uit haar omhelzing en rende naar de achterdeur. Maar net voor ik binnen was - waar jij me zien kon en roepen! - bedacht ik me. Ik sloop terug naar binnen en gluurde, stiekemer dan zelfs Quintana ooit zou toestaan, haar kamer in. Ze dronk, strekte zich uit op de sofa, verborg haar hoofd in het kussen en sliep wiegend in. Beschouw het onnozele plan dat ik toen uitvoerde maar als mijn klaagzang om Quintana.

Op mijn tenen liep ik de kamer binnen. Ik nam detekening van de jas van de muur en liep ermee naar het kelderluik, dat ik opende. Het was schemerig beneden, gelukkig niet aardedonker. Toch wat aarzelend klom ik de houten ladder af. Het licht viel door een klein boograam naar binnen, gefilterd door webben en stof. De kelder

bleek vrijwel leeg. In de verste hoek scharrelde de rat in paniek rond op het deksel van een zwarte houten zeemanskist. Ik liep erheen, de rat vluchtte weg, ik opende het deksel. De kist was leeg. Ik keek de kelder rond en zag wat ik nodig had: een stapel oude kranten. Ik rolde de tekening zorgvuldig op en wikkelde haar in een krant - precies zoals ik jou die ochtend de dingen bij ons thuis had zien inpakken.

Ik sloop terug naar boven, ik wist al wat ik halen zou: het ging mij om de voorwerpen die Quintana zó dierbaar waren, dat ze zonder hen niet vertrekken kon. Ik borg ze alle weg; de tekening, de familie, het gebedenboek, de sjaal, de kaarten, het mandje met de flessen... Toen alles goed verpakt gerangschikt was sprong de rat tevoorschijn. Hij kroop weg tussen de spullen inde kist. Ik sloot het deksel. Ik klom langs de trap omhoog en liet het luik zakken.

Eigenlijk had ik direct naar huis moeten gaan, maar ik wilde het afscheid nog wat rekken en besloot een laatste blik op Quintana te werpen. Ze richtte zich op en vroeg: ‘Heb je alles naar de kelder gebracht?’

Ik schudde mijn hoofd.

‘Alles in de zwarte kist?’

Ik schudde mijn hoofd al iets trager.

‘Dan is het goed. Alles wat jij belangrijk vond is alles wat ik mee wil nemen; alles wat ik ooit nodig zal hebben.’ Die middag was er nog het naderende afscheid geweest dat ons bond, nu restte ons slechts een ondeelbaar verdriet. Ik vluchtte. Huilend trok ik mijn pop uit zijn donkere hoekje tevoorschijn. Samen gingen we op het stoepje zitten. De wind stak op en droogde onze tranen. We keken naar de zware wolken die elkaar najoegen, we hoorden geluiden als van instortende bouwwerken.

‘Er staat,’ zei ik streng, ‘geen huis aan de overkant.’

De volgende dag vertrokken we naar Noord-Holland. Het regende. Jij nam mij op je arm en liep de straat uit, naar de verhuiswagen die op de hoek te wachten stond. Jij keek de straat uit, ik keek de straat in. Ik zag Quintana naar buiten komen, uit de voordeur die nooit gebruikt werd. Ze ging gebukt onder de zwarte houten kist die op haar schouder rustte. Ze keek niet naar ons, ze deed de deur niet achter zich op slot, ze liep de straat in - weg van ons. Ik huilde, ik zwaaide; Quintana zwaaide niet terug, ze keek niet om. Ze liep weg over de klinkertjes... Ik zwaaide tot ze met haar zware last om de hoek was verdwenen. Ik zwaaide, ik huilde, maar ik fluisterde niet. Ik had mijn pop immers in de gang achtergelaten, onder de kapstok, achter de deur!

Heb je dat nooit geweten, vader?’

Er zijn verhalen die al lang geschreven hadden moeten zijn en daarom misschien maar beter ongeschreven kunnen blijven. Dit is er een van. Omdat het al bestaat: een verleden, een werkelijkheid - de mijne. Maar het moet geschreven, want de tijd is gekomen om Quintana bij te zetten. Opdat zij haar plaats kent: hier, in dit verhaal, op de laatste pagina gestorven in mij... Het gebeurde in een dorp. De oorlog was voorbij en gewonnen en er was niets bijzonders aan het dorp. Behalve dan de straat waarin ik woonde. Die straat was zo belangrijk omdat ik er woonde, toen ik een kind was.

Er was daar een wereld die rook naar oude verf en tantes die huilden om brieven met zwarte randjes; een wereld waarin de gordijnen alles wisten van prinsessen, maar beloofd hadden te zwijgen.

Dat was het huis waarin ik woonde.

Maar soms zwaaide de voordeur open! Alsof er een trompet geblazen werd, zo helder viel het licht dan binnen in de gang. Vader bracht mij naar het stoepje, de kokosmat werd tussen deur en drempel geschoven en samen met mijn pop zat ik daar in de zon.

Ik keek naar het huis aan de overkant.

Het huis aan de overkant was blauw.

Esther Jansma
Gedichten

Hitte

Onder de hielen van zijn hartslag
sleet ons afgepast ballet van woorden
tot korte gesteunde accoorden; het werd
een monster dat ons bond, een rood ruig
beest dat tussen onze benen, tussen onze
monden stond - zolang die woede lente
leek, draaide ik mee.

Elf dagen en nachten

Elf dagen en nachten
Elf dagen en nachten heeft hij geschreeuwd
naar een wijkende wereld waarin ik school
ging: iedere dag langs het ziekenhuis weer
minder bang dan gisteren, want dood zal hij
nooit, heeft hij ons verteld en hij is al
acht al negen dagen blijven leven achter
het derde ronde raampje van de grond af geteld.

De reiziger

Hij voegt de stenen die hij vindt
gehaast tot vreemde steden samen;
soms kan ik over zijn schouder
straten zien:

strakke witte broeken slaan er
op het ritme dat vrouwen verlangen
hoeken om, of staan geleund
tegen een muur van eigenwaan
in late schaduw

en alle meisjes
kammen hun haren en buigen zich
uit ramen, ze werpen hun harten
als bloemen en linten in
de avondwind-

hij houdt zijn armen uitgevouwen,
al zijn vingers opgetuigd met wat
uit deze zelfgemaakte nacht
komt waaien.

Ludy Giebels

De opgewekte secretaresse van de geschiedenis
Jo van Ammers-Küller en haar roman 'De opstandigen'

Er bestaat een omvangrijk schemergebied tussen de 'grote' literatuur en de triviaallectuur. Men zou dit kunnen omschrijven als het terrein van de 'goede roman', een literaire categorie die maatschappelijk van grote betekenis is maar nog weinig onderzocht. In Nederland was het aandeel van de vrouwelijke auteur, tot in de dertiger jaren hierin aanzienlijk, zowel kwantitatief als kwalitatief. Als verschijnsel raakte de romancière echter in discrediet door de bijtende, niet altijd gerechtvaardigde kritiek van de Forumgeneratie. Een voorbeeld van het sarcasme waarmee de vrouwelijke auteurs in de dertiger jaren werden gekastijd leverde Albert Helman, die in een van zijn recensies hun werk kenschetste als 'een soort reiniging, waarvoor een imperfecte natuur aansprakelijk is. De natuur van dit fatsoenlijke land, waar vele vrouwen liever achter de horretjes hun lust-fantasieën op wit vel papier uitleven, dan zich te vergeten tot de - buurt - schokkende schandaaltjes. Misschien bestaat-er een omgekeerde evenredigheid tusschen vrouwelijke schrijfkunst en dito prostitutie; inderdaad zullen Frankrijk en Duitschland percentsgewijze veel minder romancièrestellen dan ons geëmancipeerde vaderland[1]'. Een wat intelligenter man zou in dit verband evengoed de bal hebben kunnen spelen naar de imperfecte natuur van het andere geslacht en dan toch heel geestig uit de hoek hebben kunnen komen. Maar dit citaat illustreert nadrukkelijk hoe populair de - gevulgariseerde - theorieën van Otto Weininger over onveranderlijke vrouwelijke eigenschappen ook in dit land waren. We komen Weiningers naam, zijn *Geschlecht und Charakter* verscheen in 1903, vaker tegen als adstructie voor de theorie dat vrouwen niet geschikt zouden zijn voor de echte 'prometheïstische' scheppingsarbeid.

Hoewel deze mening ook in de twintiger jaren werd gehuldigd, konden vrouwelijke auteurs toen rekenen op een betrekkelijk onbevangen oordeel. Critici als Coenen, Borel, Robbers en Coster gaven haar wat haar toekwam. We zien dan ook Couperus's reisbeschrijving van Japan broederlijk gerecenseerd naast de nieuwste opzienbarende roman van de nu praktisch vergeten Alie van Wijhe-Smeding. En het is merkwaardig te zien hoeveel meer aandacht bijvoorbeeld haar roman *De zondaar* krijgt vanwege de vraag of zij als toen nog ongehuwde wel in staat was de daarin vervatte 'liefdesexcessen' te beschrijven. Het is trouwens zonder meer een fascinerende bezigheid literaire recensies uit het verleden door te lezen en zich te realiseren hoezeer ons literatuurbeeld er een is van een retrospectief. Niet alleen door onze andere morele en esthetische maatstaven, maar ook omdat een nieuwe roman in principe voor de tijdgenoot elke mogelijkheid van literaire kwaliteit in zich bergt.

Jo van Ammers-Küller is een van die vooroorlogse Nederlandse romancières die nauwelijks meer bekend zijn, bij een literatuurminnend publiek, maar in haar tijd grote bekendheid genoot onder met name het vrouwelijke lezerspubliek. Haar grote doorbraak kwam, na enkele niet onwelwillend ontvangen romans, in 1926 met *De opstandigen* dat de vrouwenemancipatie van 1840 tot 1920 als onderwerp had. Haar werk werd vertaald in het Duits, Engels, Fins, Hongaars, Deens, Zweeds, Servisch, Pools en Tsjechisch. *De opstandigen* werd lovend besproken in The Times en in Duitsland gold zij voortaan als 'Spezialistin für Frauenschicksale'. Haar populariteit in dat land zou overigens later fataal worden, omdat zij niet in staat was onderscheid te maken tussen Duitse cultuur en de minder culturele activiteiten van het nazidom.

Jo van Ammers- Küller

Het interessante aan de schrijfstersloopbaan van Jo van Ammers-Küller is dat zij enerzijds het schoolvoorbeeld is van een onmiskenbaar getalenteerd auteur die de grote literatuur niet haalde en anderzijds door haar talent veel gelezen werd en daardoor invloed moet hebben uitgeoefend. Annie Romein-Verschoor stelde droog maar raak vast dat zij te veel heeft geschreven in verhouding tot de draagwijdte van haar levenswijsheid[2]. Toch had ook Querido geen ongelijk toen hij in 1919 haar als een debutante vergeleek met haar generatiegenote Carry van Bruggen om hun beider geestelijke veelzijdigheid, stoerheid en uitdagende schrijfsterschap[3]. Hoe verschillend de wegen van deze onconventionele schrijfsters gingen wordt geïllustreerd door Ter Braaks constatering in 1928 dat er een afgrond gaapte tussen de populaire en vlotte romancière en de onevenwichtige maar intelligente schrijfster van *Eva*. Toch moest ook Ter Braak, die ooit voorstelde een anti-Kulclub op te richten, schoorvoetend toegeven dat zij er met de eveneens door hem verfoeide Alie Smeding en Top Naeff erin was geslaagd de Nederlandse literaire belangstelling tot kopens toe te stimuleren. En hij erkende: ‘Alleen hij, die een volslagen leek is, zal de knapheid, die men niet uit de mouw schudt, (bedoeld was de vlotte schrijfstijl, L.G.) met verachting bejegenen[4]’.

Tussen 1914, toen haar eerste roman uitkwam, en 1925, het

jaar van *De opstandigen*, schreef Jo van Ammers-Küller 17 werken waaronder vier toneelstukken die door de critici weliswaar niet overmatig jubelend maar toch welwillend en als veelbelovend werden bejegend. Zelf recapituleerde zij deze jaren in 1933 voor haar Duitse publiek: 'Man spürte und entdeckte ein neues Talent, und wie freundlich kommt man einen solchen bei uns entgegen! Wenn aber das Talent sich später durchsetzt und grosse Erfolge erntet, wandelt sich die freundliche Gesinnung in dem kleinen Lande, wo zu viel Schriftsteller und viel zu viel Kritiker sind, nur zu bald in Eifersucht unt Årger[5].' Het was een bittere, zure klacht die in elk interview herhaald werd, maar verre van terecht was. Het is opvallend hoeveel kwaliteiten critici als Borel, Coenen en Robbers wisten te ontdekken in haar romans die in ieder geval voor ons tegen de drakerigheid aanzweven met hun onwaarschijnlijke opeenstapeling van toevalligheden en net iets te sterk aangezette milieutyperingen. Veel meer dan uit een jaloesie de métier lijkt de steeds toenemende onwelwillendheid van de critici met haar werk voort te komen uit een gevoel van irritatie dat hier nu eens een schrijfster was met een bijna on-Nederlands verhalend talent maar de daarbij behorende intelligentie miste. Het schrijfsterschap van Jo van Ammers-Küller had, daarover was men het nagenoeg wel eens, iets tintelends en opwekkends maar de bezwaren tegen de inhoudelijke kant werden steeds groter. Coster, haar grootste protagonist, noemde de 'eigenaardige koele wreedheid' waarmee zij haar figuren ten tonele voerde[6]. Nijhoff vergeleek *De opstandigen* in een interessant essay met *Letje* waarin Top Naeff haar onpartijdigheid met de heldin op een zo eigenaardig perfecte wijze demonstreerde en stelde ten aanzien van de eerste roman vast: 'Vraagstukken van opvoeding, moet men de jeugd binden of haar gang laten gaan, vraagstukken van huwelijksonderwerping, van studie voor meisjes, van publieke ambten voor de vrouw, van sociale arbeid, van Gods water over Gods akker, alles wordt erin besproken, verdedigd, besproken, weerlegd en weer besproken, slap, onverschillig en zonder standpunt[7]'. Hoewel dit oordeel zeker de intenties van de schrijfster geen recht doet en ook de ontegenzeggelijke kwaliteiten van de roman onverlet laat, geeft het toch weer wat de zwakte van Jo Küllers werk was. Herhaaldelijk beleed zij uit te gaan van het standpunt dat in de historie de som der deugden en ondeugden gelijk zijn[8]]. Nu is deze gemakkelijke en aantrekkelijke theorie op zichzelf al aanvechtbaar, maar bovendien leidde zij bij haar tot een weinig interessante vlakheid in fictioneel opzicht. In een brief aan haar vriendin Top Naeff schreef zij over haar voorstudie betreffende de patriottische romans *De Tavelincks* hoe zeer zij getroffen was door overeenkomsten in negatieve gedragingen van de patriottische vluchtelingen in Noord-Frankrijk met die van de Belgische in de eerste wereldoorlog en de joodse vluchtelingen in de dertiger jaren[9]. Maar het cruciale is nu juist het ethische verschil in deze historische gebeurtenissen. Iets waar Geyl later in zijn belangrijke rede over patriotten en N.S.B.-ers in het gijzelingskamp van St. Michielsgestel zo duidelijk de vinger heeft gelegd.

Een des te meer gemiste kans lijkt dit gebrek aan levenswijsheid, omdat voor deze schrijfster anders dan voor de meeste Nederlandse romancières niet de huiskamer de wereld was, om een typering van Hella Haasse te gebruiken. Voor haar historische romans verrichtte zij veel, ook buitenlands, archiefonderzoek. Zij reisde graag en veel onder andere om lezingen te houden. Ondanks het feit dat zij zich nooit bij een feministische vereniging wilde aansluiten, zat zij toch in het stichtingsbestuur van het Internationaal Archief voor de Vrouwenbeweging. In de Socialistische Gids besprak zij in Nederland onbekende auteurs als de 18de eeuwse pedagoog Salzmann en Frank Wédekind[10]. Tenslotte mag niet onvermeld blijven dat deze virtuoze van de vlotte roman in haar beginperiode een uitstekend

gedocumenteerd essay heeft geschreven over de verhouding tussen Mina Kruseman en Multatuli[11]. Ook haar bundel interviews *Twaalf interessante vrouwen* getuigt van een brede blik, al blijkt haar gebrek aan beginselen weer uit het feit dat zij zonder blikken of blozen in 1933 bereid was voor de Duitse uitgave de joodse Julia Culp en Rosa Manus eruit te schrappen[12].

Terwijl de roman *De opstandigen* ook nu nog aangenaam leesbaar en hier en daar zelfs knap te noemen valt, is zij vooral interessant vanwege de verhitte discussies die erdoor werden ontketend analoog aan *Hilda van Suylenburgh* in 1898. Discussies overigens die de schrijfster zelf verbaasden.

Het ging om de lotgevallen van drie generaties Coornvelts, een fictieve Leidse familie van wolfabrikanten. Het verhaal opent in 1840 wanneer Miebetje Sylvain, dochter van een naar Frankrijk afgedwaalde zuster van de pater familias Lodewijk Coornvelt, in Leiden arriveert om in het gezin van haar oom te worden opgenomen. Hierbij horen zijn onderworpen echtgenote, acht kinderen en een oude ongehuwde nicht. De oude Lodewijk is ongenaakbaar streng, maar heeft het beste met zijn kinderen voor: de zonen de fabriek of een academische opleiding, de meisjes het traditionele goede huwelijk waarin uiteraard de vrouwelijke onderdanigheid het grootste goed is. Nieuwe uitvindingen als de stoommachine en andere moderniteiten die niet stroken met de gezapige loop der tijden verfoeit hij. In dit gezin brengt het nieuwe nichtje, dat met haar nu overleden moeder in haar eigen onderhoud heeft voorzien als modiste, een onrustig element. Zonder dat nu direct te willen maakt zij de meisjes opstandig en de jongens op haar verliefd. Dat geeft aanleiding tot verschillende turbulente situaties, maar de oude Coornvelt handhaaft zijn gezag en aan het eind van het eerste deel vlucht Miebetje terug naar Parijs, ontgoocheld door de onstandvastigheid van de verliefde jongemannen die het bij de eerste tegenstand van het ouderlijke gezag laten afweten en vast van plan haar oude beroep te hervatten. De kinderen Coornvelt schikken zich naar hun vaders plannen.

Karikatuur door Cornelis Veth, 1935.

Het tweede deel begint in 1872. De meisjes Coornvelt zijn nu huismoeders of verzeurde, bigotte oude vrijsters, de jongens respectievelijk directeur van de nu van stoom voorziene wolfabriek, dominee en hoogleraar. Allen krijgen echter op hun beurt met opstandige kinderen te maken waarin nu het vrouwelijk element overheerst. Katalysator van deze opstandigheid wordt een lezing die Nicolaas Beets, oude studievriend van professor David Coornvelt, voor het Nut houdt over vrouwenemancipatie. Deze wordt wreed verstoord vanuit het publiek door kritische vragen van een plots in Leiden opgedoken Miebetje Sylvain. Zij heeft zich in de

tussenliggende jaren ontwikkeld tot een strijdbaar voorvechtster van vrouwenrechten en wordt de steun van Lize Wijsman, de dochter van Keejetje Coornvelt, die tegen de wil van haar vader medicijnen wil studeren. Een andere emancipatie, die van Davids dochter Clara, wordt in de kiem gesmoord, omdat de dochter medelij-

den heeft met haarvader. Deze moet ontgoocheld toezien hoe zijn enige zoon zich bij de socialisten aansluit. Daarentegen openen de meisjes Berkhout, de dochters van Saartje Coornvelt, na de plotselinge dood van hun vader een modezaak in het eertijds zo deftige huis van de oude Coornvelt.

Het derde deel begint in 1924 en behandelt de apotheose van al deze emancipatiedrift. Lize Wijsman komt na een succesvolle carrière als arts inwonen bij het gezin van haar neef en nicht Steven en Dorothea Coornvelt. In dit gezin zijn de resultaten van vrouwenemancipatie, vrije opvoeding en liberale ideeën in het algemeen wel zeer pregnant verenigd. Vader Steven is directeur van de nu bloeiende fabriek en heeft een nonchalante verhouding met zijn 19-jarige nichtje; moeder Dorothee is lid van de Tweede Kamer en vraagt zich af wat voor nut al haar zegenrijke arbeid heeft; de oudste dochter Puck is een begaafd juriste, maar onvoldaan in het leven; de tweede dochter Kitty ziet niets in intellectuele ontwikkeling en wil dansen in Parijs, hetgeen speciaal haar vader met woede vervult; daartussen door lopen dan nog een anarchistisch gezinde zoon en een huiselijke dochter. Dit alles zet de oude dokter Lize aan het denken en twijfelen over de waarde van de bevochten vrijheid. Aan het eind echter wordt de onvoldane Puck in ieder geval gelukkig doordat zij haar jawoord geeft aan een plotseling teruggekeerde jeugdliefde. Overigens is dit geluk slechts voorlopig, want het grote succes van *De opstandiger*) inspireerde Jo van Ammers-Küller tot ettelijke vervolgen waarin zij in de beschrijving van de neergang van Pucks huwelijks overigens op haar best was.

Het is achteraf wat al te makkelijk een dergelijk verhaal met geamuseerde neerbuigendheid te beschrijven en dit doet de roman zeker geen recht, zelfs de rommelige en stereotype behandeling van het laatste deel in aanmerking genomen. Vooral ook omdat de ernst waarmee de behandelde thema's van generatieconflicten en vrouwenemancipatie werden benaderd duidelijk maken dat hier eigentijdse problemen werden aangeroerd. *De opstandigen* werd een tijdlang het gesprek van de dag. De schrijfster moest tot haar eigen verbazing op tournee met lezingen over haar schepping en werkte de roman bovendien om tot een toneelstuk dat ook met succes werd opgevoerd. Daarnaast verschenen verschillende brochures om haar al dan niet vermeende stellingen te weerleggen of te bevestigen en een collega-romancière van christelijke huize A. van Hoogstraten-Schoch publiceerde in 1927 als tegengif op de libertijnse roman van Jo Küller haar *Gouden tuegels*. Al met al dus voldoende reden om nader stil te staan bij al dit opzien dat zich concentreerde om twee thema's: de historische betrouwbaarheid van het werk en het vraagstuk van de vrouwenemancipatie.

De polemiek om de historische betrouwbaarheid van deze tendensroman geeft aan hoezeer zelfs Nederlanders warm kunnen lopen voor hun eigen geschiedenis wanneer een dierbare illusie wordt aangetast. De vergelijking met de succesvolle t.v.-serie *Willem van Oranje* dringt zich dan onmiddellijk op. En deze gevallen zijn zo interessant, omdat ze in de Nederlandse kunst vrij zeldzaam zijn. Aanleiding tot het debat was Dirk Costers lof dat in dit boek de wat hij noemde ‘ontmenselijking’ van Holland anno 1840 zo treffend was beschreven, een kwalificatie overigens die de schrijfster zelf niet voor haar rekening wilde nemen. Coster meende dat de sociale kwestie in Nederland indertijd was verscherpt door een onverschilligheid en zelfgenoegzaamheid voortspruitend uit het calvinisme. In zijn blad kwam hiertegen echter verweer van juffrouw S.A.E.M. Mees die, uit eigen archieven en familieherinneringen diepend, bestreed dat de vader-zoonverhoudingen en de godsdienstige mentaliteit in het midden van de 19de eeuw zo hard zouden zijn geweest als door de schrijfster was geschetst. Deze verdedigde zich door erop te wijzen dat zij de oude Lodewijk Coornvelt wel degelijk had beschreven als een

liefhebbend vader met een eigen soort hartelijkheid, maar dat zij vooral de dorheid, geestelijke leegte en tirannie uit die tijd naar voren had willen brengen.[13] Ook Gerard van Hulzen schreef in het veelgelezen Morks' magazijn zich de oudere generatie van gegoede burgerij zoals in *De opstandigen* beschreven als veel ongedwongener en ronder te herinneren.[14]

Het verwijt dat de schrijfster te eenzijdig het steile calvinisme had belicht zonder oog voor de piëtistische invloeden kwam ook naar voren in een aardig debat (gevoerd twee jaar nadat de roman voor het eerst was uitgekomen!) rond de lezing van Nicolaas Beets over de emancipatie van de vrouw, ten tonele gevoerd in het eerste boek. Een van zijn zonen ergerde zich in het Leidsche dagblad eraan dat zijn hoffelijke en vriendelijke vader in de roman was voorgesteld als een houterige en zelfgenoegzame figuur.[15] Dat de door Jo Küller gewraakte lezing (Beets sprak zich zo voorzichtig uit over vrouwenemancipatie dat de tegenstanders een wapen te meer ertegen hadden) in werkelijkheid niet in Leiden maar in Utrecht was gehouden werd eerst nog als een geoorloofde dichterlijke vrijheid beschouwd. Maar alras dook de beschuldiging van laakbare geschiedvervalsing op: was in Leiden immers niet rond 1840 de richting van Scholten, dus de moderne theologie, oppermachtig?

De rehabilitatie van de oude Beets werd tenslotte een zaak van dominee G.W. Oberman die in een stampvolle zaal van het Utrechts Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen (velen moesten teleurgesteld huiswaarts keren wegens plaatsgebrek) de hele kwestie voor het forum van de natie legde. Eerst werd aan de hand van het boek het thema van de botsing tussen ouders en kinderen nog eens uitgebreid behandeld. Hij verwijlde bij het oordeel van Salomo naar aanleiding van Keejetje Coornvelts weigering tussen man en kind te kiezen, toen haar dochter het huis uitliep om tegen de wil van haarvader medicijnen te gaan studeren. De moraal van dit geval was het belang van de nobele functie van de echte vrouw en haar goddelijke gave om de band tussen man en kinderen te bewaren. Na het doornemen van het laatste deel van het boek kwam men tot de gezamenlijke conclusie dat alle strijd en moeite in de wereld in wezen ijdel was. Onder applaus werd bovendien vastgesteld dat de schrijfster niets begreep van de spanning die er is in het leven van de mens die God wil dienen en telkens moet vechten tegen verkeerde neigingen. Tenslotte opperde de toen zo bekende historica en feministe Johanna Naber dat de nagedachtenis van Beets, die in het geheel wat in het gedrang was gekomen, middels publicaties in ere moest worden hersteld.[16] Zij voegde zelf de daad bij het woord met een interessant artikel in het Haagsch maandblad waarin zij de achtergrond van Beets' rede, indertijd gehouden voor het zeer conservatieve Provinciaal Utrechtsch Genootschap, beschreef. Volgens haar was de lezing, gehouden in 1870, veeleer een gedurfde daad, omdat Beets voorzichtig een mogelijk lidmaatschap van vrouwen in het Genootschap entameerde. Pas in 1893 werd hier als eerste Truitje Bosboom-Toussaint toegelaten. Bovendien pleitte hij voor middelbaar onderwijs voor meisjes. Een in *De opstandigen* gewraakte passage over het behalen van de doctorstitel door vrouwen wasslechts ironisch bedoeld.[17] Ook hier ging het geschil eerder over appreciatie van een verschijnsel: Jo Küller was wat verbaasd overal deze drukte, omdat zij wel aan Beets een gematigde vooruitstrevendheid had toegeschreven maar die onvoldoende had geacht om het vrouwenvraagstuk bespreekbaar te maken.[18]

Het hevigste debat echter werd gevoerd naar aanleiding van het eigentijds emancipatorische gedeelte van de roman die daaraan ook haar opgang had te danken. Het werd het onderwerp van gesprek tijdens visites en debatingavonden. De schrijfster hield tientallen lezingen voor de Vereniging van Huisvrouwen, het Haags letterkundig genootschap Oefening Kweekt Kennis, maar ook bijvoorbeeld ter gelegenheid van de tentoonstelling van het Nederlandse Boek in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Het debat is daarom zo interessant omdat het de afsluiting

lijkt te vormen van de eerste emancipatiegolf in Nederland. Het recht van meisjes op onderwijs was in principe erkend, evenals het recht van de ongehuwde vrouw op betaald werk en een onafhankelijk bestaan. Ingrijpender echter waren de economische veranderingen na de eerste wereldoorlog. Hoewel Nederland niet het verschijnsel heeft gekend dat door mobilisaties vrouwen op grote schaal mannen in hun beroep moesten vervangen, moet men niet onderschatten hoezeer de positie van de vrouw was veranderd door een toenemende vraag naar administratief geschoolde arbeidskrachten. Meisjes konden al jong een aardig salaris verdienen en met dit geld in handen waren de zoekmogelijkheden naar de sprookjesprins aanmerkelijk verbreed. Ook Nederland kende in de twintiger jaren zijn *flapper* generatie. Men vind haar beschreven in de vele meisjesromans uit de

twintiger en dertiger jaren die een belangrijke bron zijn voor de sociale geschiedenis.

Links, Jo van Ammers- Küller

Terwijl de discussie, niet verwonderlijk, hoofdzakelijk werd gevoerd door vrouwen, mogen enkele saillante mannelijke opmerkingen naar aanleiding van het thema vrouwenemancipatie niet ontbreken. Albert Luikinga stelde in de Socialistische Gids weliswaar terloops maar toch serieus de vraag of de feministische eisen niet hoofdzakelijk werden gesteld door mannelijke vrouwen die haar eigen natuur niet begrepen (hij haalde in dit verband Weininger aan) dan wel een aangelegenheid waren van in liefde teleurgestelden[19]. In het verlengde daarvan meende de Amsterdamse hoogleraar in de Nederlandse letterkunde Prinsen dat ongetwijfeld vrouwen genoeg hersens hadden - van de benodigde zenuwen was hij echter niet zeker! - voor beroepen als medicus, advocaat en klerk aan de posterijen, maar al bij al bleef de vrouw inferieur aan de man met name op het gebied van creatie en procreatien[20]. Deze in onze ogen, zeker wat de toon betreft, beuzelachtige opmerkingen werden vanuit het vrouwenkamp niet bestreden. De reden hiervan lag waarschijnlijk in de omstandigheid dat de vrouwenbeweging zich nooit zo druk had gemaakt om detheoretische grondslagen van haar acties. De discussies liepen dan ook het hoogst op rond de vraag of de emancipatie van de vrouw op moreel gebied een succes was geworden en om de positie van de ongehuwde vrouw. In haar roman had Jo Küller dat laatste fenomeen beschreven in de strijdbare Miebetje die wegens haar teleurstellende jeugdervaringen principieel ongetrouwd bleef, de onaanzienlijke sloof nicht Pietje die het traditionele werkpaard werd in het gezin van haar neef en de aanvallige kleine Naatje die eindigde als verzuurde fanatische oude juffrouw in het huishouden van een van haar broers. Deze stereotiepe, met meedogen geschetste figuren blijken in de twintiger jaren nog zo vertrouwd dat zij de tongen losmaakten.

We zien nu in het debat twee partijen tegenover elkaar staan: de richting die meende dat er fundamenteel iets mis was met de grotere vrijheid voor de vrouw en de richting die meende dat er weliswaar problemen waren, maar dat deze eerder de kinderziekten van de emancipatie vertegenwoordigden. Het aardige is dat vooral de oude geharnaste veelal ongetrouwde feministen, van wie men eerder een wat

verzuurde opstelling zou verwachten, optimistisch waren over heden en toekomst. Het is de jongere generatie volwassenen, zelf moeder van opgroeiende kinderen, die de proloog uitspreken voor de rol die de vrouw in de dertiger jaren zou krijgen als een wezen voorbestemd voor liefde en huisgezin. Woordvoerster van de laatsten was 'Famke', pseudoniem van de zich herhaaldelijk en nadrukkelijk als gewone huismoeder afficherende mevrouw Veen-Brons uit Zaandam. Misschien wordt haar rol wat vertekend door het voordeel dat zij had als echtgenote van de uitgever L.J. Veen. Deze gaf haar talrijke brochures uit - alleen al in de jaren 1926 en 1927 en in direct verband met *De opstandigen* vier -. Zij werden gestuurd aan kamerleden, besturen van allerlei verenigingen, het koninklijke huis, etc. en men kon dan ook moeilijk onkundig blijven van de radicale ideeën van mevrouw Veen-Brons. Zij werd oprichtster van de Vereeniging van Nieuw-Feministen die in 1933 koninklijk werd goedgekeurd. Deze stelde zich ten doel bescherming en bevordering van het 'gelouterde huwelijksleven'[21].

Veen-Brons zag blijkbaar als haar voornaamste taak antwoord te geven op wat zij noemde de derde generatie van 'opstandigen'. Zij geselde in haar brochure vooral de mondaine jonge vrouw: 'Dat type van vrouwen flaneert graag op straat in rokjes tot op de knieën, met vleeschkleurige kousen over dikwijls veel te dikke beenen; zij loopen alle uitverkoopen af, en besteden haar kostbare middagen met tea-en en winkelen of komen urenlang bij elkaar op bezoek, met ledige handen, 's Avonds zitten zij in cabarets of bioscopen in zijden japonnen en pronken met dikwijls leelijk-dikke armen[22]'. Van Famke hoefde echter de moderne huisvrouw ook weer geen saaie huismus te worden. Wel diende zij weer zingend, met opgestroopte mouwen in het zeepsop te woelen en er een eer in te stellen dat haar man en zoons geen keukenpieten waren. Libertijnse ideeën waren haar niet vreemd. Zij meende dat, nu de jonge vrouw door lichaamsbeweging vitaler dan ooit was, de noodzaak om haar sexuele driften te bevredigen noodzakelijk was geworden[23]. Haar verwijt aan wat zij het pre-fiminisme noemde was dat dit altijd veel te veel nadruk had gelegd op het verstandelijke en het vrouwelijke gevoelsleven had verwaarloosd. Zij propageerde daarom vroege huwelijken, desnoods met ouderlijke toelagen, en trok zich vooral het lot van de duizenden ongehuwde vrouwen aan. Dezen immers werd het mooiste wat God aan de mens had gegeven onthouden, de status van echtgenote en moeder. Ten dien einde werd een andere groep aan het kruis genageld: de ongehuwde man, het tweesnijdend zwaard dat de maatschappij zedelijk en economisch tot bloedens toe verwondde. Economisch omdat het geld dat deze categorie besteedde alleen ten goede kwam aan huizen van vermaak. Om deze onwillige hengst tot inkeer te brengen stelde zij een fikse vrijgezellenbelasting voor (in die tijd ook een programmapunt van de Vrijheidsbond) die niet voor de ongehuwde vrouw zou gelden. Bovendien zouden deze jongemannen bij sollicitaties moeten worden afgewezen wanneer er een gehuwde man voor handen was.

Deze geëxalteerde gedachten - later zou Veen-Brons ook op Tiet gebied van de eugentiek doordraven - vormen een goede illustratie van het dilemma waarin men komt te verkeren bij een beoordeling van de ideeënwereld uit de twintiger jaren en dertiger jaren. Het zou onterecht zijn de theorieën en maatschappij-oplossingen van Famke fascistisch in de zin van antihumanistisch te noemen. Aan de andere kant is het duidelijk dat de fascistische en nazistische mengeling van conservatieve en libertijnse opvattingen uitstekend aansloten bij deze brochures. Het zou daarom interessant zijn de receptie van de vele brochures van Famke te traceren. De eerste vier werden in ieder geval welwillend ontvangen, al bestonden er bezwaren tegen de huwelijksdwang die men toch te radicaal vond. De Nederlandse Vereeniging van Huisvrouwen en de redactie van *Het Kind* betuigden hun instemming met deze herstelster van huwelijk en moederschap. Ook in de ingezonden brieven en vrouwenpagina's van het Algemeen Handelsblad en Het Vaderland meende men,

overigens weinig gepreciseerd, dat Famke wel aardige ideeën had wanneer men de radicale franje er vanaf haalde[24].

Tegenover Veen-Brons stonden de oude feministen, met name Anna Polak en Johanna Naber, beiden ongehuwde vrouwen. Anna Polak was directrice van het Nationaal Bureau voor Vrouwenarbeid in 's Gravenhage dat in 1901 was opge-

richt uit de opbrengst van de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid. Zij bemiddelde tussen vrouwen en potentiële werkgevers. Haar reactie op de welwillende maar zo bedillerige aandacht uit het kamp der gehuwden was wat gegeneerd. Nuchter stelde zij vast dat de ongetrouwde staat voor een vrouw weliswaar niet de meest verkieselijke was maar zeker ook geen ramp. Onsympathiek waren haar de remedies van mevrouw Veen-Brons en principieel wees zij dwang in deze af. Ten onrechte ook, meende zij, werd een collectieve schuld op de ongehuwde man geladen, die heel legitieme redenen kon hebben voor zijn keuze, en werd de huisvader mateloos geïdealiseerd. Tot de taak van de feministen rekende zij het vestigen van de aandacht van het jonge meisje op andere levenswaarden dan de man als eindpunt en het ontplooien van de geest. De opdracht van de vrouw immers was haar eigen steentje bijdragen tot de opbouw van de maatschappij, ook buiten het gezin[25]. Hierop werd door Veen-Brons wat neerbuigend maar niet helemaal irreëel gereageerd: wel bewonderde zij vrouwen als Anna Polak, maar zij vroeg zich tegelijkertijd af of haar soort wel exemplarisch was voor de talrijke schare anoniemen onder de ongetrouwde vrouwen[26]. Feit is natuurlijk dat de maatschappelijke positie van het gezin in deze tijd nog zo onaantastbaar was dat in de meeste gevallen de alleenstaande vrouw werd beschouwd als het wezen dat de huwelijksboot had gemist. Frappant in dit verband is nog de waarschuwing van Anna Polak dat sexuele onthouding voor het meisje kon leiden tot lesbische liefde, ofwel de Great Passion zoals die in Engeland werd genoemd. Omdat zij dit als een verschijnsel van degeneratie beschouwde (waartoe overigens de ideeën van Havelock Ellis en Freud leidden) was er eens te meer een dringend argument om de aandacht van de meisjes op intellectuele zaken te richten[27].

Buiten het debat dat door Veen-Brons was geëntameerd maar een directe reactie was op *De opstandigen* stond een interessant artikel van Johanna Naber in het Haagsch maandblad, getiteld ‘Het conflict tusschen de oudtantes en de achternichtjes’[28]. Naber vertelde hoe zij vanuit een dertigjarige ervaring als lid van examencommissies was getroffen door het verdwijnen van die typische vrouwenrampen van weleer: de pokdalige huid, de kippeborst, de krentenbaard. En tot haar vreugde kan zij constateren dat de nichtjes de oudtantes moesten vragen wat dat eigenlijk voor verschijnselen waren. Ten aanzien van dat veelbesproken punt, de zedeloze kleding, merkte zij spits op dat, terugdenkend aan de karrenvrachten benauwende en ongezonde kleding van vroeger, men tot de conclusie moet komen dat alleen het goede kan worden misbruikt. Kortom deze oude feministe was trots op het bereikte en verloor zich niet, zoals bijvoorbeeld haar collega C. Frida Katz, die in de Lectuurgids het gebrek aan normbesef in de na-oorlogse tijd aansprakelijk stelde, in gezeur over het brutale, plichtvergeten meisje van de twintiger jaren. Zij toonde wijsheid door erop te wijzen dat haar generatie het meisje het bepaald niet gemakkelijker had gemaakt door haar voor veel zwaardere verantwoordelijkheden te stellen. Het pleitte slechts voor het inzicht van deze generatie wanneer zij zich daarvoor huiverig toonde en er zwaarder aan tilde. Voor Naber was nu dat ‘allermerkwaardigste tijdperk’ in de geschiedenis van de Nederlandse vrouw, dat van de strijd voor haar rechten, afgesloten en stond men nu voor een nieuw begin waarin ‘onze meisjes’ werden gesteld voor de vervulling van hun plichten.

Ondanks de verstandige stemmen van met name Anna Polak en Johanna Naber echter bevestigde het debat de teneur van *De opstandigen* zelf: de vrouwenemancipatie was aan genotzucht ten onder gegaan. Dit wordt onder meer bevestigd door een paar mannen die in ingezonden brieven erover klaagden dat

het hen onmogelijk werd gemaakt te trouwen door de hoge eisen die meisjes in materiële zin aan het huwelijk stelden. Duidelijk is in ieder geval dat niet zozeer de grotere mogelijkheden van het meisje als wel de combinatie met de schoksgewijze economische ontwikkeling te veel is geweest. Zoals voor de meeste pas verworven maatschappelijke vrijheden zette ook voor de vrouwenemancipatie zich tegen de dertiger jaren een reactie in waarvan zij zich pas decennia later kon herstellen.

Eindnoten:

1 De Groene Amsterdammer 02-08-1930. Helman ook heeft Jo van Ammers-Küller de rake typering vervat inde titel van dit artikel meegegeven. In het Letterkundig museum in Den Haag vindt men krantenknipsels betreffende Jo Küller. Hier berust ook haar archief.
2 Annie Romein-Verschoor, *De Nederlandsche romanschrijfster na 1880. Een literair-sociologische studie.* Utrecht 1935, p. 129.
3 Het leven 1919, 1663-4; in de serie De vrouwen die voor ons schrijven (nr. XII).
4 De vrije bladen V (1928), 24.
5 *Kennen Sie Jo van Ammers Küller?* Bremen 1933 (red. Carl Schüneman, p. 15. In dit boekje een autobiografie van Jo van Ammers-Küller en verschillende Duitse critici over haar werk.
6 De Stem V (1925), 315.
7 Aagje Ammers en Top Deken; in De Gids 91 (1927), 419-35. Opgenomen in *Gedachten op dinsdag*. Brussel 1931.
8 De uiterste consequentie hiervan was de beleden visie op de bezetting van 1940: mensen die aan weerszijden van goede wil zijn begrijpen elkaar nu niet. Interview in Het Vaderland 10-11-1940. De houding van Jo van Ammers-Küller ten aanzien van Duitsland en haar gegriefdheid om haar veroordeling door een Ereraad in 1945 is op zich een interessant psychologisch verschijnsel dat waarschijnlijk een goed inzicht geeft in de meer banale redenen voor een verkeerde houding tegenover nazi-Duitsland.
9 Brief aan Top Naeff 10-12-1935; zij omschreef deze houding als 'miserabel'.
10 De Socialistische Gids V (1920) waarin zij letterkundige overzichten gaf.
11 In Leven en werken VI (1921), 174-98 e.v.
12 *Kennen Sie*, p. 23.
13 *Het debat in De Stem VI (1926), 291-301; met een inleiding van Coster.*
14 Morks' Magazijn maart 1926, 159-62.
15 Vgl. Utrechtsch Dagblad 3-3 1927.
16 Verslag in Het Vaderland 25-2 1927.
18 Id. 20-2 1927.
19 Socialistische Gids XII (1927), 588.
20 De Amsterdammer 6-2 1926.
22 *Een antwoord aan de IIIde generatie der "Opstandigen". Eenige gedachten over de vrouwen-emancipatie in verband met de moderne jeugd en het hedendaagsch gezinsleven*, door een gewone huismoeder. Amsterdam (1926), p. 16.
23 Vgl. *Een derde en laatste antwoord aan 'De opstandigen'. De nieuwe taak van het nieuw-feminisme*. Amsterdam 1927.
24 Vgl. o.m. Het Algemeen Handelsblad 23-4; 4-6; 18-6 1927; Het Vaderland 27-1; 24-4 1927; ook de Haagsche Post 7-5 1927.
25 Handelsblad 4-6 1927.
26 id. 18-6 1927; en haar brochure *Gehuwd of ongehuwd. Moeder of wereldsche non. Nieuw-fëministische gedachte*. Amsterdam 1927.
27 Handelsblad 4-6 1927.
28 Haagsch maandblad aug. 1926.

James Brockway

Engelse Literatuur

Over de nieuwe 'niet-historische' historische roman in Engeland
Unsworth, Fowles, Ackroyd en... Beryl Bainbridge toch

Het zal zeker niet zo zijn gegaan... toch is het niet ondenkbaar dat drie bekende Britse romanschrijvers een paar jaar geleden bij elkaar zijn gekomen. Ze maakten toen de afspraak, dat ze een roman op een en dezelfde basis zouden gaan schrijven. Dat wil zeggen, een historische roman die geen gewone historische roman in de trant van Sir Walter Scott of, in deze eeuw, van Stanley Weyman en honderden anderen zou zijn, maar een historische roman, die vooral betrekking had op eigentijdse situaties in de wereld, en waarin een deel van de handeling ook in onze tijd zou spelen. De historische episoden zouden ook het liefst in de stijl van de betrokken perioden in het verleden moeten worden geschreven en zouden dus accurate - of naar accuraatheid strevende - pastiches van die stijl worden.

Het resultaat zou een nieuwe soort historische roman wezen - een historische roman waarin de lezer niet naar een afgesloten, wellicht wat geromantiseerd verleden zou worden gevoerd, waar hij, zegge, 350 bladzijden lang knus zou kunnen verblijven; maar integendeel naar een allesbehalve knus of romantisch verleden, waarin hij steeds weer aan zijn eigen tijdperk denken moest en heden en verleden onwillekeurig steeds weer in verband met elkaar moest zien.

Geen escapisme dus, geen 'make-believe', geen kostuumspel, maar een nieuw soort leeservaring door middel van een nieuw soort roman, te weten, de 'niet-historische historische roman'. De eerste van de betrokken auteurs is Barry Unsworth. Zijn roman *Pascali's Island* was een van de vijf 'runners-up' voor de Bookerprijs in 1980, het jaar toen de prijs naarWilliam Golding ging voor zijn historische pastiche ('pastiche' hier niet ongunstig bedoeld) *Rites of Passage*.

De tweede auteur is John Fowles, die reeds in 1979 met zijn 'Victoriaanse' roman *The French Lieutenant's Woman* een soortelijke roman had geschreven. Deze roman is - zoals bekend - later in een zeer vrije bewerking door Harold Pinter verfilmd met Merel Streep in de titelrol. Pinters bewerking is vooral hier van belang, want in zijn draaiboek heeft hij een serie parallelle scènes ingelast, die in het heden zijn geplaatst. (Is het idee van een 'niet-historische historische roman' schrijven dan misschien van Pinter afkomstig?)

De derde auteur is de in de laatste tijd heel actief geworden Peter Ackroyd, van wie in 1983 een magnifiek knappe en geslaagde 'pastiche' is uitgegeven in de vorm van een gefingeerd, laat dagboek van Oscar Wilde, *The Last Testament of Oscar Wilde* (A Novel). Ook de vorige roman van Ackroyd, *The Great Fire of London*, hoewel een eigentijdse fictieve roman, riep met zijn titel een historisch gebeuren op. De roman was overigens op een eigenaardige wijze ook op *Little Dorrit*, de roman uit 1855/7 van Charles Dickens, geënt.

Dat zijn dan de drie auteurs waarover het hier zal gaan en hun romans heten respectievelijk: *Stone Virgin, A Maggot* en *Hawksmoor*, waarbij onmiddellijk moet worden aangetekend dat het woord 'maggot' hier iets anders betekent dan men denken zou (het Nederlandse 'made'). Fowles, die bijna even gevoelig voor, en rijk van, taal is als Anthony Burgess, wil het woord hier in zijn archaïsche betekenis gebruiken, namelijk een 'whim', een gril... zoals Fowles direct in zijn heel korte voorwoord onmiddellijk aan de lezer uitlegt.

Deze drie romans zijn niet lang. Unsworth vult 259 grote pagina's; Fowles 460 pagina's en Ackroyd maar 217. Toch lijkt elke roman bij het lezen héél lang. Dit ligt

aan hun eigenaardige structuur, waardoor niet slechts tussen heden en verleden wordt geschommeld maar heden en verleden soms in elkaar verstrengeld raken. Het is ook toe te schrijven aan de ernst waarmee de sfeer en vooral de taal van vroegere eeuw is herschapen. Zo'n roman leest men niet ‘all in one breath’. In geen van de drie romans ook spelen eigentijdse elementen een belangrijke rol: dat wil zeggen, magie, mysterie, paranormale belevenissen, naast eigenschappen die moeilijk oneigentijds kunnen worden genoemd: geweld, moord, hysterie, bijgeloof. Niettegenstaande de flinke reputatie van de betrokken auteurs en in het bijzonder de bekroningen (Guardianprijs, Whitbreadprijs) van de roman *Hawksmoor* van Ackroyd, aan wie, zo dachten verschillende niet-officiële ‘alternatieve’ jury's dan, de Bookerprijs voor 1985 had moeten worden toegekend, lijkt mij geen van deze romans volkomen geslaagd. Geslaagd, dat wil zeggen, in esthetische zin, in de zin dat het gegeven op een echt bevredigende wijze is uitgewerkt. Misschien is dit wel het geval uit het oogpunt van de auteur gezien. Maar voor de lezer? Alle lijken te veel op oefeningen, oefeningen die zeer zorgvuldig zijn uitgevoerd, maar waarbij voor de auteur de uitoefening belangrijker schijnt dan het resultaat.

Barry Unsworth - Stone Virgin

In zijn roman *Stone Virgin* laat Unsworth zijn relaas in het verleden beginnen, in Venetië tijdens de vijftiende eeuw, waar de beeldhouwer Girolamo, schepper van het beeld van de Madonna dat in de tegenwoordige tijd een belangrijke, inderdaad centrale, rol speelt, in de gevangenis zit. Hij is beschuldigd van de moord op zijn model, Bianca. Deze blijkt een hoertje te zijn. Een hoertje heeft dus haar gelaat voor de Madonna geleend, waarmee een commentaar op de kunst is bedoeld.

In deze eerste Episode - ‘Madonna Commissioned’ getiteld - doet Unsworth weinig pogingen om de taal van de vijftiende eeuw na te bootsen; het lukt hem niettemin vrij overtuigend de sfeer van vroegere tijden op te roepen.

Hierna begint het hoofdrelaas, dat uit een reeks episoden bestaat waarin Raikes, lid van een ploeg uit Engeland gestuurde restaurateurs, bezig is het door de tijd en de luchtvervuiling aangetaste beeld van de Madonna door de toepassing van uiterst moderne technieken, schoon te maken. Het proces begint van onderaan (‘The Lower Draperies’ heet de eerste episode) en naarmate de roman vordert kruipt het langzaam naar boven, niet zonder seksuele ondertonen, totdat het enigmatische hoofd en gezicht, in de episode ‘The Form Entire’ getiteld, wordt bereikt. Het gehele proces is zeer gecompliceerd. Kunst en techniek èn seks zijn doorelkaar geweven - het is alsof een verhouding tussen Raikes en het stenen beeld bestaat.

Voor Raikes is deze ervaring nog gecompliceerder. Wie stond model voor dit fascinerende beeld? Wat is in het verleden gebeurd? Raikes stelt zijn eigen onderzoek hiernaar in. En wat betekenen deze vreemde aanvallen van duizeligheid waarvan hij tijdens het werk last heeft? De aanvallen worden zo ernstig dat Raikes de hulp van een psychiater inroept. Kan het werkelijk waar zijn, dat een straling van het beeld uitgaat, een straling die te maken heeft met een tragedie die in het verleden plaats heeft gehad?

Maar een tragedie heeft ook in het heden plaats. Tijdens zijn lange verblijf in Venetië maakt Raikes kennis met een beroemde beeldhouwer, Litsov, die met zijn vrouw Chiara op een afgelegen eiland in de Lagune van de stad woont. Dit echtpaar - de beeldhouwer afzijdig en arrogant, de vrouw fascine-

rend ontmoet hij door de kunsthandelaar Lattimer, de (vanzelfsprekend) rijke agent van Litsov, die hij aan het oplichten is.

Barry Unsworth.

Een van de hobbies van deze onplezierige figuur is het verzamelen van monsters van het schaamhaar van de vrouwen die hij verleid heeft. Hij laat zijn toonkamers aan Raikes zien en de arme Raikes, die inmiddels op zijn koele manier op Chiara verliefd is geraakt, moet zich afvragen of een monster van haar geheimen ook onder de verzameling ligt? Dit mijns inziens wat onsmakelijke detail in Unsworths roman is niet het enige wat een eveneens wat onsmakelijk trekje in zijn schrijven en denken verraadt.

Ook de geschiedenis van de beeldhouwer Girolamo en zijn model Bianca is een verhaal van een wat geforceerde erotiek, waarin zoals in het verhaal van Raikes, overspel en bedrog prominente rollen spelen. Is Chiara betrokken bij de oplichterij van haar man? Als Raikes het lijk van Litsov in de Lagune vindt moet hij zich ook afvragen, of Chiara bij deze moord een van de schuldigen is. De wateren om het eiland in de Lagune zijn nevelig en mysterieus - de gang van zaken ook.

Het lijkt mij ook de vraag of het onderzoek dat Raikes uitvoert naar de geschiedenis van het Madonnabeeld en het lot van Bianca voldoende interessant is om zovele bladzijden aan te wijden. En de suggestie dat het verleden op de een of andere duistere wijze zich herhaalt, of in ieder geval, hierdoor de uitstraling uit het

Madonnabeeld, het heden helpt scheppen, lijkt mij naar ongeloofwaardigheid te neigen. Is dit niet allemaal meer dan een tikje 'silly', hoe ernstig de zaak overal door Unsworth ook mag zijn aangepakt?

In *Stone Virgin*, dat in Engeland over het algemeen goed door de critici is ontvangen en zeker door hen *au sérieux* is genomen, is er ook geen enkel personage dat aantrekkelijk lijkt te zijn. Raikes neemt zichzelf veel te veel *au sérieux*, zichzelf en alles wat hem overkomt. Hij is de tegenpool van de held van William Boyd, een zekere Henderson Dores, kunsthandelaar, in zijn roman *Stars and Bars*, die ik in september van verleden jaar besproken heb. Maar deze twee romanschrijvers kan men moeilijk met elkaar vergelijken. Boyd schrijft vlot, Unsworth met een ernstige toewijding - veel te ernstig. Misschien ligt juist hier het bezwaar: Unsworth gaat veel te ernstig en humorloos aan de slag. Hij lijkt te veel onder de indruk van Venetië en de kunst in het algemeen te zijn, op een wijze die men eerder bij een schoolmeester dan een kunstenaar of een romanschrijver zou verwachten. Men verlangt naar enig besef van betrekkelijkheid van dit alles op deze aarde.

Hetzelfde voelt men met betrekking tot zijn hoofdfiguur Raikes. Zelfs als deze bezig is met het schoonmaken van het beeld, welk proces ook met veel toewijding en technische kennis wordt beschreven, kruipt een wat goedkope en weinig volwassen sentimentaliteit in het proza, zoals bijvoorbeeld in de volgende passage:

> Crouched against the Madonna's pelvis, through the dust-mottled visor of his mask and the dust-filled space beyond it, Raikes watched the diseased encrustation of the stone clear, blur, clear again, the skin emerging white, millimetre by millimetre. The instrument seemed to attack the contaminated surface with an appetite of its own, stroking off the dross eagerly.
> He worked with concentration. No single diseased grain would be allowed to survive. However uncontrollably murky his thoughts, this work of his hands would emerge pure; his hands alone would achieve it; restored she would be his creation, and his only. The faint hiss of impact, the hum of the compressed nitrogen feeding the cutter, signals of his own control and power. There was no sound in the enclosure, in the universe, but this, no sight but the slowly spreading whiteness...

Dit lijken mij niet de reacties vaneen volwassen man maar eerder die van een enthousiaste jongen. Een dergelijke karaktertrek schijnt te zijn weerspiegeld in het veel te veelvuldige en ten slotte irritante gebruik van Italiaanse uitdrukkingen: 'It was a chivalric exploit he was engaged in, an *aventure*'; 'emerging on to the *fundamenta*'; 'Rome, that *città delle donne*'; 'the short street onto the *salizzada*', enzovoort. Het is alsof Unsworth de lezer van zijn indrukwekkende kennis van Italië en de Italiaanse taal wil overtuigen. Maar de indruk die hij maakt is een andere. De lezer begint te denken: wat kan dit mij eigenlijk allemaal schelen?

Duidelijk wordt, dat de auteur op Venetië en de sfeer van deze stad verliefd is en sommige van zijn beschrijvingen, met name die van de Lagune in de nevels, vormen de beste passages van zijn roman. Dit is echter niet voldoende om een roman te doen slagen. Louter gezien als het volbrengen van een opdracht, om een roman over heden en verleden te schrijven, is *Stone Virgin* wel geslaagd. Maar ook dat is niet voldoende.

Wat mij het meeste in deze roman interesseerde was de aanwezigheid van een vaag gevoel van onheil, van kwade, van boze machten aan het werk. Als Raikes met zijn onderzoek bezig is, wordt hij hiermee geholpen door een collega Steadman, die tegen het eind van de roman iets te vertellen heeft over een religieuze Orde, de Orde van de Supplicanti, waarvan hij zegt: 'They saw the world as irredeemably evil. There was nothing to be done about this, it began with the *descensus angelorum*,

the mingling of spirit with substance in the creation of the world.’ De stemming die met deze woorden wordt opgeroepen, vindt men terug in de andere twee romans, *A Maggot* en *Hawksmoor* van Fowles en Ackroyd, en in de laat-

ste in het bijzonder - wat **Stone Virgin** interessanter maakt. Is dit facet van deze drie romans niet een weerspiegeling van het Kwaad, dat in de moderne tijd lijkt rond te waren? En als zodanig bedoeld?

'The quality of the dialogue is only surpassed by the beaty of Mr. Unsworth's descriptive prose' schreef een recensent in 1980 in The Times over Unsworths roman *Pascali's Island.* 'A strange compelling story' schreef een ander over de volgende roman *The Rage of the Vulture.* Dit zijn oordelen waar ik het moeilijk mee eens kan zijn, waar het *Stone Virgin* betreft. Maar ja, de recensenten van de Britse dagbladpers laten hun incompetentie (door haastwerk?) al te dikwijls zien, getuige hun dwaze, weinig gefundeerde oordelen over enkele slecht vertaalde romans uit het Nederlands in de laatste jaren. Ze schrijven maar wat. Ik kan geen *raison d'être* voor deze roman vinden anders dan dat Barry Unsworth zo'n roman wilde schrijven. Misschien was er dan wél een afspraak met Fowles en Ackroyd, om zoiets te gaan doen?

John Fowles - A Maggot

A Maggot van John Fowles lijkt mij een veel knapper en meer geslaagde prestatie, op een hoger niveau. Intellectueel beschouwd is het boek 'pretty tough stuff' en voor de lezer is het een 'tough read' geworden. Hij moet heel lang over deze 460 bladzijden doen, wil hij ze recht laten wedervaren.

De vorm is wat anders dan bij *Stone Virgin* en *Hawksmoor.* Hier is er geen parallel lopend verhaal in het heden, hoewel Fowles met een kort voorwoord begint en met een kort essay eindigt. Met hun heldere hedendaagse taal zorgen deze twee stukken voor een schril contrast met de lange, in de achttiende eeuwse stijl geschreven roman die er tussen ligt. In zijn 'Epiloog' zegt Fowles onmiddellijk hoe weinig historisch zijn zeer nauwkeurig geschreven historische relaas is. Misschien herinnerde hij zich wat hij in een interview van vele jaren geleden had gezegd, namelijk dat de historische roman een genre was 'in which I have very little interest'. Hij verklaart ook zijn onderneming: in zijn merkwaardige historische reconstructie wil hij over de oorsprong van de 'Shakers-beweging' vertellen en het is duidelijk uit wat hij verder schrijft, dat hij deze beweging relevant in onze tijd vindt.

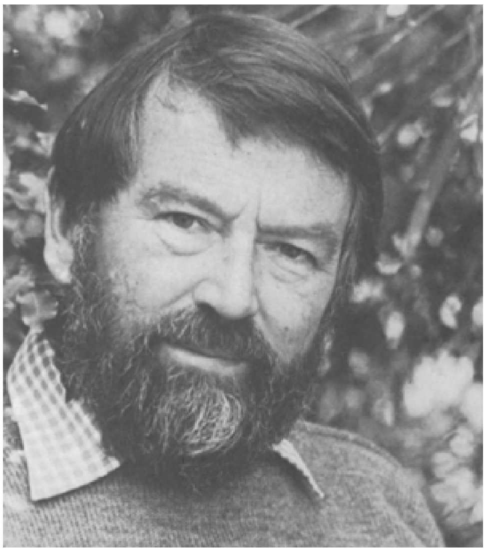
Deze pure, puriteinse Engelse beweging is in de achttiende eeuw door een zekere Ann Lee gesticht, een fabrieksarbeidster in Manchester. Zij is in 1774, zoals zovele Britse 'dissidenten', naar het vrije Amerika vertrokken, waar de beweging bloeide. Het is wat Fowles 'Ann's very special personality' noemt, die hem als schrijver fascineert. Zijn belangstelling voor Ann Lee heeft hij voor zijn fictieve doeleinden getransponeerd naar een vrouw die haar moeder moet voorstellen, de Rebecca Lee, 'Fanny' genoemd, van zijn nieuwe roman.

Rebecca is als 'Quaker' opgevoed maar is in Londen hoer geworden, in een bordeel voor heren. Door de zeer eigenaardige, zeer zonderlinge voorvallen die Fowles in zijn 'geschiedenis' die geen geschiedenis wil zijn, beschrijft, wordt zij tot haar geloof teruggebracht en zij baart het kind dat Ann Lee, de stichtster van de Shakers, zal worden.

Ook bij Fowles is het gegeven in de vorm van een mysterie gepresenteerd, zodat zijn roman, hoewel hij veel langer en veel meer doorwrocht dan de *Stone Virgin* van Unsworth is, net als *de Stone Virgin* iets van een detective-roman heeft, daar zowel de auteur als de lezer steeds bezig zijn, een verklaring voor al dit vreemde te vinden.

Fowles heeft zich zeer veel moeite getroost, door alles in de taal van de achttiende eeuw te schrijven. Zijn verhaal is in het jaar 1736 gesitueerd, en de structuur die het relaas aanneemt is ongewoon en onverwacht. Dat wil zeggen, na een inleidende passage van ruim vijftig bladzijden, die de vorm heeft van een gewone vertelling, leest men: 'In the late and last afternoon of an April long ago, a forlorn little group of travellers cross a remote upland in the far south-west of England. All are on horseback...' volgen 400 bladzijden die in de vorm van een quasi-juridisch onderzoek, met vraag en antwoord, is gegoten.

Elke passage - en er zijn vele - wordt voorafgegaan door een fotokopie van een bladzijde, of bladzijden, uit de authentieke 'Historical Chronicle' voor het jaar 1736, die van april tot oktober loopt, met de bedoeling het authentieke historische karakter van wat volgt te onderstrepen. Heel in het begin staat ook een bericht uit 'The Western Gazette' van 1736, waarin men leest over het ontdekken van een lijk dat in een bos vlak bij Barnstable in het graafschap Devonshire hing.



John Fowles.

Het doel van het onderzoek, dat wordt gehouden door een droge, strenge maar, als het er op aan komt, niet inhumane jurist, Henry Ayscough genaamd, is in het begin niet duidelijk. Ayscough echter laat alles door zijn assistent opschrijven en daarna stuurt hij rapporten met begeleidende brief aan een anoniem gebleven Engelse lord.

Wat is hier aan de hand? Wat is vooraf gebeurd? Omdat Fowles' roman, zoals die van Unsworth, de geleidelijke oplossing van een mysterie behelst, komen de antwoorden op deze vragen slechts stap voor stap. Heel langzaam, met heel veel

geduld en een dikwijls pijnlijk nauwgezette aandacht voor de historische sfeer en détails, maakt Fowles alles aan de lezer min of meer duidelijk. Min of meer, want enkele van de onthullingen betreffen gebeurtenissen die zéér mysterieus lijken en meer op hallucinaties van godsdienstige vervoering en hysterie dan op de weergave van de werkelijke feiten.

De achttiende eeuw mag later de Eeuw van de Verlichting zijn

geworden, hier zitten wij nog in het jaar 1736 en bovendien op het donkere platteland van West-Engeland, het land van legenden, van Merlijn, van feeën, heksen, spoken en elven, de zogenaamde ‘pixies’... het land ook van opstandelingen, dissidenten. Aan de weg daarheen staat ook Stonehenge, en hier vindt een vreemd ritueel in Fowles' verhaal plaats. Het verhaal betreft de ware identiteit van die vier figuren die de lezer in de eerste regels te paard in het half-donker heeft gezien, plus nog een ander die hen later vergezelt; en daarnaast de vraag: wat is met hen gebeurd? Wij weten al dat één lid van het gezelschap zich heeft opgehangen. Hij blijkt de eigenaardige doofstomme knecht - simpel, gehoorzaam, melancholiek - te zijn van de leider van de groep, de jonge meneer Bartholomew, die helemaal niet meneer Bartholomew is, maar de zoon van een zeer hooggeplaatst lid van de Britse adel, die in plaats van de gewone levenswandel van een zoon van de adel te kiezen, een denker is, die zich in de metafysica, de oude, heidense godsdiensten en het occultisme verdiept. Achter hem rijdt een oudere heer, een meneer Lacy, die een soort toneelspeler blijkt te zijn; daarna, op hetzelfde paard als de knecht, die op haar verliefd is, rijdt een geheimzinnige jonge vrouw. Betreft het een dame, die in vermomming en *incognito* met haar minnaar vlucht? Of is het de kamenier van zo'n dame? Men noemt haar Fanny.

De vijfde, die zich wat later bij het gezelschap heeft gevoegd, is een nogal ruwe man in de dertig. Hij is in een kleurrijk uniform gekleed en draagt een kortelas. Hij lijkt daarom militair te zijn, maar hij is in werkelijkheid een kruidenier en zijn tijdelijke taak is het gezelschap te beschermen. Zo'n reis te paard door het verlaten landschap van het westen van Engeland was namelijk in die dagen niet zonder gevaar. Dit alles komt door het onderzoek aan het licht, want kort na het begin van Fowles' verhaal is het gehele gezelschap verdwenen.

Waarom moet meester Ayscough dit heel lange, heel moeizame en af en toe voor de lezer nogal saaie en langdradige onderzoek houden? De reden is niet de dood van de knecht. In 1736 was dat een zaak van ondergeschikt belang. De reden is het verdwijnen, het totaal spoorloos raken, van de jonge lord, die dit vreemde gezelschap bij elkaar heeft gebracht en hun geheimzinnige reis heeft gepland. Tijdens vele lange ondervragingen geeft Rebecca haar versie van de eigenaardige riten waarin zij, soms naakt, een hoofdrol moest spelen, riten en belevenissen vol magie en hallucinatie, die blijkbaar tot het verdwijnen van de jonge lord en de zelfmoord van zijn knecht hebben geleid.

Wat echter door de roman steeds duidelijker wordt is dat Fowles' belangstelling naar sociale toestanden in de achttiende eeuw uitgaat en naar de bekering van Rebecca, die de jonge lord uit een Londens bordeel heeft ‘geleend’. Haar nieuwe geloof houdt een strenge veroordeling in van de corrupte samenleving van die dagen en van de algemeen geaccepteerde christelijke kerk. Haar responses worden steeds moediger, forser, meer gedurfd. Zij spreekt meer en meer uit een onverstoorbare overtuiging. Zij toont hoe langer hoe meer de kracht van een lijdzaam, passief verzet tegen een machtige overheid, waarvan zij de principes heeft verworpen.

Ayscough komt toch niet achter de werkelijke gang van zaken. Wat er met de jongeman is gebeurd wordt niet helemaal duidelijk. Hij lijkt door een soort zwarte kunst te zijn ‘vervlogen’. Zo moet Ayscough in de allerlaatste brief die hij aan zijn opdrachtgever stuurt zijn toevlucht nemen tot argumenten als:

> He (de verdwenen zoon) did acknowledge to himself he was upon madness, in unholy union with all decency abhors (dus zwarte kunst, bijgeloof), and driven to it by a malevolent and unreasoning hatred and

resentment not only of his noble father, but of the sacred principles of all respectable society and belief.

(De relevantie voor onze eigen tijd is hier overduidelijk.) En dus, volgens Ayscough, moet de jonge zoon zelfmoord hebben gepleegd, (ook relevant in de jaren tachtig van de twintigste eeuw?) Het is in ieder geval een nogal gemakkelijke manier om zich van een moeilijke dissident te ontdoen.

Ayscough eindigt met de vrome, vertroostende uitlating: ‘Man would of his nature know all; but it is God who decrees what shall or shall not be known.’

In de laatste scène baart de nu ook vroom geworden en getrouwde Rebecca het kind Ann, dat later de Shakers-beweging zal stichten. Er volgt een heel korte (5½ pagina's lange) epiloog, waarin Fowles op het nippertje, als het ware, de bedoeling van zijn geheimzinnige roman verklaart door op de grote waarde van het non-conformisme (‘dissent’) te wijzen. Het is plotseling alsof zijn gehele roman als een pleidooi in historische vermomming bedoeld is... voor het nonconformisme, van verzet in onze eigen tijd. ‘Dissent,’ schrijft Fowles, ‘is a universal phenomenon, yet that of Northern Europe and America is, I suspect, our most precious legacy to the world.’

Vandaag is de Shakers-beweging nagenoeg uit de wereld verdwenen, maar, zo schrijft Fowles, die beweging, die tegen sociaal onrecht ijverde - heeft vragen gesteld die steeds op een antwoord wachten. ‘What morality,’ vraagt Fowles, ‘justifies the flagrant injustice and inequality of human society?’ De gevestigde godsdienst kunnen wij volgens hem makkelijk overboord gooien, maar hij eindigt met de woorden: ‘I mourn not the outward form’ (dat wil zeggen, het verdwijnen van de gewoonten en rituelen van de Shakers-beweging) ‘but the lost spirit, courage and imagination of Mother Ann Lee's word, her Logos; its almost divine maggot’.

De klare moderne taal en het heldere (en dappere) denken van Fowles' woorden in deze epiloog vormen een zeer sterk contrast met wat hieraan is voorgegaan. Hoe knap en doorwrocht zijn nabootsing van de stijl van vorige tijden zijn mag (hij is een bewonderaar van Daniel Defoe), zijn eigen eigentijdse proza komt als een opluchting. Dat was in ieder geval mijn ervaring. Maar ja, zo heeft Fowles - over wie verschillende bewonderaars de laatste tijd ongeduldig worden (is hij niet te eigengereid, te ‘clever’, te intellectueel als romanschrijver geworden?) - gekozen zijn boek te schrijven en zijn boodschap aan de lezer over te brengen. Zijn roman is een prestatie, een *tour d'intelligence.* Maar... hij vereist ‘strenuous reading’. Hier hoor ik Maureen Duffy spreken, die eens tijdens een interview met mij zei: ‘Maar mijn boek is niet *bedoeld* om “easy reading” te zijn!’ Ik denk wel, dat Dickens het anders en boeiender, dramatischer (melo-dramatischer?) gedaan had, wat niet betekent dat men Fowles boek niet sluit met gevoelens van groot respect voor de auteur.

Peter Ackroyd - Hawksmoor

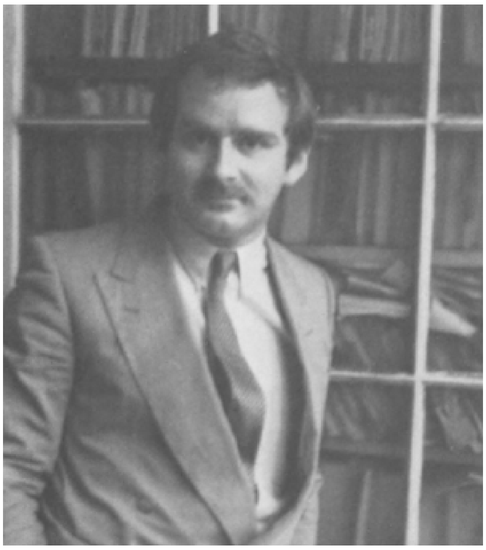
In tegenstelling tot Unsworth en Fowles is Peter Ackroyd dichter (geweest) en tevens journalist - een zeer actieve en succesvolle trouwens. Een jaar of twaalf geleden was hij op de leeftijd van 23 jaar de redacteur letterkunde van het in 1828 opgerichte, rechtse en uitmuntend geschreven weekblad The Spectator, waarvoor hij thans sinds geruime tijd als filmrecensent optreedt, naast zijn literair-journalistiek voor vele andere vooraanstaande Britse bladen, en ook naast het schrijven van romans è een prachtige biografie in 1984 van T.S. Eliot. Akcroyd is een man met een zeer scherpe intelligentie en met een zekere *panache.* Dat wordt men onmiddellijk gewaar zodra men in *Hawksmoor* begint te lezen. Er zit wat briljants in zowel het concipiëren van zo'n roman, de uitwerking van zijn stof, als in zijn proza. Misschien is het aan

deze eigenschappen en niet aan de roman zelf, dat hij zijn grote succes van dit boek heeft te danken.

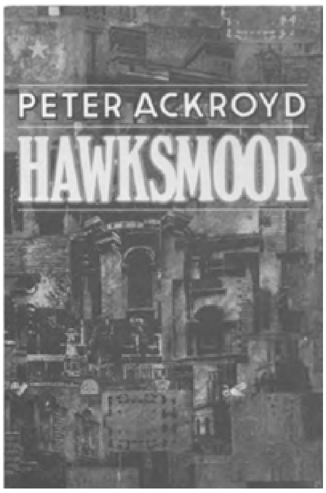
Want, na het lezen van *Hawksmoor* en daarvoor van *The Great Fire of London* en *The Last Testament of Oscar Wilde*, neig ik tot de mening van romanschrijver en criticus Francis King, dat Ackroyd meer dichter dan romanschrijver *pur sang* is. Er zijn aan het begin van zijn schrijverscarrière twee dichtbundels van hem verschenen, namelijk *London Lickpenny* en *Country Life.* Aan hem zijn de Somerset Maughamprijs, de Whitbreadprijs voor biografie, de Whitbreadprijs voor de roman, de Guardianprijs, en de William Heinemannprijs van de Royal Society of Literature toegekend, en de meeste critici vonden dat ook de Booker McConnellprijs voor de beste roman van 1985 aan hem had moeten gaan voor deze roman *Hawksmoor.* Wat kan een auteur meer willen - het lijkt zelfs alsof de stroom van bekroningen niet kan of wil ophouden, waar het deze nog steeds vrij jonge auteur betreft.

Nicholas Hawksmoor (1661-1736) was een architect uit het tijdperk van de Barok, bouwer vooral van Londense kerken en een tijdgenoot van de dertig jaar oude Sir Christopher Wren, architect van St. Paul's, die in de roman *Hawksmoor* optreedt, en ook van de iets jongere Sir John Vanbrugh, architect van

Blenheim Palace en tevens toneelschrijver (*The Provoked Wife*). In Ackroyds roman echter is de architect van de Londense kerken Nicholas Dyer (ook een historische figuur), terwijl Hawksmoor, die pas in de tweede helft van de roman te voorschijn komt, een politieman in onze tijd is, Detective Chief Superintendant Hawksmoor. Deze is bezig met een onderzoek naar enkele geheimzinnige moorden op jongens en een oude landloper in de omgeving van kerken die door Nicholas Dyer bijna drie honderd jaar tevoren zijn gebouwd.



Peter Ackroyd.



Dyer is geen gewone architect. Hij is ook geen gewone christen. Hij is integendeel helemaal geen christen. In de verlichte achttiende eeuw, in het tijdperk van de Rede is hij een opstandeling. Als leerling van 'Mirabilis', gelooft hij in het Bovennatuurlijke, in de zwarte kunst, in de oude heidense godsdiensten. In een woord, in de Duivel. De Duivel en niet God ziet hij als de Oppermacht en dus geloof hij in de Overheersing hier op aarde van Het Kwaad (Evil). Bij het naleven van zijn geloof, vermoordt hij jongens (bij voorkeur), waarna hij het lijk in het geheim in de fundering van zijn kerken - volgens een oud, heidens gebruik - begraaft.

Luistert u hier naar buide belijdenis van Nicholas Dyer; luistert u ook tezelfdertijd naar het robuuste en kleurrijke (pastiche-) proza van Peter Ackroyd:

> I shall say only at this point that I, the Builder of Churches, am no Puritan nor Caveller, nor Reformed, nor Catholick, nor Jew, but of that older Faith which sets them dancing in Black Step Lane. And this is the Creed which Mirabilis school'd in me: He who made the world is also author of Death, nor can we but by doing Evil avoid the rage of evil Spirits. Out of the imperfections of this Creator are procreated divers Evils: as Darknesse from his Feare, shadowes from his Ignorance, and out of his Teares come forth the Waters of this World. Adam after his Fall was never restor'd to Mercy, and all men are Damned. Sin is a Substance and not a Quality, and it is communicated from parents to children (...) And thus we pray: What is Sorrow? The Nourishment of the World. What is Man? An unchangeable Evil. What is the Body? The Web of Ignorance, the foundation of all Mischief, the pond of Corrupcion, the dark Coverture, the living Death, the Sepulture carried about with us. What is Time? The Deliverance of Man. These are the ancient Teachings...

Deze passage staat vrij vroeg in de roman. Halverwege komt de lezer nog zo'n passage tegen:

> This mundus tenebrosus, this shadowy world of Mankind, is sunk into Night; there is nota Field without its Spirits, not a City without its Daemons, and the Lunaticks speak Prophesies while the Wise men fall into the Pitte. We are all in the Dark, one with another. And, as the Inke stains the Paper on which it is spilt and slowly spreads to Blot out the Characters, so the Contagion of darkness and malefaction grows apace until all becomes unrecognizable...

Dit is Nicholas Dyer weer aan het woord in de eerste jaren van de achttiende eeuw, maar lijkt het niet een vrij accuraat beeld van de wereld in het jaar 1986?

Zodra Hawksmoor in het tweede deel optreedt, schommelt het relaas tussen heden en verleden. Het onderzoek naar de mysterieuze moorden in Londen brengt Hawksmoor steeds weer in de kerken van Dyer, die hier en daar minutieus beschreven worden en die iets duivels in hun sombere architectuur blijken te hebben.

Hawksmoor maakt weinig vooruitgang met zijn onderzoek. Hij begint meeren meer op Dyer zelf te lijken. De overgangen tussen verleden en heden lijken hier en daar nogal goedkoop te zijn gerealiseerd. Zo kan een hoofdstuk over Hawksmoor eindigen met de vraag ‘What time is it now?’, waarna het volgende hoofdstuk over Dyer met de vraag ‘What a clock is it, dear Mr Dyer?’ begint, wat te gemakkelijk lijkt in een boek dat anders helemaal niet gemakkelijk is.

Interessanter is het dat op één punt Ackroyd de duistere overtuigingen van Dyer plaatst tegen de progressieve, verlichte uitspraken van de beroemde Sir Christopher Wren tijdens een rede van de laatste. ‘This,’ oreert Wren, ‘is a learned and inquisitive Age, Gentlemen, a prying and laborious Age, an Age of Industry: it will be as a Beacon for the Generations to come, who will examine our Works and say, it was then that the World began anew...’ (Hoort men hier niet verschillende politici en dergelijke uit de twintigste eeuw aan het woord?) Dyer reageert op de woorden van Sir Christopher door te mompelen: ‘I, Nicholas Dyer, will give them things to look at!’ (Dit vindt plaats in de kinderjaren van de Wetenschap, toen in Londen bijvoorbeeld The Royal Academy of Science gesticht is.)

Het is niet makkelijk, precies te zeggen waar deze originele, ongewone roman van Ackroyd eigenlijk op neer komt. Ik vrees dat ik Ackroyd, waar het om zijn doeleinden gaat, niet overal heb kunnen volgen. Zoals in het geval van *A Maggot* van Fowles, en misschien in wat mindere mate in het geval van Unsworths Stone *Virgin*, had ik tijdens het lezen dikwijls het gevoel dat Akcroyd bezig was, zich reuze

te amuseren bij de toepassing en ontplooiing van zijn kennis en zijn creativiteit; dat hij bezig was, zoals het Engelse idioom dat uitdrukt, ‘having a field day’ - in dit geval een intellectuele ‘field day’ - dat wil zeggen, een feest. Een mening die door de jury's die hem met gulle hand prijzen hebben toegekend, zal zijn

gedeeld. Maar van de kant van de lezer gezien, luidt mijn oordeel anders, namelijk, dat *Hawksmoor*, als het boek inderdaad kunst voorstelt, geen smetteloos kunstwerk is. De eerste recensie van de roman die ik las was van de hand van de reeds genoemde romanschrijver en recensent Francis King, in The Spectator. King is tot hetzelfde oordeel gekomen. In het symbolische slot, in een (deze keer niet authentieke) kerk van Dyer, schrijft Ackroyd:

> ...and the silence of the church had once again descended as he sat down upon a small chair and covered his face. And he allowed it to grow dark.
>
> And his own Image was sitting beside him, pondering deeply and sighing, and when he put out his hand and touched him he shuddered. But do not say that he touched him, say that they touched him. And when they looked at the space between them, they wept. The church trembled as the sun rose and feil, and the half-light was strewn across the floor like rushes. They were face to face, and yet they looked past one another at the pattern which they cast upon the stone; for when there was a shape there was a reflection, and when there was a light there was a shadow, and when there was a sound there was an echo, and who could say where one had ended and the other had begun? And when they spoke they spoke with one voice: (...)
> And then in my dream I looked down at myself and saw in what rags I stood; and I am a child again, begging on the threshold of eternity.

Naar aanleiding hiervan schrijft Francis King:

> Even though their eyes do not meet, each becomes the mirror-image of the other, each 'a child again, begging on the threshold of eternity'.
> The scene, like so many others in the novel, is hauntingly written. Yet, somehow, it does not quite come off, leaving the reader like a child begging for elucidation on the threshold of comprehension. There is no doubt (...) that the book is a diabolically clever one; but it poses the question whether the obfuscation from which one struggles to emerge at the end is the fault of oneself or of an author who seems, essentially, to have conceived his books as a series of brilliant scenes rather than as an organic whole.

Dit is bijzonder goed en helder gezien en gezegd. 'Diabolically clever' zou ik King zelf niet noemen, wel heel erg 'clever' en zeer helder in zijn denken. Zijn mening deel ik en ik zou eraan toe willen voegen, dat Ackroyd zijn boek meer als gedicht dan als roman gezien heeft - wat met een ander oordeel van King klopt, dat hij mij in een brief meedeelde. *Hawksmoor* heb ik met bewondering maar ook met verwondering gelezen. Soms met veel esthetisch genot. Maar niet altijd, niet voldoende, met het begrip, dat ik van mijzelf verlang. De veel geprezen en bekroonde roman liet mij met hetzelfde dilemma achter als King.

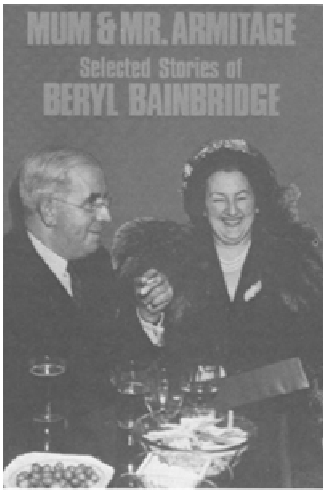
Beryl Bainbridge en Alice Thomas Ellis

Kort nadat ik deze drie romans gelezen had, had ik een gesprek met de uitgever van het werk van Beryl Bainbridge and Alice Thomas Ellis, Colin Haycraft van

Duckworth. De romans van de laatste zijn thans in Nederland in vertaling gebracht door de opnieuw zelfstandig geworden Uitgeverij Contact te Amsterdam - een intelligente keuze. Zoals Ackroyd, schrijft Alice Thomas Ellis voor het weekblad The Spectator. In het privéleven is zij de vrouw van de directeur van Duckworth en zelf een directeur van die firma. Zij was het die Beryl Bainbridge 'ontdekte'. Nadat Bainbridge reeds twee romans geschreven had die weinig indruk hadden gemaakt, ontdekte Anna Haycraft haar allereerste, nooit uitgegeven roman *Harriet said*... Het was deze roman waarmee Bainbridge naam maakte; de volgende roman werd kandidaat voor de Bookerprijs en met de roman die dáárop volgde haalde zij de Guardianprijs.

Pas enkele jaren hierna is Anna Haycraft met het uitgeven van haar eigen romans begonnen, waarvan ik er enkele indertijd voor BZZLLETIN heb besproken. De titels zijn: *The Sin Eater, The Birds of the Air, The 27th Kingdom, The Other Side of the Fire* en, in de herfst van verleden jaar, *Unexplained Laughter.* Zoals in het geval van Ackroyd, vonden velen in Engeland dat deze recente roman in 1985 tenminste bij de laatste zes voor de grote prijs voor de roman had moeten behoren.

Beryl Bainbridge.



Toen ik het met Haycraft had over het voornemen een artikel aan de 'niet-historische historische roman' te wijden, luidde zijn reactie: 'En Beryls *Watson's Apology* dan? Is dat geen non-historische historische roman?' Dat is het wel, maar die roman had ik reeds in september jl. in BZZLLETIN besproken... weliswaar te beknopt. Toen heeft Haycraft mij de ene fotokopie na de andere getoond van pagina's uit The Times van 1872, over de Watsonmoord-affaire.

In een vlaag van woede heeft de bejaarde Watson zijn aan de drank geraakte, eeuwig treiterende vrouw de hersens ingeslagen. Voor haar roman, waarin ook zij - zoals Unsworth, Fowles en Ackroyd - een mysterie aan het ontrafelen is, heeft Bainbridge een rijk gebruik van deze rapporten in The Times gemaakt.

Haycraft is echter een geleerde grapjas en hij vroeg mij of ik zijn 'spoof' in de roman ontdekt had. Nee. Onder de authentieke brieven uit The Times is een gefingeerde van Haycraft zelf, die eindigt met de voorletters C.H. en de plaats Camden Town (waar hij zijn uitgeverij in een grappige oude cylindri-

sche pianofabriek heeft). Deze brief, en nog andere authentieke, zorgen voor iets komisch in deze vrij sombere roman, want ze behelzen de argumenten van geleerden over de betekenis van een Latijnse zin in de werken van Watson en niemand kan hierover met elkaar eens worden. Haycraft's eigen interpretatie leek mij betrekking te hebben op vele van de hoofdfiguren in de drie romans die ik hier besproken heb. Hij luidt: ‘Often has it harmed a lover (or a madman?) to be pursued by love’.

Alice Thomas Ellis.

Unexplained Laughter bleek uitverkocht te zijn, maar Haycraft vond voor mij een exemplaar van het jongste boek van Beryl Bainbridge, *Mum & Mr. Armitage*, twaalf korte verhalen uit haar werk op dit gebied. Koningin van de tragi-komische dilemma's waarin de kleine man en vrouw zich steeds weer bevinden - meestal doordat hun dromen niet met de werkelijkheid overeenkomen. Bainbridge bood in dit lichte, heerlijk onderhoudende boek de soufflé die zo nodig leek na het lezen van de romans door de heren Unsworth, Fowles en Akcroyd. Haar wereld is een heel andere, een wereld die veel dichter bij de wereld van de meeste lezers ligt. Haar dialogen zijn meesterlijk. Haar gevoel voor taal, vooral de taal van mensen die wat, maar net niet genoeg, opvoeding hebben genoten, is perfect. Haar proza, van alle pretentie gespeend, is in zijn soort smetteloos. Het eerste en langste verhaal begint met de volgende twee zinnen:

‘Being elderly, Miss Emmet, the thin lady from the Midlands, expected to be left out of things. And she was.’ (Perfect gevoel, perfecte ‘timing’, perfect ritme.) Over cricket, schrijft ze: ‘Words and cricket seem to go together. Whenever I watch the game, by mistake, on television, I think it's not true that you can't get blood from a stone.’ In hetzelfde verhaal laat zij een mopperige man en zijn schoonvader een lange ‘conversatie’ houden, waarin ieder wat de ander zegt totaal negeert. Zij praten voortdurend langs elkaar heen. Elders, tegen het eind van een opvoering van het traditionele toneelstuk voor Kerstmis, *Peter Pan*, als de zaal verzocht wordt om te applaudiseren om het leven van een van de figuren te redden, sterft de man van een Mrs. Henderson zonder dat zijn vrouw, die naast hem zit, dit merkt:

‘Help me,’ he said, using his last breath.
‘Shut up, Charlie,’ shouted Mrs. Henderson, and she clapped and clapped until the palms of her hand were stinging.

Dit verhaal heeft als zeer wrang-komische titel de titel van een vrolijk liedje, die luidt: ‘Clap Hands, Here Comes Charlie’. Misschien moet men dat liedje goed kennen om te beseffen juist hoe wrang en grappig dit is; maar de keuze van zo'n titel illustreert voor de zoveelste keer de gave van Bainbridge om steeds weer de juiste woorden te kiezen. Ja, haar terrein als auteur is wel beperkt. Een *Stone Virgin*, een *A Maggot*, een *Hawksmoor* zal zij nooit schrijven. Maar toch...

‘A writer to her nerve-ends’, heeft iemand eens in The Guardian over haar geschreven. Yes, yes, yes.

Hetzelfde gaat ook voor haar uitgever, Alice Thomas Ellis, op. Ik hoop dus op *Unexplained Laughter* en het gehele oeuvre van Alice Thomas Ellis terug te komen.

Bibliografie:

Barry Unsworth: *Stone Virgin*, Hamish Hamilton, 1985. 259 blz.
John Fowles: *A Maggot*, Jonathan, Cape, 1985. 460 blz.
Peter Akroyd: *Hawksmoor*, Hamish Hamilton, 1985. 217 blz.
Beryl Bainbridge: *Mum & Mr. Armitage*, Duckworth, 1985. 144 blz.
Alice Thomas Ellis: *Unexplained Laughter*, Duckworth, 1985.

Marjan Groenewegen

Franse literatuur

Albert Cohen: De uitverkorene van de heer

Het samengaan van een politieke en literaire carrière is in Frankrijk geen uitzondering. Saint-John Perse, Claudel en Malraux zijn hiervan goede voorbeelden, en hun literaire werk heeft ook het Nederlandse publiek bereikt. Dit is nog niet of nauwelijks het geval met Albert Cohen, die in Frankrijk toch als een van de grote 'klassieke' schrijvers van deze eeuw wordt beschouwd. Zijn geringe bekendheid in ons land zal waarschijnlijk samenhangen met het barokke taalgebruik dat de vele honderden pagina's van elk van zijn romans siert. Het is dan ook heel verheugend dat sinds enkele jaren een Nederlandse vertaler zich bezig houdt met het werk van Cohen. Tot nu toe leverde dit twee vertaalde romans op: in 1984 verscheen *Solal*, het eerste deel van de trilogie die als het opus magnum van Cohen wordt beschouwd, en eind vorig jaar werd dit gevolgd door het derde deel, *De uitverkorene van de* heer (vertaling van *Belle du Seigneur*), waarvoor de schrijver een grote literaire prijs kreeg.

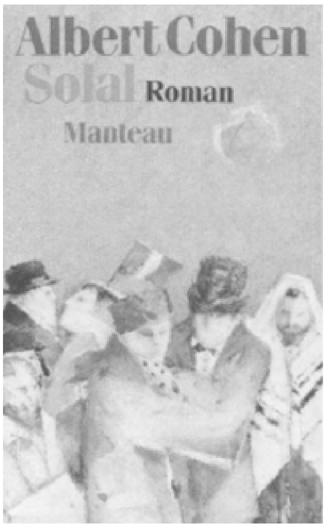
Het tweede deel, *Mangeclous*, is dus nog niet vertaald - deze roman is ook minder bekend dan de andere twee. Zoals gezegd zijn de romans van Cohen omvangrijk, maar veel heeft hij er niet geschreven. Naast genoemde drie werken, die overigens ook heel goed als afzonderlijke gehelen te lezen zijn, heeft Albert Cohen één andere roman gepubliceerd, en verder nog enkele toneelstukken en autobiografische geschriften. Opvallend is de grote eenheid in zijn werk: alles staat in het teken van het jodendom. De grote verbondenheid met zijn volk maakte ook, dat de kern van zijn bestaan niet in de literatuur lag, maar in het actieve leven, waarin hij de joodse belangen op verschillende manieren verdedigde.

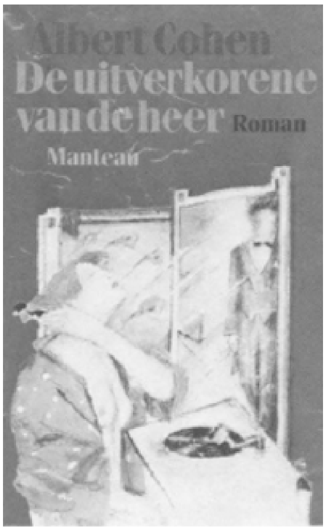
Albert Cohen werd in 1895 in Korfoe geboren uit een oud Joods geslacht, en werd enkele jaren daarna met zijn familie verjaagd naar Marseille. Hij werd zich daar op tienjarige leeftijd goed bewust van zijn identiteit, toen hij werd uitgemaakt voor 'vuile jood' en 'vriendje van Dreyfus'. Het was het begin van een golf van vijandigheid tegenover Cohen en de zijnen die zich in de daaropvolgende decennia tot een nieuwe ramp in de geschiedenis van het volk zou uitbreiden. In Genève studeerde Cohen rechten en vestigde zich daar voor korte tijd als advocaat. In 1922 kreeg hij een contract voor zijn eerste vijf romans aangeboden bij Gallimard, op grond van een stuk dat hij op goed geluk had opgestuurd naar de Nouvelle Revue Française. Jacques Rivière, de grote contactpersoon bij Gallimard, hielp het jonge talent bovendien aan een baan bij de Volkenbond, waar hij de joodse beweging vertegenwoordigde. In 1930 verscheen *Solal*, en pas acht jaar later, na veel aandringen van de uitgever, het vervolg hierop, *Mangeclous.* Het betrof een dichterlijk, groots epos over een joodse familie, Solal, wiens kleurrijke leden zich op geheel eigen wijze teweer stelden tegen het dreigende nazisme. In Duitsland werden de romans van Cohen snel vertaald, en ook snel daarna verboden. In deze periode richtte de schrijver ook de Revue Juive op, in samenwerking met o.a. Freud en Einstein. In 1940 is Cohen naar Londen gevlucht, werkte daar als juridisch adviseur bij het internationale comité voor vluchtelingen, en na de oorlog bleef hij een belangrijke functie vervullen binnen deze organisatie. In 1968 verscheen *Belle du Seigneur*, en daarmee vestigde de belangrijke diplomaat zijn naam definitief als schrijver. Hij stierf in het jaar 1981 in Genève.

Albert Cohen.

Zowel de literatuur als het diplomatieke leven boden Albert Cohen gelegenheid om uitdrukking te geven aan wat men wel als hét kenmerk van zijn persoonlijkheid kan zien: het gevoel voor theater. Hij was iemand, die overal en altijd publiek om zich heen had, dit steeds weer voor andere verrassingen zette, en zeker was van zijn effecten. Op grond van zijn acteertalenten werd hij wel eens met de grote Charlie Chaplin vergeleken. De stijl van zijn boeken is dan ook in de eerste plaats theatraal te noemen, en wel in de goede zin van het woord. Je voelt je als lezer beland in een meeslepend drama, waarvan de gedreven toon en de afwisseling ervoor zorgen dat je voortdurend geboeid bent. Met het vertelperspectief veranderen ook woordkeus, beeldenen ritme. Naast statige, sprookjesachtige beschrijvingen staan fragmenten die geschreven zijn in het zo moeilijk te benaderen orale taalgebruik (aan een vergelijking met het proza van Céline kan men hier niet ontkomen, hoe ongeoorloofd deze vanuit moreel oogpunt ook mag zijn), dan weer wordt uiterst koele ironie afgewisseld met dichterlijke passages. Deze stilistische veelzijdigheid zou echter van weinig waarde zijn als de inhoud van het proza hiermee geen parallel vertoonde. Maar de grote fantasie van Cohen staat borg voor deze eenheid. Karikaturale personages, burleske situaties maken de roman tot een tragi-komedie. Juist deze uitwerking van zijn ideeën leidt ons naar het wezen van deze bijzondere auteur.

De grond waarop de neiging van Cohen berust om een spel te spelen met de realiteit en met zijn medemensen, is zijn grote angst voor de dood. Misschien is die angst wel groter bij iemand, die als een van de belangrijke kenmerken van zijn volk de zin voor uiterlijke, wereldse schoonheid waarneemt. Deze eigenschap staat in een wat ambivalente verhouding tot de joodse religie, die de menselijke geest richt op de eeuwigheid. Het enige wapen tegen dit existentiële conflict is ironie. Ironisch is dan ook de levenshouding van de hoofdpersoon van de drie grote romans van Cohen: Solal. Hij kan zich een leven van luxe en decadentie permitteren dankzij de middelen, die zijn hoge positie bij de Volkenbond in Genève hem verschaffen. Een dergelijke instelling kan vreemd lijken voor iemand, die zich met de gelijkheid der volken bezig houdt, maar een jacht op status en geld blijkt de drijfveer te zijn voor alle werknemers bij deze organisatie. Dit leidt tot wreedheden op kleine en grotere schaal, en het is dan ook niet verbazingwekkend dat het opkomende nazisme vooral in deze kringen een vruchtbare bodem vindt. Met sterk karikaturale beschrijvingen laat Cohen zien hoe machtsverhoudingen elk menselijk handelen bepalen. Solal maakt hier gebruik van zolang hij zijn hoge functie heeft, onder meer door de vrouw van een van zijn ondergeschikten te veroveren, maar staat er ook niet verbaasd van als hij merkt, dat het systeem zich tegen hem keert. Onder allerlei valse voorwendsels wordt hij van zijn functie ontheven, zodra het anti-semitisme Genève werkelijk in zijn greep heeft. Zijn georganiseerde ‘verdwijning’ uit het diplomatieke, en samenhangend daarmee uit het sociale leven wordt fraai weerspiegeld in een korte schets van het bestaan van een nicht van Solal. Zij is een dwerg, en leeft met haar familie verborgen in grote kelders, temidden van allerlei bizarre voorwerpen die de herinnering aan het eens zo respectabele joodse geslacht levend moeten houden.





Op de liefde heeft Cohen ook al geen erg zonnige kijk. Vooral in *De uitverkorene van de heer weet* hij dit thema op een fascinerende manier te verweven met dat van de joodse problematiek. De liefde is tegelijkertijd dat wat de mens op de been houdt én hetgeen hem steeds weer pijnlijk bewust maakt van zijn vergankelijkheid. Jacht op uiterlijke schoonheid en macht bepalen de weg van zowel het mannetjes- als het vrouwtjesdier. Dit spel niet willen meespelen is jezelf het recht ontzeggen op menselijke warmte die af en toe, als de strijd gestreden is, vrijkomt. Dit is de manier waarop Solal er tegenaan kijkt, en zijn omgang met vrouwen is dan ook cynisch van aard. Na de talrijke veroveringen die de mooie, rijke man maakte ontmoet hij Ariane, de vrouw van de ondergeschikte Belg Deume. Zijn liefde voor haar is in de eerste plaats lichamelijk, en hij is zich ervan bewust dat dit element de verhouding in het teken van het verval plaatst, maar zijn gevoel heeft ook iets ongekend oprechts, iets groots. Om dit uit te drukken probeert hij haar in vermomming te verleiden. Maar ook zij blijkt niet gevoelig te zijn voor welke verklaringen ook, als zij komen uit de mond van een vieze oude bedelaar. Solal toont zich dan toch maar in al zijn schoonheid, en er ontwikkelt zich een aardse, lichamelijke relatie. De twee spelen het 'spel' tot in de uiterste vorm, uit angst dat het tonen van hun innerlijk de betovering zal verbreken. De eenzame opsluiting in een leven van decadentie en schijn - Solal heeft immers alle contacten met het sociale leven verbroken - mist zijn verstikkende werking niet. Om toch trouw te blijven aan het gestelde ideaal, pleegt het paar uiteindelijk gezamenlijk zelfmoord. Zo kan 'het verval' niet onverhoeds binnensluipen om de geliefden in hun goddelijke schoonheid te onteren.

Albert Cohen benadert de menselijke sterfelijkheid op een manier die men veel tegenkomt in de middeleeuwse literatuur. Het lichaam wordt voorgesteld als een vernederend, aards omhulsel waar de mens zich tegen beter weten in op blind staart. Als om haar verderfelijke schoonheid te ontkrachten, beeldde men de vrouw op middeleeuwse prenten wel af als een afstotelijk skelet. Of men omschreef haar lichaam als een door botten in vorm gehouden zak, die diende om slijmerige organen en afvalprodukten bijeen te houden. De nivellerende werking van de dood wordt weergegeven, als Solal zich een voorstelling maakt van de herrijzenis van vroegere minnaars, die elkaar tijdens een dodendans met rammelende botten omarmen. Ariane is zich scherp bewust van de tijdelijkheid van de betoverende werking die haar lichaam heeft. Ze speelt vlekkeloos op de lijn van Solals gedachtengang in, door nooit in onverzorgde toestand voor hem te verschijnen, en menselijke behoeften als het snuiten van haar neus of de gang naar het toilet zorgvuldig voor hem te verbergen. Haar beperkte geest is niet in staat te begrijpen dat zij zichzelf hiermee in zijn ogen juist op ondraaglijke wijze vernedert.

Het scherpe bewustzijn, gecombineerd met animaliteit die bij hem bestaat in behoefte aan warmte én in wreedheid, maakt Solal tot een tragische figuur. Voor

zijn familie is hij hun ongekroonde koning, die het volk op een of andere wijze uit de eeuwenlange strijd tegen vernedering en onderdrukking zal helpen; voor Ariane is hij de god van de liefde zelf. Van zijn misère, van zijn dualistische aard blijft hij zelf tot het einde toe de enige getuige. Hij is een Jiddische verbeelding van Don Juan.

Hoewel *De uitverkorene van de heer* niet meteen de indruk wekt van een ideeënroman, is het dit toch wel. Dit verklaart, waarom de rijke fantasie en vertelkunst van Cohen zo duidelijk in bepaalde richtingen worden gestuwd. Hij wil een beeld geven van het joodse volk, dat tegelijk verheffend en relativerend is, en een weergave geven, op hetzelfde paradoxale niveau, van zijn kijk op de liefde. Hij is heel goed in staat om dit in een overtuigend, zelfs meeslepend verhaal te verwerken. Zijn personages zouden het zonder uitzondering op het toneel goed doen, en zij zijn het die zoveel kleur in het geheel brengen. Hiermee gaat Cohen echter af en toe wel erg ver: de ideeën die de verschillende figuren vertegenwoordigen zwepen zijn fantasie zo op, dat hun uitzonderlijke verschijningsvormen en gedrag de geloofwaardigheid van het verhaal enigszins teniet doen. De overtuigingskracht van de overdrijving is in de wereld van het theater nu eenmaal groter dan in geschreven literatuur.

Het vertalen van een buitensporige roman als *De uitverkorene van de heer* lijkt mij een enorme opgave. Paul Syrier is hier in het algemeen erg goed in geslaagd. Slechts in enkele passages hebben lange, lyrische zinnen geleid tot een wat houterig aandoend Nederlands, maar: een dergelijke exorbitantie is onze taal ook niet eigen. Het zo treffende 'orale' taalgebruik van Cohen wordt wel eens verklaard door het feit, dat hij zijn romans nooit schreef, maar dicteerde. 'De vrouw van zijn leven' tekende het gesprokene dan op. De feiten vermelden, dat het bij ieder boek ging om een andere vrouw.

Bij Manteau verschenen van Albert Cohen:
Solal (Vertaling Paul Syrier, 1984)
De uitverkorene van de heer (Vertaling Paul Syrier, 1985)

[Nummer 135]

Michel Boll
Bram Vingerling verandert niet
Een interview met Harry Mulisch

Met het voltooien van het grote filosofische werk *De compositie van de wereld* loste Harry Mulisch in 1980 een belofte in die nog dateerde van voor zijn romandebuut. *De compositie van de wereld* vormde in zekere zin de afronding van zijn oeuvre. In een interview met Marita Mathijsen in 1981 vertelde hij daarover: ‘Nu is inderdaad een punt bereikt waarin het helemaal fraai rond is, omdat *De compositie van de wereld* tot op zekere hoogte vóór *archibald strohalm* geconcipieerd is en uit de mislukking ervan is zelfs de hele *archibald strohalm* voortgekomen. Nu moet ik dus òf sterven, òf er moet nog een volledige tournure aan de cirkel vastgemaakt worden, zodat het een mooie 8 wordt. Ook dan zal ik tenslotte op hetzelfde punt uitkomen.’

Als knoop tussen de beide cirkels is *De compositie van de wereld* tegelijk het einde van het eerste oeuvre en het begin van Mulisch' tweede oeuvre. Het essay *Het Ene* (1985) plaatst *De compositie van de wereld* in een breder kader en biedt zo een handig opstapje voor al diegenen die er nog steeds niet toe zijn gekomen aan Mulisch' filosofische krachttoer te beginnen. Het tweede oeuvre kende binnen een tijdsbestek van zes jaar al drie hoogtepunten: de dichtbunndel *Egyptisch* (1983, waarin opgenomen ‘Opus Gran’) en de romans *Hoogste Tijd* (1985) en *De Aanslag* (1982), beide in artistiek en commercieel opzicht zeer succesvol. Van *De Aanslag* zullen in zestien landen vertalingen verschijnen, in de zeven landen waarin dat tot nu toe gebeurde waren de kritieken zonder uitzondering gunstig. In Nederland is de oplage de 300.000 gepasseerd. Op een nieuwe roman hoeven we voorlopig niet te rekenen, zegt Mulisch: ‘Ik wil geen Vestdijk of Brakman worden.’ De verschillende projecten waar Mulisch momenteel af en toe aan werkt bevinden zich alle nog in prenataal stadium. Tijd voor een pas op de plaats. Harry Mulisch over schrijven, het schrijfproces en interpretatie; over mythen en het ontwerp van een Nederlandse mythologie; over de compositie van de wereld en de onderwereld; over god en de Machine; over Egypte en de dood; over het begin van het heelal en augurken, die net krokodillen zijn; en over de trouw aan Bram Vingerling.

De schrijver en zijn nageslacht

Beschouwt u De compositie van de wereld *als uw hoofdwerk?* Dat is moeilijk te zeggen, je kunt het niet vergelijken met mijn romans bijvoorbeeld. Als ik alleen maar filosofische boeken had geschreven dan wel misschien, maar ik doe alle mogelijke dingen.

Maar in De compositie van de wereld *hebt u relatief veel tijd geïnvesteerd.*

Ja, dat wel. Maar dan nog: wat mijn hoofdwerk is dat maak ik niet uit, dat maakt het nageslacht uit. Het nageslacht zal zeggen: *De compositie van de wereld* is zijn hoofdwerk, of misschien zeggen ze dat het onzin is, of iets er tussenin.

Waarom is de filosofie zo belangrijk voor u?

Waarom wil de één dit en de ander poëzie schrijven. Poëzie schrijven wil ik ook wel, maar in de filosofie heb ik veel meer geïnvesteerd. Dat interesseert me, hoe zit de boel in elkaar, hoe kun je dat overzichtelijk rangschikken, alles wat er is. Als

God de wereld had geschapen, zeg dat hij had bestaan, volgens welke regel had hij het dan gedaan? Dat is wat in in *De compositie van de wereld* vertel. En dan kun je zeggen: wat is daar de zin van, maar dat geldt voor alles wat je doet, voor je hele leven, ook voor waarom überhaupt het heelal bestaat. Je kunt je zelfs afvragen of dát wel zin heeft. Het *is* zo!

Stel dat men in Nederland, in navolging van Amerika, over zou gaan tot het samenstellen van verzamelbundels met hoogtepunten uit een oeuvre, zodat er naast The Essential James Joyce *ook een* The Essential Harry Mulisch *uitgebracht zou worden, wat zou daar dan in moeten staan?*

Harry Mulisch.

Er zou natuurlijk iets uit *De compositie van de wereld* in moeten staan, maar verder zou ik me er niet mee willen bemoeien, ook al omdat je geen kijk hebt op je eigen werk. Je hebt eerder zelfs de neiging om de boeken die anderen niet zo goed vinden het meest te pousseren. Dat is net als wanneer iemand vijf kinderen heeft en één is een mongooltje. Dan zal hij toch aan dat mongooltje de meeste aandacht besteden, die heeft dat het hardste nodig. Dus de moeder of de schrijver is de laatste aan wie je kunt vragen: wie is je lievelingskind?

Uit uitspraken in eerdere interviews heb ik begrepen dat ondanks het enorme succes van De Aanslag *uw voorkeur toch meer uitgaat naar* De Verteller, *een veel minder succesrijk boek over hetzelfde onderwerp.*

Nee, dat is niet zo. Ik heb het onderwerp, de oorlog en de nawerking van de oorlog, op twee diametraal tegengestelde manieren willen uitwerken. Beide manieren heb ik met evenveel genoegen gedaan. *De Verteller* was veel moeilijker om te schrijven, dat heeft me veel meer tijd gekost. Maar je ziet dat de mensen, het publiek, veel liever een recht toe recht aan verhaal lezen.

Heeft het er ook niet mee te maken dat er in De Verteller *een veel onaangenamer beeld wordt gegeven van het gedrag van Nederlanders in de Tweede Wereldoorlog dan in* De Aanslag? Dat kan er mee te maken hebben, maar ik denk dat de meeste lezers helemaal niet zo ver komen in het boek om dat te lezen, die zijn al lang gestopt. Die zeggen: ja, maar hoe zit dat nou, alles gebeurt door elkaar, wat gebeurde er nou eerst en wat daarna. En dat kun je niet zo één twee drie zien in *De Verteller*, dat moet je in elkaar zetten, als een puzzel. In *De Aanslag* zit ook een puzzel, maar die zit niet in de vorm, die zit in de inhoud: hoe zat het wat er toen en toen gebeurde. De oorlog is natuurlijk een puzzel hè, en ik wilde die puzzel op die twee manieren tot uiting brengen, éénmaal in de vorm, zoals in *De Verteller*, en éénmaal in de inhoud, zoals in *De Aanslag*. En de voorkeur van het publiek is verdraaid duidelijk.

In De Aanslag *nuanceerde u het begrip schuld zodanig, dat het tenslotte min of meer onuitgesproken blijft wie nu eigenlijk de schuld heeft aan het drama. In uw laatste roman*, Hoogste Tijd, *is iets dergelijks aan de hand. Daar kreeg ik de indruk dat de sympathie van de schrijver gelijkelijk over alle personages is verdeeld. Ook klinken uit bijna alle monden opvattingen die zeer Mulischiaans getint zijn*.

Ja god, dat kan zijn, maar is dat niet altijd zo? Nee, dat is niet altijd zo.

Er is wel vaker beweerd dat uw personages eerder dragers zijn van uw meningen en ideeën dan dat het psychologisch volledig aangeklede karakters zijn.

Ik schrijf natuurlijk geen negentiende eeuwse psychologische romans, dat is zo, dat is ook nergens meer voor nodig want dat soort beschrijving van mensen is overgenomen door de psychologie en de psychoanalyse die intussen zijn ontstaan, en die kunnen dat veel beter. Op een dergelijke manier in de psyche van mensen doordringen is na Freud veel banaler dan vóór Freud, het heeft veel minder risico dan het had voor Dostojevski en de andere grote jongens van toen. En als je nu eersterangs romans leest, moderne, dan zijn dat ook geen psychologische romans meer in die zin, neem Grass bijvoorbeeld. In die romans treden wel figuren op die wat zeggen, maar het is geen onderzoek meer om het karakter van iemand te laten zien, zoals je dat had bij Emma Bovary en Anna Karenina, zo zit een moderne roman helemaal niet meer in elkaar. Als je een boek neemt als *Die Blechtrommel* van Günter Grass, hoofdpersoon Oskar Matzerath. Je kunt toch niet zeggen dat we aan het eind van het boek het karakter van Oskar kennen, nee hoor, die figuur is toch volkomen flauwekul, die is toen hij vijf jaar was van de trap in de kelder gesprongen met de bedoeling niet meer verder te groeien. En toen is hij inderdaad niet meer verder gegroeid, en verder slaat hij dan op die trommel en loopt door de wereldgeschiedenis heen. Dat heeft niets meer met psychologie te maken.

Het slot van Hoogste Tijd, *uw roman over de theaterwereld, is een hommage aan Edgar Allan Poe, is dat ook omdat hij het kind van een acteur en actrice was?*

Nu je het zegt herinner ik me dat weer, maar ik heb er op dat moment absoluut niet aan gedacht. Nee, die hommage is omdat Poe me echt geïnspireerd heeft toen ik een jaar of zeventien was. Bij alles wat ik toen las dacht ik: nou ja. Maar toen ik Poe las dacht ik: godverdomme, dit is goed. Dat sprak me echt aan, en het heeft me ook beïnvloed in de allereerste verhalen die ik heb geschreven. Toen ik met *Hoogste Tijd* bezig was kwam het op een gegeven moment zo uit dat ik een visioen nodig had aan het slot en toen zag ik aldoor dat visioen van Poe voor me in het slot van *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Ik had zelf wel iets kunnen bedenken maar ik dacht: ik zie het nu almaar voor me, dus laat ik het dan ook nemen, eenvoudig citeren. Maar dan moet je er wel bijzetten dat het van Poe komt en dat

het een hommage is, omdat er anders altijd wel ellendelingen opduiken die zeggen dat ik plagiaat pleeg. Ik vond het ook wel leuk, die hommage, omdat Poe een naam is die eigenlijk nooit opvalt. Poe, dat is zo'n beetje aan de rand, hè.

Ik zag er op een bepaald moment ook een hommage aan Thomas Mann in, vanwege parallellen met Der Tod in Venedig: *Venetië/Amsterdam, de homoseksualiteit, de fatale liefde voor een jongen, het schmincken om van uiterlijk te veranderen, de rol van de zigeuners en het feit dat* Der Tod in Venedig *ook naar mythen verwijst.*

Ik heb er niet aan gedacht, nee, het is niet bedoeld als hommage, terwijl ik onmiddellijk bereid ben Thomas Mann een hommage te geven. Samen met Poe en Dostojevski staat hij aan de wieg van mijn schrijverschap.

In uw Verzamelde Verhalen staat *een verhaal dat heet 'De dood van Thomas Mann', een verhaal waar ik nog altijd bijna niets van begrijp.*

Ik heb er zelf ook moeite mee. Ik liet me gaan toen ik het schreef, het is een beetje surrealistisch, droomachtig, wat daar gebeurt. En dat landhuis, die naam ervan, *Bost*, ja, ik weet het zelf ook niet. Ik had wel het gevoel dat het zo moest.

'Sein Lodewijk' is ook al zo'n ondoorgrondelijk verhaal. Daarvoor moet je ook niet bij mij zijn. Dat is ook zoiets waarvan ik dacht: dat is mooi, laat ik dat maar eens opschrijven. Maar voor de interpretatie moet je natuurlijk niet bij mij zijn. Dat moet je aan Frans de Rover vragen, die weet dat. En als die het niet weet, dan wordt het moeilijk.

Het komt regelmatig voor dat u zeer verbaasd reageert op interpretatievondsten van lezers, bijvoorbeeld in een interview met Frans de Rover, toen die kwam aanzetten met een vraag over het uithangbord van het Egyptische restaurant waar Uli Bouwmeester, de hoofdpersoon uit Hoogste Tijd *uit eten gaat. Van dat uithangbord, waarop in verlichte letters OSIRIS stond flikkerde de I aan en uit, zodat je lezen kon: I, OSIRIS, een mogelijke verwijzing naar de schrijver Mulisch: ik, Osiris, heerser over het dodenrijk. Dat verraste u.*

Je bedoelt dat je het vreemd vindt dat ik van een ander moet horen hoe het zit?

Als ik zo'n interpretatie hoor dan denk ik: ja, dat klopt, en dat kan niet anders dan opzettelijk bedacht zijn.

Nee, dan zou het niet goed zijn, als er in een verhaal niet méér zit dan ik er heb ingestopt.

Maar toen u die lichtreclame zag flikkeren toen u het schreef, waarom ging de R dan niet aan en uit?

Omdat ik zag dat het de I was, ik zie dat vóór me, ik schrijf gewoon op wat ik zie, ik zit niks te fantaseren. Ik neem mezelf serieus en ik schrijf het precies op zoals ik het zie. Als op dat punt in het verhaal de I flikkert, dan flikkert de I. Ik ga dan geen reden bedenken waarom juist de I flikkert, en waarom niet de R.

Is er misschien iets dergelijks aan de hand met bepaalde intrigerende zinnetjes die hier en daar in uw romans opduiken zonder dat precies duidelijk is wat ze in het grote verband betekenen. Ik denk bijvoorbeeld aan: 'Zojuist is in Ierland een helper gestorven.' in Hoogste Tijd.

Dat zinnetje komt ineens in Uli Bouwmeesters droom. Ik was bezig aan die droom en ik had het gevoel: er moet nu iets gezegd worden. In mijn eigen dromen wordt ook altijd iets gezegd. En dat was precies de dag dat mijn uitgever, Geert Lubberhuizen, in Ierland stierf. Dat had ik in m'n hoofd, het is voor niemand te begrijpen. Dat hoeft ook niet, want het is een droom. Alleen ik begrijp het, in dit

geval. Ik heb wel eens eerder gezegd: het bewustzijn van de schrijver is het onbewuste van zijn personages en het bewustzijn van de personages is het onbewuste van de schrijver. Ze zijn kruiselings met elkaar verbonden.’

Nog zo'n zinnetje: ‘Augurken zijn net krokodillen’, in De Aanslag.

Er is een groot artikel geschreven over de alchimistische betekenis van salamanders, hagedissen en krokodillen in het vuur als symbool van de steen der wijzen. Nou, dat is een prima interpretatie binnen het kader van *De Aanslag*. Voor mij ging het zo: die oude man, meneer Beumer, die moest iets raars zeggen. Toen schoot me dat zinnetje te binnen, dat heeft m'n dochter gezegd toen ze vier was. We zaten te eten en er stonden augurken op tafel en toen zei zij: augurken zijn net kroko-

dillen. En dat heb ik toen opgeschreven, ik dacht dat gebruik ik nog wel eens. Zeven, acht jaar later herinner ik me dat. Het is dus niet verzonnen, ik heb het opgemerkt en later heb ik het op zo'n moment paraat. En het klopt - want dat is bewezen door die studie van die mevrouw over de steen der wijzen en salamanders. Zo onderhand heb ik wel geleerd dat als me tijdens het schrijven iets onbegrijpelijks voor de voeten komt dat ik dat niet moet schrappen en weggooien, nee - laten staan. Niet uitpluizen, gewoon verder gaan. En later blijkt het dan te kloppen.

Bram Vingerling, meester der verandering

In Hoogste Tijd *beschrijft u de laatste maanden uit het leven van Uli Bouwmeester, een tweederangs variété-artiest, die op hoge leeftijd geëngageerd wordt voor de hoofdrol van een serieus toneelstuk*. Hoogste Tijd *kan ook gelezen worden als de reis van de mens naar de onderwereld, de dood. Uli Bouwmeester wordt daarmee een Elckerlyc-achtige figuur, schreef Aad Nuis*.

Ja, daar was ik zeer door gecoiffeerd.

Maar daarnaast is het ook vooral een boek over verandering, *metamorfose, magie. Een revue-artiest wordt toneelspeler, een acteur verandert in zijn personage, er is iemand die een geslachtsoperatie heeft ondergaan, en in het toneelstuk* Noodweer *zitten fragmenten uit* The Tempest *van Shakespeare, waarin de magiër Prospero een belangrijke rol speelt, en water is veranderd in land, polder*.

Die verandering, zeg maar metamorfose, was het eerste wat ik had. Het is niet zo dat Bouwmeester verandert op de manier zoals iedereen verandert in de loop van z'n leven, nee, hij wordt totaal iemand anders, ook in een andere tijd, 1904.

Dat thema verandering komt vaak terug in uw oeuvre. In Voer voor psychologen *staat een stuk over de tijd in uw jeugd dat uw interesse voor alchimie en proefnemingen is ontstaan. U schrijft daar hoe u zichzelf herkende in de jongensboekheld Bram Vingerling die een middel tot onzichtbaarwording uitvond en beproefde. U beschouwt Bram Vingerling als één van de schijngestalten van de Griekse god Hermes Trismegistus, de meester der veranderingen, door de Grieken overgenomen uit de Egyptische mythologie, de god Thoth, de uitvinder van het schrift*.

Die Hermes Trismegistus in *Voer voor psychologen* dat *is* een soort zelfportret van mij, in mythische gestalte. Ik moest ook eens een zelfportret maken voor een bundeltje met getekende zelfportretten van schrijvers, en toen heb ik ook die figuur genomen, maar dan zoals hij door de Egyptenaren wordtafgebeeld, als Thoth. Als je aan iedereen vraagt: maak een zelfportret van jezelf als god dan zal de één Neptunus kiezen, en zo neem ik Hermes Trismegistus.

Die verandering *heeft ook te maken met het thema tijd: geboren worden, leven, sterven. In de gedichtencyclus 'Opus Gran' (opgenomen in* Egyptisch*) is sprake van een expeditielid dat op onderzoek is in een onbekende stad. Dit expeditielid kan beschouwd worden als de laatste overlevende, maar tegelijk ook als de eerste vertegenwoordiger van het nieuwe leven, de spermatoïde op weg naar de eicel*.

Dat zijn interpretaties. Je moet niet de vergissing maken dat wat de lezer als interpretatie leest dat dat al bij mij aanwezig was als bedoeling. Wat je zegt klopt, en als het klopt is het goed, dan zit het erin. Alleen je moet niet de vergissing maken

te denken dat ik alles wat er inzit er bewust heb ingestopt. De definitie van een goed werk is dat er méér inzit dan er is ingestopt. Dat wat de schrijver er instopt, is eigenlijk het minst belangrijke. Alles wat er *ondanks de schrijver* in blijkt te zitten, is wat hem tot een groot schrijver maakt en het werk tot een belangrijk werk.

Het *ineenvloeien van geboren worden en sterven in 'Opus Gran' deed me sterk aan het filosofische denkbeeld van de octativeit in* De compositie van de wereld *denken, tussen het einde en het begin ontstaat een bepaalde mate van identiteit*. Precies, dat klopt natuurlijk ook. Maar het is niet zo dat als ik een gedicht schrijf ik eerst iets bedenk op een filosofische manier en er dan een gedicht over ga schrijven, nee, zo werkt dat niet bij mij. Ik leg geen dwarsverbindingen tussen die twee boeken, maar ze komen wel alletwee uit mij. Omdat mijn denken zo en zo in elkaar zit komt er aan de ene kant een boek als *De compositie van de wereld* uit en aan de andere kant een reeks gedichten als 'Opus Gran'. Het is niet zo dat ik het één toepas op het ander, ik doe maar wat. En dat klopt automatisch, dat kan niet anders, want ik ben een eenheid.

Foto: Leo Potma.

Homoseksualiteit en schrijven; de schrijver en zijn nageslacht 2

Het valt me op dat het thema van de homoseksualiteit in uw werk altijd naar voren komt als het gaat over schrijven en kunst. Bijvoorbeeld in Het stenen bruidsbed, Paralipomena Orphica, Twee vrouwen, *en ook weer in* Hoogste Tijd. *Dit gevoegd bij een artikel van Donner over een spel dat u vroeger samen deed op het Leidseplein, verwijzend naar voorbijgangers (als er bijvoorbeeld een souteneurachtig type voorbij kwam zei u: 'Ik, als ik met een mooie meid loop'. En als Eugène, door Donner 'een weerzinwekkend mooi kontjongetje' genoemd voorbijkwam zei u: 'ik, als ik schrijf'), brengt me tot de vraag wat homoseksualiteit met uw schrijverschap te maken heeft.*

Dat weet ik ook niet. Ik denk dat ik vind dat schrijven een narcistische onderneming is, en dat is homoseksualiteit ook, dat je verliefd wordt op wat je zelf bent. Een man op een man, een vrouw op een vrouw.

Vandaar ook dat de contacten in Twee vrouwen *en* Hoogste Tijd *gelegd worden via een spiegelende ruit?*

Juist. Daar zit het narcisme in. En dat is schrijven natuurlijk in extreme mate, want jij bent *al* die mensen. En dat is ook weer creatief, behalve nou net niet biologisch, want als het aan de

homo's ligt dan sterft het menselijk geslacht uit wegens uitblijven van voortplanting. Maar in de kunst kunt je je toch middels een homoseksuele handeling vereeuwigen, door mensen te scheppen in romans en schilderijen. Een normaal mens maakt gewoon kinderen, die vereeuwigt zich daarin, in zekere zin. Je kunt het ook allebei doen, zoals ik.

Een aantal mensen keek ervan op, dat de homoseksualiteit in Hoogste Tijd *alweer aan de orde kwam*.

Dat ze denken: is ie zelf een verkapte homo? Nou ja, dat mogen ze ook zeggen. Nee, het is in de eerste plaats een beeld, de kunstenaar heeft dat, een homo-aura. Dat hebben er een heleboel, ook Goethe. En een hele hoop zijn het ook nog.

Gerrit Komrij beweerde in Averechts *in een artikel over Fernando Pessoa: '(...) er is in de homoseksualiteit een artistiek moment: de wens een ander te zijn, de noodzaak* iemand anders te *zijn. Het besef van voortdurende vermomming. Van omkering. Het heeft te maken met travestie, toneelspel, narcisme, spiegelzalen.'*

Ja, ja, dat is juist.

En uiteindelijk komt hij dan met zijn beruchte stelling dat elke kunstenaar die iets nieuws brengt, elke avant-garde dichter, homoseksueel is in dat opzicht.

Dan volg ik het niet meer, waarom moet dat avant-garde erbij? Dus dat het wel op Picasso zou slaan en niet op Michelangelo, ik zie niet in waarom dat is.

Egypte

In de duisternis van een paardenschedel
Hoorde ik de stilte van de wereld.
Blijven doet alleen het beeld. De woorden
Mag je hebben. Neem ze. Straks scheuren toch
De namen van de dingen. Dan komt
Egypte.

(Uit: 'Het uur van de urn', *Egyptisch*)

De onderwereld, zoals die voorkomt in allerlei mythologieën, is een steeds terugkerend thema in uw werk, zoals bijvoorbeeld in Twee vrouwen, Paralipomena Orphica *en* Hoogste Tijd. *Wat fascineerde u zo aan die onderwereld?*

Je hebt zo je motieven en thema's. Hermes Trismegistus, de onderwereld, mythische motieven, die *ben* ik. Ik vind het een schitterend thema, iemand die afdaalt naar het dodenrijk en daar iemand haalt, en dat lukt dan niet. Een ander is weer gefascineerd door de ongelukkige liefde, ook een thema dat in mythen is uitgedrukt, en dat mij absoluut niet boeit.

Wat hebt u met Egypte?

De onderwereld, het dodenrijk, dan ben je er al. En *waarom* Egypte? Omdat ik zo ben. Een ander heeft dat met de Mayabeschaving. H.C. ten Berge heeft het met de eskimo's. Dat zegt mij geen bal. Ten Berge ziet er zelf ook zo'n beetje Scandinavisch uit, dus misschien zit het in zijn DNA, op de één of andere manier, zoals in het mijne dat Egyptische zit. Maar goed, dat is een onzinverklaring, je bent zoals je bent. Dat Egypte heb ik ook altijd gehad, als jongen van veertien, vijftien jaar al, toen probeerde ik hiëroglyfen te lezen. Dat schrift heeft me natuurlijk altijd

aangesproken. Ook toen ik als jongetje naar de leraar ging voor lectuur over de Egyptenaren dan vroeg ik niet naar lectuur over Egypte, maar ik wilde iets over papyrussen en hiëroglyfen, over het schrift. En die Steen van Rosetta is natuurlijk helemaal schitterend, met die drie talen.

Wilde u die hiëroglyfen leren lezen?

Nee, ik wilde en wil ermee in contact zijn. Wat er staat, dat is toch allemaal vertaald? Maar al die dingen stammen uit mijn jeugd. Al die dingen die ik nu doe zijn van toen, er is niks bijgekomen. Ik ben niet iemand die zich ontwikkelt, die anders wordt. Bij mij is het steeds een uitdiepen van datzelfde middelpunt. Ik kom geen stap verder en dat wil ik ook niet.

In de televisiefilm 'Gran' zei u dat Uli Bouwmeester alleen in een Egyptisch restaurant kon gaan eten, een Grieks restaurant zou belachelijk en onmogelijk zijn.

Dat is omdat hij doodgaat. De Egyptische cultuur is in mijn optiek - en niet alleen in de mijne - sterk gebaseerd op de dodencultus. Die hele godsdienst, die piramides - dat zijn allemaal grafmonumenten. Daarom bestaat het ook allemaal nog, omdat het gericht is op de overwinning van de tijd. Egypte is het dodenrijk. De Griekse cultuur is het tegendeel, in dat stadium van ontwikkeling van de mensheid is er juist sprake van een loskomen van dat gefixeerd zijn op de dood wat die hele oude culturen hadden, zoals de Babylonische en de Egyptische. Met het Griekendom begon onze cultuur, toen kwam het moderne, het leven, de filosofie en de wetenschap. Dus iemand dood te laten gaan en hem een dag tevoren in een Grieks restaurant laten eten, dat zou een fout zijn. Je kunt hem in een Noors restaurant laten eten, dat zou tenminste helemaal nergens op slaan. Je kunt hem ook niet in een Shoarma laten eten, niet als het gaat over doodgaan. In een Shoarma krijg je weer te maken met Israël, de hele joodse geschiedenis. Nee, Uli Bouwmeester gaat Egyptisch eten, in de literatuur. Ik heb het niet over de werkelijkheid, want dan heb je mensen die frites eten uit een plastic beker - en die hebben dan sowieso weer eerder kans om dood te gaan.

Enige tijd geleden werd Mulisch zelf plotseling met de dood geconfronteerd. Per vliegtuig op weg van Egypte naar Israël, tijdens de opnamen voor de film Gran, *ontdekte hij terwijl de Boeing 737 van EL AL boven de Middellandse Zee vloog grote vlammen die uit één der vliegtuigmotoren kwamen.*

Niemand had het gemerkt. De andere passagiers hadden hun raampjes geblindeerd en zaten naar een film te kijken. Wij zaten helemaal achterin, ik keek niet naar die film maar naar buiten en toen zag ik opeens die vlammen van twee, drie meter lang. En er zit kerosine in de vleugel, dus als die flink heet wordt, dan is het gebeurd. We hebben de bemanning gewaarschuwd. Het duurde eindeloos lang voor er een eind aan die vlammen kwam, het was een kritieke situatie.

U kwam uit dat land met die dodencultus en vervolgens werd u opeens geconfronteerd met het idee: misschien overleef ik het niet.

Ja.

Wat levert zo'n confrontatie op, wat dacht u op dat moment? Ik dacht, we ontploffen, we donderen naar beneden en misschien ook niet, want je gelooft het niet echt, ook als het gebeuren gaat geloof je niet dat het echt is. Er gaan allerlei schermen zakken in je hoofd en je denkt: ik droom, we worden opgevangen door een net, allemaal onzin komt er in je op. Ik heb razendsnel een afscheidsbrief geschreven, aan mijn vrouw en kinderen. Je weet natuurlijk nooit of ze die dan ooit vinden, maar toch. Die brief heb ik nog, maar die heb ik aan niemand laten lezen. Het is het vreemdste document dat ik bezit.

Overigens is het heel curieus dat er omstreeks het moment van uw bijna-ongeluk in de Volkskrant een artikel stond over een wetenschappelijk onderzoek naar 5000 jaar oude, Egyptische lucht, die zich vermoedelijk in een vacuüm afgesloten ruimte vlak naast de piramide van Cheops bevindt.

Die piramide had ik twee dagen voor die vlucht nog bezocht.

Dat geeft een merkwaardige vermenging van verbeelding en werkelijkheid. Want in uw verhaal 'Oude lucht' schrijft u over een man die op zoek is naar dergelijke geconserveerde lucht, en die man raakt betrokken in een vliegtuigongeluk en die stort neer, en wel in de droom van zijn vrouw, *schrijft u. Dus u was in werkelijkheid bij wijze van spreken bijna* in uw eigen verhaal *neergestort*.

Ach zo ja, ja, ja. Daar had ik nog niet eens aan gedacht, aan een verband met dat verhaal. Prachtig is dat. Dat is nu wat ik eens de 'elementaire beweging' heb genoemd.

Bij al uw belangstelling voor het oude hebt u ongetwijfeld een idee over wat het is dat de ontroering teweeg brengt bij het aanschouwen van het oude? (Mulisch bekijkt de foto van Ginger, een 5000 jaar oude gemummificeerde Egyptenaar, momenteel tentoongesteld in het British Museum te Londen.)

Foto: Michell Boll.

Ja, natuurlijk. Dat zijn psychologische kwesties. Het oude is ook alles wat onbewust is, hoe meer het onbewust is, des te meer doet het zich voor als oud, dat vind je al bij Jung. Alles wat heel diep in je onbewuste zit doet zich aan je voor als iets heel ouds, en dat herken je als je zo'n mummie ziet en ontroerd raakt, vandaar al die theorieën over archetypen. Oeroud, dat betekent diep in jou. En dat kan dan ook nog een erfgoed zijn, op antropobiologische manier. Ik denk dat dat het is. Dus als je vraagt waar denk je aan als je dat ziet dan denk ik aan een foetus in een baarmoeder.

En daar ligt die figuur dan ook klaar voor, in die houding.
Ja natuurlijk, in een stenen baarmoeder. Iets anders is dat hij daar vermoedelijk al zo begraven is, hij ligt daar niet toevallig zo, ze hebben hem opzettelijk zo neergelegd. Bij heel veel volkeren worden lijken begraven in de houding van een foetus, dat lijkt me ook correct, mythisch gesproken. Het is vreselijk, wij worden allemaal languit uitgestrekt begraven, dat is niet goed.

Of gecremeerd, dat is misschien nog erger?
Ja, dat mag natuurlijk helemaal niet. Althans, je moet kiezen. Als je het mythisch-psychologisch bekijkt moet je de vraag beantwoorden: wil je terug in je vader of terug in je moeder. Als je terugwilt in je moeder, dan moet je je laten begraven, in de aarde en wel in de foetushouding als het even kan. Maar ja, het mannelijk principe is mythisch gezien natuurlijk het vuur, en als je je *daar* bij wilt voegen, moet je je laten cremeren. Crematie is dus patriarchaal. Ik heb daar de feministen nog niet over gehoord, maar dat komt omdat ze er nog niet aan gedacht hebben.
Dat kan dan vanaf nu.

De onontkoombare mythe

In een interview met De Rover vertelde u dat u begint te schrijven aan een verhaal en dat u vervolgens na een tijdje parallellen opmerkt met de Orpheusmythe. Dat is dan een bevestiging voor u: 'ik zit goed'.

Met m'n verhaal.

Waarom zit u goed?

Omdat het kennelijk in een mythische vorm schiet. Bijvoorbeeld in 'Paralipomena Orphica' gaat de hoofdpersoon een schedel halen in het anatomisch lab. En als ik me dan voorstel hoe hij die kant op gaat, richting Artis, dan zie ik dat de brug over de Amstel kapot is - dat verzin ik niet. Kijk, als ik zou zeggen: hij gaat de schedel halen, *dus* hij gaat naar de onderwereld, *dus* moeten we Charon erin brengen met een bootje, *dus* moet de brug kapot zijn zodat hij met een bootje moet - zo gaat dat niet bij mij, want dan had ik het *bedacht*. Nee, hij gaat de schedel halen en ik zie dat de brug kapot is. Dan denk ik: dan neemt hij een bootje. En dan pas krijg ik in de gaten: oh, wacht even, ik zit in het Orpheusverhaal.

'Paralipomena Orphica' wemelt van de Orpheusverwijzingen, zijn die er niet bewust ingebracht?

Nee. Bovendien, dat hele verhaal is waar, dat is gewoon allemaal echt gebeurd. Die schedel is echt, die Zeeger Vermeulen heeft echt bestaan, heeft echt een moord gepleegd - dat kun je allemaal zo nazoeken in het Handelsblad uit 1834. Er wordt door mij veel minder verzonnen dan je zou denken. Alles wat ik schrijf is waar, zeker als het over mezelf gaat. Dat fantaseren, dat heb ik absoluut niet nodig. Wat ik fantaseren kan is altijd minder gek dan de werkelijkheid. De hele context van 'Paralipomena Orphica' is waar: dat ik toen ruzie had met m'n vriendin, dat ze wegging, dat ze *Anna Karenina* las - alleen was het niet allemaal op hetzelfde moment, wat ik doe is de dingen bij elkaar zetten. Behalve dat de hoofdpersoon aan het einde wordt doodgeslagen, dat heb ik gefantaseerd.

In feite bent u een autobiografisch schrijver.

Alleen zet ik het autobiografische in een mythische context - heel anders dus dan bijvoorbeeld iemand als Maarten 't Hart.

Als ik bijvoorbeeld De compositie van de wereld *lees, een zeer doordacht intellectueel en bewust geschreven boek, dan kan ik me die naïviteit toch niet goed voorstellen, dat u achteraf merkt dat u met de Orpheusmythe bezig bent.*

Maar ik denk dat je juist heel naïef moet zijn om zo'n werk als *De compositie van de wereld* te schrijven.

De compositie van de wereld *is zeer bewust geschreven en het proza juist niet?*

Omdat het ook een heel ander gebruik van de taal is, het werkt bij mij heel verschillend. Om *De compositie van de wereld* te schrijven, moet je gewoon gaan zitten en niet zeuren. Dat moet je gewoon gaan *doen*, en dan uitzoeken hoe zet ik de zaak in elkaar. Terwijl een roman, dat kan je niet *doen*. Daar kan je niet over na gaan denken zoals bij *De compositie van de wereld*. Je weet niet waarover je moet nadenken, je ziet alleen maar heel vage noties, beelden en meer heb je niet.

En daarom bemoeit u zich ook liever niet met interpretaties.

Dat is geen pose - ik *kan* het niet. Welk motief zou ik ook moeten hebben om daar een onwaar beeld over op te hangen?

Er bestaat een grote gelijkenis in de manier waarop Hugo Claus over mythen denkt en hoe u erover denkt. Neem bijvoorbeeld Claus' uitspraak: 'Ik denk dat je een genie moet zijn uit een andere planeet om een roman te schrijven die niet op een mythe stoelt (...) Als ik naar een mythe verwijs, dan wil ik niet die mythe illustreren. Het gaat net andersom: ik wil een verhaal vertellen en gaandeweg denk ik: hé, dat is net het verhaal van Medea (...) Je komt als auteur niet onder de mythe uit.'

Zo kun je het zeggen, alleen denk ik dat het niet helemaal waar is. Dat geldt voor hem en mij, en absoluut niet voor Maarten 't Hart. In Nederland geldt het niet, in het algemeen.

Maar voor uw werk gaat het toch vaak op.

In *De Aanslag* niet, maar verder wel vaak, ja. Toch denk ik dat Claus het veel meer doet. Hij maakt ook een bewust gebruik van mythen. Niettemin vind ik dat er geen sprake van is dat je van een andere planeet moet komen om zonder mythe te schrijven - tenzij Claus vindt dat 't Hart van een andere planeet komt. God weet is dat waar.

Het feit dat u al schrijvende steeds meer op mythen stuit, komt dat nou doordat die mythen een elementaire vorm *vertegenwoordigen of een elementaire* inhoud?

Ik denk niet dat je dat kunt scheiden.

Er is een theorie die zegt dat literatuur uit mythe is ontstaan. Dat zal wel zo zijn. Kijk naar de oudste verhalen die verteld zijn, dat zijn mythen, zie Gilgamesh en Homerus.

Dus dat mythen als het ware een soort basispatronen geven. Van de menselijke psyche. Daar wil ik het best mee eens zijn.

Wat mij interesseert is de verhouding tussen de verhaallaag en de mythenlaag. Van Thomas Mann bijvoorbeeld is bekend dat hij heel bewust te werk ging, hij hield er een theorie op na inzake het typisch-mythische. In de roman Joseph und seine Brüder *bijvoorbeeld volgen allerlei generaties elkaar op volgens een vast, mythisch patroon. En als ik vervolgens met dat typisch-mythische kijk naar* Twee Vrouwen, *waar de Orpheusmythe in zit. Alfred Boeken heeft daar Hades als pendant - is die figuur nog wel vrij om te handelen?*

In zekere zin niet, dat is waar, dat typisch-mythische zit erin. En daarom is het geen psychologische roman. Een psychologische roman is een verhaal van mensen die vrij zijn.

In feite zijn de mythen dus een soort literaire archetypen.

Als je het zo wil zeggen, ja. Die vind je in alle grote literatuur, althans wat *ik* grote literatuur vind, dat is voor mij het grote bak- en braadwerk.

Uit andere uitspraken begreep ik dat u inzake mythologie en het op verschillende plaatsen tegelijk ontstaan van bepaalde mythologische constellaties wel wat zag in Jungs theorie van het collectieve onbewuste.

Ik ben geen Jung-aanhanger, maar dat collectieve onbewuste is een goed beeld, heel bruikbaar voor een schrijver. Maar goed, ik heb dat woord *archetype* niet nodig aangezien ik het woord *mythe* al heb. En mythen bestaan echt, tastbaar, terwijl de door Jung gevonden archetypen in theorie bestaan.

Toch verbaast het me, u hebt er bepaald geen gewoonte van gemaakt het met psychologische theorieën eens te zijn.

Nee, zoals ik het ook met Freud niet eens ben. Wat niet wegneemt dat Freud een gigant is, en wat hij heeft aangericht is ongelooflijk. Hij heeft grote ontdekkingen gedaan die een hoop literatuur onmogelijk hebben gemaakt. En toen kreeg je schrijvers die eerst Freud gingen lezen en dan romans schrijven naar aanleiding van Freuds inzichten. Dat wordt natuurlijk allemaal waardeloze troep. Een psycholoog kan wel geïnspireerd worden door een schrijver, zoals Freud door Sophocles. Omgekeerd kan het niet, dan krijg je literatuur die illustratie is van een theorie. Zo werkt het niet.

Ik heb Freud helemaal gelezen, maar ik heb er nooit iets aan gehad voor de schrijverij. Freud heeft het bijvoorbeeld over Fehlleistungen: mensen die zich

vergissen waaruit dan hun ware mening blijkt. Zoiets zal ik *nooit* gebruiken in een roman. Of hoogstens in een ironische context, bijvoorbeeld dat ik een psychoanalyticus zo'n vergissing laat maken. Het is hoogstens in het dagelijks leven dat je eens gebruik maakt van Freuds inzichten. Van die gevallen dat ik denk: hé, wacht even, die kennen we. Voor de literatuur zijn al die inzichten onbruikbaar geworden. Daar hadden we het daarstraks al over, je zal mij geen psychologische roman zien schrijven.

Ontwerp voor een Nederlandse mythologie

Wat moet er gebeuren wil er ooit een echt Nederlandse mythologie ontstaan, en dan wel van zo'n kwaliteit dat men over veertig eeuwen over ons zal spreken zoals wij nu over de Egyptenaren?

Nou, het gebeurt niet. Maar dan zouden we bijvoorbeeld vernietigd moeten worden en wel zo dat er alleen op Nederland een atoombom valt zodat er geen enkele Nederlander overblijft maar wel iedereen er omheen, om de één of andere merkwaardige reden. Dan wordt het Nederlandse volk een geofferd volk, en dan krijg je een mythologie over de strijd tegen het water, op de zeebodem wonen en dat soort dingen. Waarover ik al geschreven heb in ‘De Sprong der Paarden en de zoete Zee’ en in *Hoogste Tijd*.

De drooggelegde onderwereld, zo noemde u het in Hoogste Tijd.

Ja, dat speelt daar in die polder. En het is merkwaardig dat je die thematiek absoluut niet aantreft bij Nederlandse schrijvers. Dat wat veel buitenlanders in Nederland zien: dat zelfgemaakte land, zelf geschapen - alle andere volken moesten land veroveren, Nederlanders maken het zelf - dat vind je niet in de Nederlandse literatuur. Je hebt natuurlijk wel romans over de drooglegging van de Zuiderzee ‘40.000 kubieke meter zand’ of zoiets, dat is een boek uit de jaren dertig, maar dat is allemaal niks, dat is een heroïsch verslag, zoals men nu over de Elfstedentocht schrijft. Je vindt het alleen bij mij. Misschien heeft het ermee te maken dat ik niet zo'n Nederlandse schrijver ben, dat ik uit een milieu kom dat absoluut niet Nederlands is, dat ik het eerder opmerk. Dat het water en de drooglegging voor echte Nederlandse schrijvers zo vanzelfsprekend is dat ze niet meer zien dat het wonderlijk is.

Die Nederlandse mythologie zou in ieder geval over water gaan.

Het zelfgemaakte land ja, het kunstland. *Hoogste Tijd* is een roman over de kunst, het veranderen, en dat aan de hand van de theaterkunst. De polder is kunst, dat is geen natuurlijk gegeven. En dat heb je nergens ter wereld.

Voor wat mythen betreft ontbreekt het aan een traditie in de Nederlandse literatuur.

De stijd-tegen-het-water mythe is er wel, maar er wordt alleen over gesproken op een eng nationalistisch niveau, en in de reclame van de KLM hoort het bij de klompen en de tulpebollen.

In uw trant doorredenerend zou je kunnen zeggen dat omdat we die mythologie, die literaire archetypen, in onze literatuur maar sporadisch tegenkomen, de Nederlandse literatuur niet zo groots is?

Ja. Nederlanders vinden vermoedelijk die mythen sowieso al overdreven gedoe. De literaire traditie is de binnenhuiskamerroman. Een schrijver als Nescio hoort hier bij de top. In ieder land zou hij als een aardig minor-schrijvertje beschouwd worden.

Terwijl hier: nou, Nescio. De Nederlanders vormen een heel mercantiel, al te nuchter volk. De mythologie hier is de afwezigheid van mythologie.

De compositie van de wereld

In 1980 verscheen eindelijk *De compositie van de wereld*, Mulisch' filosofische krachttoer waar hij sinds juni 1949 met grote tussenpozen aan had gewerkt, bij elkaar bijna zes jaar. Mulisch schreef *De compositie van de wereld* in een poging de geldigheid van de formele logica in te perken. De paradox, Mulisch' stokpaardje, waarvoor binnen het systeem van de formele logica geen plaats was, vond onderdak in Mulisch' systeem, sterker nog, Mulisch besloot de paradox zelfs als instrument te gebruiken. Uitgaande van een empirisch feit, namelijk dat een toon identiek is aan zijn octaaftoon en tegelijk niet identiek (dit verschijnsel van 'herkenning' wordt door hem octaviteit genoemd), poneert Mulisch de octaviteit als axioma. Het glissando, het tonenspectrum tussen toon en octaaftoon, verdeelde hij in zeven stadia en hanteerde dit verder als organisatieprincipe om de omringende wereld te ordenen, te componeren in feite. Mulisch behandelt achtereenvolgens de systematische octaviteit van het individu (en brengt zo het denken van de mens, zijn gevoelens, en de uitbreidingen van zijn lichaam, de werktuigen, onder in een systeem); de historische octaviteit van het individu (de levensfasen van de mens); de

historische octaviteit van de mensheid (de ontwikkeing van de mensheid van oerhorde tot voorbij de mens van onze dagen); en de historische octaviteit van de wereld en het heelal (geschiedenis en ontstaan van het heelal, de aarde, het menselijk leven). Mulisch baseert zich bij dit alles op kennis uit de natuurwetenschappen. Het uitgangspunt van de octaviteit biedt de gelegenheid tot tal van intrigerende beschouwingen en uitweidingen, alles en iedereen krijgt door Mulisch zijn plaats toegewezen binnen *De compositie van de wereld*, tot God aan toe, al is het vermoedelijk niet de plaats die Hij Zelf in gedachten had. Een veeleisend maar fascinerend boek van waaruit tal van lijnen lopen naar Mulisch' andere werken.

Het idee voor De compositie van de wereld *bestond in feite al vóór u aan uw eerste roman*, archibald strohalm, *begon, en in tal van andere proza- en essaywerken vind je in de loop der jaren elementen die u uiteindelijk in* De compositie van de wereld *hebt samengebracht in één systeem. Er zit een verbazingwekkende consistentie in uw oeuvre.*

Ik vertelde je al: in die zin is er ook geen ontwikkeling maar eerder het uitdiepen van een bepaalde constellatie. Het is geen lineair oeuvre, het is eerder centripetaal. *Dit* is het gegeven, *dit ben ik*. En dát werken we op allerlei mogelijke manieren uit. Als ik zo'n oeuvre zie waarin iemand aan het eind totaal andere boeken schrijft dan in het begin, dan denk ik: het hadden ook andere boeken kunnen zijn, het is gratuit, willekeurig. Terwijl een oeuvre niet anders mag hebben kunnen zijn dan het is. Het mijne *had* niet anders kunnen zijn.

Met De compositie van de wereld *zitten we aan de basis van uw schrijverschap. En achteraf kan het dan ook geen verbazing wekken dat u als jongen onder de indruk was van* De ongelofelijke avonturen van Bram Vingerling. *Ik citeer uit het tweede hoofdstuk, als Bram op het punt staat zijn proefnemingen te beginnen: 'Water', zei hij toen hij weer thuis was, 'water kun je zien, en je kunt 't ook niet zien!' Ja, Bram was af en toe heel wijsgerig!*

Bij Bram gaan filosofie en alchimie hand in hand, net als bij u. En ook zijn onderzoek heeft als vertrekpunt de paradox. Ligt het begin van uw preoccupatie met de paradox misschien ook in uw enthousiasme voor De ongelofelijke avonturen van Bram Vingerling?

Nee natuurlijk niet. Ik herkende dat in dat boek omdat ik ben zoals ik ben. Ik ben niet zo geworden door dat boek, dat kan niet, je bent die je bent. Een mens wordt niet geschapen door een boek. Ik herkende in dat boek, zoals die hoofdfiguur geschreven is, iets dat ik al was.

In de toon van De ongelofelijke avonturen van Bram Vingerling *herken ik iets van de toon van* De compositie van de wereld, *iets van de jongenskamer en laboratoriumexperimenten.*

Ongetwijfeld, maar dat zeg ik ook zelf in het voorwoord van *De compositie van de wereld*, dat het een plan is dat ik had toen ik achttien was, en dat ieder ander dat natuurlijk laat schieten als een jeugdzonde, en als hij dan vijftig of zestig is praat hij een beetje meewarig over zichzelf, van: dat wou ik ook nog, het grote dikke boek schrijven over hoe de hele wereld in elkaar zat, maar toen werd ik ouder en verstandiger en toen deed ik dat natuurlijk niet. Die mensen zijn gecapituleerd, maar *ik* heb het gedaan, en dus vind je natuurlijk ook iets van die oude toon erin. Natuurlijk heeft dat boek iets jongensachtigs, maar dat vind je bij iedere filosoof. Als je Nietzsche leest, dat is ook jongensachtig, Hegel, Plato. In iedere filosoof, behalve in saaie pieten als Popper of zo, zit iets heel geks jongensachtigs, en dat moet ook.

Welke pretentie heeft De compositie van de wereld: *zo is het of zo zie ik het.*

Geen van beide. Ik heb iets dat me boeide tot uitgangspunt genomen, en daar ben ik over na gaan denken. Alles wat in het boek staat kwam daar als een consequentie uit te voorschijn. Het is een soort axiomatisch systeem, net als Euclides. Je neemt een stel axioma's en de rest volgt daar uit. Dus jouw vraag hoef je niet te stellen aangezien ik met het hele begrip waarheid voor de duur van dit boek korte metten heb gemaakt. *Met name door een aantal collega-schrijvers wordt het boek pretentieus gevonden.*

Ja, omdat zij zulke boeken niet schrijven. De druiven zijn natuurlijk zuur. Niemand durft zoiets aan, ze zijn bang achteraf op hun kop te krijgen als ze zoiets maken. Ik ben niet bang, ik heb niets te verliezen.

Ik merk dat mensen er graag een beetje lacherig over doen.

Er blijft ze niets anders over. *a* hebben ze het niet gelezen en *b* is het een blok dat ze op hun weg vinden. En dat blijft liggen, je lacht het niet weg. Over tien jaar ligt het er nog. Vijftig jaar. Honderd. Tweehonderd. Dat is iets onuitstaanbaars, kan ik me voorstellen. Als ik, die dat boek ooit had willen schrijven, dat niet aangedurfd of opgebracht had en ik zou nu zien dat collega X, zeg Hermans, dat wel doet, dan zou ik toch vreselijk geïrriteerd zijn. Alleen is het omgekeerd.

Het was ook bedoeld om de filosofen hier te lande te provoceren.

Maar die houden zich voor het grootste deel op de vlakte, die hebben van alles te verliezen. Die zitten in academische baantjes en kijken de kat uit de boom. Dat honende hebben zij overigens niet gehad, dat zijn uitsluitend die caféliteratoren, die circuits, die irriteert het natuurlijk. Wat mij een groot genoegen doet. Er zijn bepaalde mensen, als die me zouden uitlachen, dan zou ik het vervelend vinden. Maar het zijn altijd precies dié mensen die zo'n houding tegenover me aannemen waarvan ik denk: dat klopt. Dat is net als wanneer er een goed stuk over me in de Telegraaf staat, dan denk ik ook: waar zit m'n fout?

Nu u de balans opmaakt, bent u dan tevreden met de respons? Het is gegaan zoals ik had verwacht. Er zijn wel méér reacties gekomen, en het is uitverkocht. Wacht maar, zo'n boek heeft z'n eigen leven, dat heeft tijd nodig. Later wordt ook pas duidelijk hoe het allemaal zit. Een hele hoop mensen hebben het niet gelezen, en er komt een tijd dat ze het wel zullen lezen. Veel mensen weten zich ook geen houding te geven: hoe moeten we dat lezen?

Behalve filosofie zit er ook een enorme kennisbundeling in, van eiwitsynthese tot astrofysica.

Het is voor een deel een natuurfilosofie en er komt een hele vracht informatie bij te pas waar de mensen van duizelen. Ik hou dat allemaal al sinds m'n twaalfde bij, die ontwikkelingen in de fysica.

U heeft de neiging alles *te willen weten, alles wordt uitgeplozen. Waarom moet dat?*

Er zit wel een zeker moeten achter, maar het is vooral omdat ik het leuk vind om te doen. Naar de Universiteitsbibliotheek gaan, artikelen opsnorren, schrijven met noten. Dat is zo anders dan het schrijven van een roman. Het ongeluk is dat ik me zo'n beetje voor *alles* interesseer.

De opkomst en ondergang van God

In het vierde boek van De compositie van de wereld *behandelt u de systematische octaviteit van het individu. U laat daarin zien hoe de mens machines en apparaten uitvindt die een uitbreiding zijn van zijn lichaamsfuncties, door werktuigen vergroot de mens zijn mogelijkheden. Door al die apparaten te ontwikkelen eigent de mens zich steeds meer eigenschappen toe die vroeger aan God behoorden, kortom: God verdwijnt in de techniek. U schrijft dan: 'De straten en parkeergarages zijn vol (auto's) en de kerken leeg.' Dat klinkt bijna spijtig*.

Oh nee, ik vind dat helemaal geen ongunstige ontwikkeling. Maar het heeft ook een ongunstige kant en dat is dat de mens langzaamaan verdwijnt, die is bij al die apparaten helemaal niet meer nodig, hij kan rustig weg. Niet fysiek weg, maar geestelijk, als persoonlijkheid. Kijk maar eens naar foto's van mensen uit de negentiende eeuw, ook de gewone jongens achter een kar in de Spuistraat. Dan zie je veel meer persoonlijkheden dan als je nu om je heen kijkt. Dan zie ik leegte. En in plaats van die leegte een mooie auto en machines, ze kunnen over alles beschikken. Die mensen van toen hadden materieel niets, maar wel zichzelf.

Waren ze beter af?

Nee. Ze hadden niet te eten, werden ziek. Maar het waren persoonlijkheden.

Echt goed is het nooit.

Nee. Maar als je langzaamaan een leeghoofd wordt door de technificatie van de maatschappij dan is dat toch geen zorg voor je, dat hoort bij je leeghoofdigheid, je weet het niet.

De persoonlijkheid van de mens verdwijnt in de techniek. In termen van De compositie van de wereld. *De persoonlijkheid van de mens wordt bepaald door de descendentie, waar de gevoelens en zijn geloof in goden zijn ondergebracht. Als die descendentie leegraakt dan worden de individualiteit en de persoonlijkheid van de mens aangetast, wordt hij minder mens. Maar de kunst biedt hoop, schrijft u.*

De hoop is dat een aantal mensen zich eruit los zal wurmen. Zoals je nu de zigeuners hebt. Je ziet aan de ene kant krakers die in huizen gaan, met geweld willen wonen. Dat is het toppunt van burgelijkheid. En aan de andere kant zie je hoe de overheid zigeuners in huizen stopt, ze *moeten* wonen, maar ze willen niet, ze gaan er weer uit, ze willen rijden. Dit is fantastisch. Die zigeuners willen het spel niet meespelen, en zo zul je altijd mensen houden, kunstenaars of wat dan ook, die niet meedoen. Waarom die zigeuners weggejaagd worden? Omdat iedereen voelt: hier is een groep die ons soort leven, de moderne samenleving die de doorzonwoning als het hoogste ideaal ziet, ontkent. Die zigeuners vertegenwoordigen iets heel belangrijks. Die krakers niet, brave borsten zijn het, geef ze dat huis nou, dan zijn ze koest. Dat is volkomen in overeenstemming met het burgerlijk ideaal, een eigen huis.

In De compositie van de wereld *beredeneert u dat de mens als individu uiteindelijk zal verdwijnen. Niet uitsterven door een oorlog, maar dat de mens samen met het machinepark op zal gaan in een nieuw geheel, het* corpus corporum, *dat dan tegelijk weer een soort oerhorde is. Een enkeling deed uw filosofie af als doemdenken.*

We zullen zien. Het is een kwestie van afwachten.

Het door u gehanteerde systeem maakt het mogelijk dat toekomstbeeld vooruit te beredeneren. Een aantal critici nam het u nogal kwalijk dat u zich waagde aan toekomstvoorspellingen.

Ik steek mijn nek uit, dat zouden ze toch moeten waarderen. Kunnen ze in hun handen Wrijven en zeggen: ha, kijken of het uitkomt. Ik had het ook weg kunnen laten, alleen, het zat in mijn premissen. Als ik verstandig was geweest dan had ik het niet gedaan - dan had ik het hele boek niet geschreven. Maar dat heb ik wel gedaan. En als het niet uitkomt heb ik ongelijk of de werkelijkheid had ongelijk. Dat moet over honderd of tweehonderd jaar maar uitgemaakt worden.

Behalve het opgaan van mens en techniek in het *corpus corporum* is er één andere mogelijkheid en dat is de atoomoorlog, dus dat de techniek onafhankelijk wordt van de mensen en hen vernietigt. Dan begint het allemaal weer van voren af aan. Dan hebben de insekten uiteindelijk gewonnen, de mieren. En dan krijgen die weer een hele tijd om zich te ontwikkelen, een hele evolutie, en dan komen er hoog ontwikkelde mieren die boeken zullen schrijven zoals *De compositie van de wereld*, of misschien zullen ze dan zelfs mijn *De compositie van de wereld* ontdekken en zeggen: heel goed boek!

Tot slot van De compositie van de wereld *behandelt u de geschiedenis van het heelal, u gaat steeds verder terug in de tijd tot aan het punt vlak voor het begin van het heelal, de Big Bang. Het heelal bestaat dan uit een puntje zonder volume, maar met een oneindig grote massa. U baseert zich daarbij op de meest recente inzichten uit de astrofysica. Maar nog steeds is daarmee het* begin *niet verklaard. En dat is het moment waarop de inmiddels al aardig benauwd geraakte gelovigen opgelucht met God op de proppen komen. In* Het Ene *schrijft u daarover: God invoeren als oorzaak is geen verklaring, '(...) het denkbeeld van een scheppende god is nu juist een gevolg van het Ene, een afgeleide personificatie er van.'*

Dat punt, waar we uiteindelijk bij uitkomen, al terugredenerend, die oersingulariteit waaruit volgens de standaardtheorie het heelal is ontstaan, dat is waar, dat nemen we aan. Ik ben begonnen met me af te vragen: waar haalt de mens het idee van eenheid vandaan - dat de wereld een eenheid is, dat er in de kunst en in de wetenschap eenheid moet zijn, overal. De mens zoekt altijd orde in de wanorde. Waar komt dat vandaan? Waarom zeggen we niet: alles moet juist *veel* zijn, in plaats van *één*? Waarom werkt dat zo in de hersens van mensen? Dan zeg ik: dat is omdat ze een produkt zijn van één ding, van dat ene punt dat daar ontploft, dat ene zit in ons. Daarom streeft de mens ernaar die eenheid terug te vinden in de ons omringende chaos. En van dat 'eenheidsdenken' is God een aspect, in God is alles één. Een prima bedenksel. Nu kun je wel zeggen: en de Grieken dan, die hadden toch een heleboel goden? Maar ook zij hadden weer één oppergod.

Maar nu blijven we zitten met het feit dat als we helemaal terugredeneren naar het begin van het heelal we het op een bepaald punt niet meer weten. En dan dus iets als God erbij moeten halen.

Waarom? De natuurwetenschap is nog niet klaar. Het is nu 1986, nog tien jaar en dan weten we misschien alles. We zijn met onze berekeningen genaderd tot een paar biljoenste seconden na het punt nul, dat laatste stukje weten we nog niet, omdat we niet weten hoe we de quantumtheorie in overeenstemming moeten brengen met de algemene relativiteitstheorie. Zo gauw als we dat weten, als we erachter zijn hoe die krachten een eenheid vormen, dan is de zaak opgelost. Dat heb ík niet bedacht, dat zeggen de fysici en astronomen, ik heb het alleen maar gebruikt in mijn systeem om de wereld te componeren.

Dus volgens uw redenering heeft God niet alleen het heelal niet geschapen, hij is er ook nog eens als laatste bijgekomen, na de mens, en hij zal het eerste weer weg zijn, nog vóór de mens. Zo bekeken zit er in de De compositie van de wereld *dus ook nog 'de opkomst en ondergang van God'*?

Je hebt wat aan God voorafgaat, dat is de geschiedenis tot aan de mens, vanaf de Big Bang. Dan krijg je dat ze een God maken, die almachtig, alwetend en alomvertegenwoordigd is, en dan merkwaardigerwijs wat later ontstaat de techniek en die heeft al die eigenschappen die zij aan die God toeschrijven. Dus dat klopt allemaal als een bus. Je kunt dus best zeggen dat God bestaat of heeft bestaan, alleen bestaat die God niet objectief in de zin dat hij de wereld heeft geschapen, dat is natuurlijk niet zo, dat is een mythe. Die God is een perfect ontwerp.

Een kunstwerk?

Ja, en veel meer dan dat. Het is waardoor mensen mensen zijn, dat ze zo'n God ontwerpen en dat ze vervolgens ook alles gaan doen wat aan die God is toegeschreven, alles, zelfs tot en met de wereld vernietigen, het laatste oordeel uitroepen, wat ze allemaal niet doen is het bijkomende, het opstaan uit de doden, maar dat is ook voor het volk bedacht, dat is voor de massa die niet dood wil en hoopt dat er na de dood iets is, dat is voor pastoors.

Bij het verschijnen van deel I van De compositie van de wereld *werd er een deel II beloofd, waarin het systeem zou worden toegepast op zaken als de occulte leerstellingen, reïncarnatie, om daar eens en voor altijd mee af te rekenen. Komt dat deel II er nog?*

Dat vraag ik me ook wel eens af. Daar moet ik voor gaan zitten en tweehonderd boeken lezen. En dat duurt twee, drie jaar, en op het ogenblik heb ik daar geen zin in. Het echte werk is nu gedaan, deel II wordt een toepassing, waar het om gaat staat in deel I. Ik stel me voor dat als ik zeventig ben en niet zo goed weet wat voor soort roman ik moet schrijven, dat ik het dan doe. Maar: *first things first*!

Frans de Rover

Harry Mulisch: De weg naar de kunst 1947-1952

Dit artikel is een versie van het hoofdstuk 'De weg naar de kunst' uit mijn (te verschijnen) studie over thematische en vormtechnische ontwikkelingen in het oeuvre van Harry Mulisch in de periode 1952-1982: *De weg van het lachen; van archibald strohalm tot Anton Steenwijk*. Voor een verantwoording van de benaderingswijze, met name waar het de onderscheiding in verhaalniveaus betreft, verwijs ik naar mijn in 1985 bij De Arbeiderspers gepubliceerde *Over De aanslag van Harry Mulisch*.

1. Het begin

Met voorbijgaan aan Mulisch' oudste verhaal(tje): een ingezonden (maar geweigerde) bijdrage aan het jeugdblad Doe mee (gedateerd 'Haarlem 02-01-1937'), ruim dertig jaar later toch gepubliceerd in Barbarber; tijdschrift voor teksten en geciteerd en (psychologisch) geïnterpreteerd door Donner (Donner 1971: p. 133-137), beschouw ik als Mulisch' eerste, bewust literaire uiting de novelle *Tussen hamer en aambeeld* (gedateerd juli-augustus 1947). Later legitimeert hij zijn eerste stap op het schrijverspad met: 'Om mij te oefenen in de "vorm" schreef ik de novelle (...) - een bewuste poging om alleen maar een "verhaal" te schrijven, zonder hogere ballast. Als zodanig heeft het zijn dienst gedaan; verder is het een lor' (Mulisch 1961: p.22). In de 'Anekdoten rondom de dood' (geschreven in maart 1966 - de dagen van provo en revolutie) is Mulisch' waardeoordeel nog negatiever; hij beslist dat de novelle, 'waarvan de titel door mijn vader is bedacht (...) hierbij geannuleerd en doodverklaard is. Zij mag nooit worden herdrukt, niet in het verzameld werk voorkomen, heeft nooit bestaan' (Mulisch 1967: p.190). Maar in *Mijn getijdenboek* herziet hij zijn mening: 'Wat bezielde mij in hemelsnaam? Waar haalde die grijsaard van bijna veertig het recht vandaan om zo hard te oordelen over het werk van de negentienjarige? Het was toch *zijn* verhaal (...) Daarom (verjongd door het boek dat ik momenteel onder handen heb) herroep ik nu dat testament, roep het verhaal op uit de doden en bepaal, dat het best in mijn opera omnia mag voorkomen. Natuurlijk wel. De titel is heel goed, en het verhaal behelst een opmerkelijk voorgevoel van de naderende koude oorlog' (Mulisch 1975: p.102). Na vijfentwintig jaar werd de novelle herdrukt: hij opende de bundel *Verzamelde verhalen 1947-1977*.

Harry Mulisch met Frans de Rover. Leuven, maart 1986. Foto: Gerrit Serné.

Het voorgevoel van de naderende koude oorlog uit zich in de geschiedenis van de novelle: de Russische soldaat Waranef wordt het slachtoffer van de strijd tussen de grootmachten - in Oostenrijk voert hij zijn opdracht een weg te bewaken uit en tegelijkertijd niet uit: wanneer een auto de verboden weg inrijdt, vuurt hij niet conform zijn richtlijn een gericht schot af, maar hij kiest voor een waarschuwingsschot op de rechterzijde van de auto. Omdat het een Engelse wagen is, wordt de bestuurder, een diplomaat, dodelijk getroffen. De westerse pers eist het hoofd van de dader; de Russen zetten Waranef op grond van rigide redeneringen gevangen en executeren hem ten slotte.

Al noemt Mulisch zijn debuut dan ‘zonder hogere ballast’, toch staat in de novelle expliciet het vraagstuk van schuld en verantwoordelijkheid centraal, dat in het hele oeuvre een rol speelt en hier gesymboliseerd wordt in een strijd van één tegen allen. Eenzelfde symboliek, maar uiteraard met andere implicaties, beheerst Mulisch' verslag van het proces-Eich mann.

Waranef overdenkt zijn lot en tegenover zijn oude bewaker spreekt hij zich uit: ‘Onkunde en weifelmoedigheid zijn een schuld; ik heb die niet. En noodlot is een reactionair begrip uit de burgerlijke maatschappij’ (Mulisch 1952-a: p.37). De bewaker reageert vanuit hun beider ideologie:

> het noodlot is een kapstok om de ongerechtigheid aan op te hangen, ten einde haar te laten voortduren. De geschiedenis is wat er bestaat. Zij is onafhankelijk van ons, zij gebruikt ons alleen om zich te verwezenlijken. Het enige dat we kunnen doen, is om haar bij haar ontwikkeling te helpen, willen we niet te gronde gaan. Haar kunnen we het noodlot noemen, een nodig lot (...) Wie de geschiedenis kent zal goed partij kiezen, als hij tenminste geen persoonlijke belangen tegen de geschiedenis in te verdedigen heeft. Wie persoonlijke belangen heeft, of wie de geschiedenis niet kent, zal verkeerd kiezen en ten onder gaan. Maar wie níet kiest gaat zeker te gronde (Mulisch 1952-a: p.37).

Met deze opdracht te kiezen hangt het door het leninisme geformuleerde begrip van ‘objectieve schuld’ samen: een mens wordt beoordeeld op zijn daden zonder dat daarbij rekening gehouden wordt met subjectieve keuzemogelijkheden of goede bedoelingen. Wanneer de mens tegenover zichzelf deze maatstaf aanlegt, wordt hij geconfronteerd met zijn fatale

handicap: hij is die hij is - hij heeft zichzelf niet gemaakt, - de opdracht blijkt onuitvoerbaar. ‘Deze schuld, die van een mens verantwoording vraagt voor wat hij *is*, die derhalve terugvordert, wat hij nu juist niet kan verhelpen, deze kategorische schuld is de *eigenlijke schaamte*’ (Donner 1971: p.140). Vanuit deze redenering draagt ieder mens schuld, of zoals een stem Waranef vlak voor diens executie toespreekt: ‘Wat doet het er toe dat je onschuldig bent. Niemand is onschuldig. Sterven zul je toch’ (Mulisch 1952-a: p.56-57). En dan ‘wordt het de vraag of niet Silenius gelijk had, de begeleider van Dionysus, toen hij, tot een antwoord [op de vraag naar de houding van de mens tegenover leven en dood] gedwongen, gilde van het lachen: ‘Het allerbeste is voor de mens absoluut onbereikbaar: niet geboren te zijn geweest’ (Mulisch 1967: p.234).

Deze oorspronkelijke schuld of ‘de eigenlijke schaamte’ ziet Donner opnieuw verschijnen ‘waar de mensen in kampen tegenover elkaar staan, waar geen samen leven is. In de oorlog, meer in het algemeen in de politiek’ (Donner 1971: p.140). Deze twee treden frequent op in Mulisch' oeuvre - het meest verweven in een werk van de verbeelding: *De aanslag*.

Mulisch relativeert de wijze waarop Donner hem (complexen van) ‘schuld’ toeschrijft.

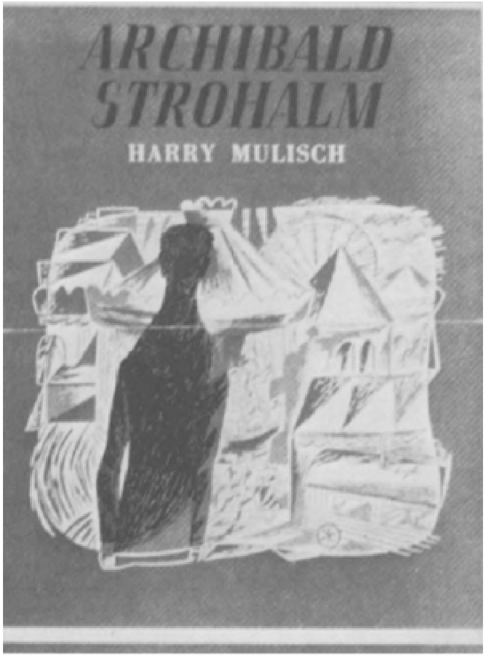
> In zijn wereldbeeld is schuld belangrijk, in het mijne niet. Misschien ben ik wel vreselijk schuldig, maar het denken in termen van schuld ken ik niet. Ik begrijp eigenlijk niet wat het betekent, schuld, erfzonde... Financiële schuld is iets waar ik nog bij kan. Dat is iets watje niet hebt; dan heb je iets wat je niet hebt. Of als ik iemand dood heb geslagen. Maar dan hoef je je nog lang niet schuldig te voelen. Eichmann was schuldig, maar voelde zich niet schuldig (...) dat begreep ik onmiddellijk, want ik ben geen christen. Ik merkte dat die aanklager aldoor als belangrijk punt tegen Eichmann het feit wilde gebruiken dat hij geen schuldgevoel had. Toen dacht ik: we hebben het toch ook over echte doden en niet over mensen die zich dood voelen, dus dat psychologisch gezanik over het schuldgevoel dat hij niet had en dat dat zo vreselijk was... dat vond ik nou werkelijk het minste (...) Terwijl al die mensen die in gekkenhuizen zitten zich schuldig voelen omdat ze hun vader wilden vermoorden; ze zijn nu juist gek omdat ze niet schuldig *zijn* (...) Ik denk niet dat Donner het over schuldgevoel heeft maar over echte schuld, een grote metafysische schuld waar ik deel aan zou hebben; en niet iets uit mijn biografie. ‘De mens is schuldig omdat hij geboren is.’ En dat vermoedt hij bij mij, of hij vermoedt dat ik het vermoed. Maar ik vermoed het niet (De Revisor 1 (1974) 3).

Mulisch stipt in deze uitspraak een aantal (paradoxale) facetten van ‘de’ schuldproblematiek aan. Al voor zijn confrontatie met Eichmann portretteerde hij een oorlogsmisdadiger die schuld had zonder schuld *gevoel*: Norman Corinth in *Het stenen bruidsbed*. Mulisch onderstreept dat nog eens met een uitspraak in 1961: ‘Ik loop al tien jaar rond met het idee voor een roman, waarin ik het individuele schuldbesef van een oorlogsmisdadiger wil belichten. Ik wil die man als het ware van zijn collectieve schuld losweken om hem in zijn eigen raampje te zetten. Het duurt nog wel anderhalf jaar voordat ik dat boek afheb’ (Haagse Post 20-05-1961). Corinth was die figuur dus niet; pas twintig jaar later verscheen de roman *De aanslag* waarin alle verhaalpersonages met schuld en verantwoordelijkheid geconfronteerd zouden worden, ook uit hun ‘eigen biografie’.

In *archibald strohalm* is van schuld in verband met oorlog of politiek geen sprake: ‘terwijl de koude oorlog op toeren kwam schreef ik mijn eerste gepubliceerde roman (...) die zich zo ongeveer met de hele kosmos bezighield, alleen nauwelijks met wat er in de wereld gebeurde’ (Mulisch 1972: p.37). Slechts eenmaal spreekt Strohalm over wat een categorische schuld genoemd kan worden: in een monoloog tot zijn uit het water geredde hond Mozes bekent hij: ‘Ik word niet ontroerd door het menselijke, Mozes, dat begin ik te merken. Maar van jou houd ik. Ik heb wel eens een mens en wel eens een hond zien overrijden. Toen die mens onder de tram kwam, *schrok* ik alleen op een manier, alsof iemand me midden in mijn longen greep. Maar eigenlijk ging het aan me voorbij, omdat hij niet schuldeloos is, juist omdat hij een mens is en medeverantwoordelijk voor die tram. Maar toen ik een hond zag overrijden, Mozes, toen had ik *medelijden*. Omdat hij níet verantwoordelijk was’ (1952: p.61). Toch kent Archibald Strohalm wel degelijk schuldgevoelens - die hebben echter, evenals bij verschillende verhaalpersonages in later werk, maar met name bij Anton Steenwijk, een individueel psychologische oorzaak: zij vloeien voort uit het in diverse opzichten ‘morrelen aan de tijd’: uit een oidipale problematiek.

Overigens zet Archibald Strohalm de dramatische ontwikkeling van de roman in gang tijdens een voorstelling van Ouwe Opa over het thema schuld en vergeving: een verzekeringsagent zegt: ‘Ik heb zin...’ en slaat zijn vrouw de hersens in,- de man komt in de hel terecht; een begrafenisondernemer zegt hetzelfde maar bezint zich eer hij begint (te slaan), biedt zijn vrouw verontschuldigingen aan en vraagt om vergeving, - zij accepteert die onder het motto: ‘het is eigenlijk mijn schuld. Samen zijn we schuldig!’ De echtgenoten snikken van geluk en zingen samen een dankbaar lied, - de begrafenisondernemer komt in de hemel. ‘En op dit ogenblik, nu, hier, in een punt des tijds, sprong Archibald Strohalm op, spalkte zijn ogen open en brulde, terwijl hij zijn armen spreidde en op zijn tenen ging staan: ‘*Nu is het zover!*’ (1952: p.17)

2. archibald strohalm



In de periode waarin *Tussen hamer en aambeeld* geschreven werd, ontstond ook een korte novelle, ‘het simpele verhaal van een man met een poppenkast en een kleinsteedse zonderling’ (Mulisch 1961: p.22): *archibald strohalm*, en werkte hij aan

‘een soort “schelmenroman”, de avonturen van een steen: *De diamant’* (Mulisch 1961: p.23). In deze tijd komt Mulisch onder invloed van de man die hij aanvankelijk ‘E’ noemt: ‘een berucht profeet en godsdienststichter te Amsterdam, een mengsel van Jeremia, Raspoetin, Plotinus, Bolland en Mary Baker-Edy (...) Ik werd zijn naaste medewerker en discipel. Hij was de “goeroe”, waarnaar ik eens gesmacht had. (Zat mijn eigen vader niet in de gevangenis? Onbescheiden vragers deelde ik mee, dat hij zich teruggetrokken had in een lama-klooster in de Himalaya.)’ (Mulisch 1961: p.23). In *Mijn getijdenboek* onthult Mulisch de naam van zijn profeet: Wim Exel (1975: p.107); in *Het seksuele bolwerk* is hij het meest uitvoerig over de maanden dat hij met hem samenleefde; het is de periode van de

'dijkbreuken' waarin hij aan *archibald strohalm* werkt: 'Het boek is ontstaan uit therapeutische noodzaak. Geen sprake van dat het in enig opzicht een demonstratie of toelichting zou zijn van een "filosofie", zoals dat bij franse existentiefilosofen maar al te vaak het geval is: precies het punt, waar hun romans en toneelstukken (van een mening uitgaand) plegen te mislukken. *Strohalm* is ontstaan (en ook mislukt) uit wat de filosofie *overliet*: de ruïne van een mens. Haar verband met de filosofie, of beter: met "de filosoof", is niet demonstratief maar *vitaal* (...) Overigens kijk ik het boek nooit meer in en denk er uitsluitend met walging aan' (Mulisch 1961: p.31).

De roman *archibald strohalm* draagt ook de sporen van andere, ook tijdgebonden ervaringen van Mulisch: 'Overal werd iets geboren, pas nu brak de naoorlogse tijd aan. Het waren de dagen van Reflex, Cobra, Braak, Blurb en oproer in het Stedelijk Museum' (Mulisch 1975: p.109). Hij ontmoet voor het eerst zijn generatiegenoten Lucebert, Kouwenaar, Campert, Andreus, Vinkenoog - 'Erg intiem ben ik nooit geworden met de experimentelen. Prozaïsten plegen geen groepen te vormen. De meesten waren dichters en zij schreven voortreffelijke poëzie (die ik, bij de verschijning van hun eerste bundels, in kranten propageerde en voor de radio verdedigde tegen frontale aanvallen van Bertus Aafjes, maar er was ook een poëzie die zij wilden afschaffen. Die eerzucht begreep ik minder. Achterberg soms? Roland Holst? Bloem? De theorie van Darwin hoort niet thuis in de poëzie - zij heeft zich eigenlijk nooit ontwikkeld, het verschil tussen Catullus en Lucebert is minimaal)' (Mulisch 1975: p.109). De laatste uitspraak is geheel conform aan een veel eerdere in 'Manifesten': 'Er bestaat geen literatuurgeschiedenis. Er bestaan enkele schrijvers' (Mulisch 1961: p.78). Een dichtregel van Achterberg vormt het motto van *archibald strohalm*: 'symbolen worden tot cymbalen in de ure des doods -'. Door het werk van Achterberg te lezen zegt Mulisch begrepen te hebben wat poëzie is: 'Wat me in Achterberg aantrekt is vooral puur de klank, de taal, hoe hij het doet; en de hele idee van iets aanroepen dat daar achter de sterren schrijdt, spreek mijn metafysische knobbel wel aan' (Bzzlletin 7 (1978-1979) 63). Dat Mulisch zelf in die beginjaren geen poëzie schreef, althans niet afzonderlijk publiceerde, verklaart hij met een verwijzing naar zijn manier van prozaschrijven: 'Dat intuïtieve, associatieve kon ik in *archibald strohalm* genoeg kwijt. Aan het eind daarvan staan trouwens een paar malle gedichtjes, zoals ik ze toen maakte' (De Revisor 1 (1974) 4).

Direct na publikatie van *archibald strohalm* noemde H.A. Gomperts (in Het Parool 27-03-1953) het een uniek boek in onze literatuur, dat 'in tegenstelling tot sommige "experimentele" werken (...) in de eerste plaats leesbaar (is)'; hij plaatst Mulisch in de categorie waar ook Dante, Flaubert en Joyce thuishoren, 'als een aanduiding van de *soort* schrijvers waarbij men Mulisch zou kunnen rangschikken, n.l. bij de scheppers van *mythen* (...) De mythe van Archibald Strohalm, die grotendeels bestaat uit de zelfontdekking van een zich in een geboortecrisis bevindende schrijver, een mengsel van kunstenaar, filosoof en profeet, wordt voor een groot deel overwoekerd door de uitstortingen van zijn extatisch-visionair voorstellingsleven (...) (De slotscène in de poppenkast) is een mythisch gedachte scène, waaraan de psychologische waarschijnlijkheid wel geheel is opgeofferd' (Gomperts 1981: p.166-168). Psychologisch 'waarschijnlijk' zijn Mulisch' verhaal personages dan ook niet.

Ook Kossmann constateert dat de personages geen karakter krijgen, maar typen blijven; Strohalm krijgt volgens hem van de auteur de interessantste beschouwingen in de mond gelegd en hij mag in ieder gesprek de beste dingen zeggen. Wat betreft de plaats van de roman in de Nederlandse literatuur merkt Kossmann op: 'Zijn boek begint met een humoristische poppenkast-symboliek à la J.J. Klant; het bevat een

mooie dialoog tussen een Nederlands echtpaar, die wel iets van Hermans heeft en het eindigt in een stijl, die met die van Schierbeek en de experimentele dichters duidelijke verwantschap vertoont' (Kossmann 1952: p.450). Kossmann lijkt zelfs vooruit te wijzen naar het concept van 'deconstructivistische interpretatie' van Hilles Miller (1982) met als grondbegrippen 'herhaling' en 'herhaling met verschil', wanneer hij stelt: 'Het beeld van de dode vogels en de eieren en het beeld van de slijmerige Satan zijn bijzonder mooi en deze moeilijke thema's zijn met veel fantasie en met veel begrip voor zinrijke afwisseling en zinrijke herhaling uitgewerkt' (Kossmann 1952: p.450). Kernwoord in de contemporaine beschouwingen van de roman is 'overwoekering' of een synoniem daarvan (waartoe ik ook 'onevenwichtig' reken). Donner beklemtoont dat de roman primair opgevat moet worden 'als een poppenkastvoorstelling met een poppenkastspeler als hoofdpop. Schrijver probeert de eigen aktiviteit in verkleining in het oog te krijgen' (Donner 1971: p.155) - hiermee brengt hij het structuurprincipe ter sprake en dat is wat ik allereerst aan de orde wil stellen.

2.1. Structureel verhaalniveau

De roman *archibald strohalm* bestaat uit twee met elkaar verweven geschiedenissen. Onder een 'geschiedenis' van een roman of novelle versta ik hier (in navolging van Bal 1978: p.12) een serie logisch en chronologisch aan elkaar verbonden gebeurtenissen die worden veroorzaakt of ondergaan door handelende verhaalpersonages. Als 'gebeurtenis'

beschouw ik een verandering in de situatie van de verhaalpersonages en/of een confrontatie van twee handelende verhaalpersonages met gevolgen voor de afwikkeling van de geschiedenis.

In *archibald strohalm* vertelt een gedramatiseerde verteller hoe hij (om zichzelf te redden) een verhaal schrijft over een man, Archibald Strohalm, die een kunstwerk gebaseerd op een filosofische gedachte ('De weg van het lachen') wil scheppen en daaraan ten onder gaat. De geschiedenis van de verteller wordt door hemzelf weergegeven op het moment dat hij zich, kort voor het einde van zijn verhaal, in een monoloog tot zijn personage richt:

> Hier sta ik: de hoofdpersoon. Er is iets van mij gek geworden in jou. Iets dat in mij gek was geworden, heb ik in jou uitgekotst (...) Wat heb ik gedurfd? Is het geoorloofd? Ook een vader mag uit noodweer de hand aan zijn zoon slaan. Ik heb om je gehuild; juist gisteren was ik ziek van je. Het grootste deel van je afschuwelijke historie (ik oordeel!) heb ik in gedachten geschreven. In adempauzes zette ik er van op papier wat ik kon. Ik had een boekenkast kunnen volschrijven over je, maar daar was geen tijd voor, geen kracht en geen lust. Ik dacht tien bladzijden per minuut (...) Eer ik je nu loslaat en van een veilige afstand je laatste gedragingen in dit proces registreer, alleen nog dit: - Lang geleden heb je tegen Boris Bronislaw gesproken over een verhaal dat je wilde schrijven, waarin, een vent bezig was een verhaal te schrijven. Dat, en het antwoord van Bronislaw, was duizelingwekkend van jullie tweeën, al zeg ik het zelf (Mulisch 1952: p.220).

Op Strohalms vraag en antwoord: 'En weet je nu wie de vent is, die het verhaal schrijft in het verhaal van de oneindigste vent?... Ik', reageerde Bronislaw met de woorden: 'Mijn grootje (...) zou de Oneindigste Vent *God* noemen' (1952: p.38).

De verteller die zich in een dergelijke positie ten opzichte van 'zijn' personage plaatst, heeft de mogelijkheid met betrouwbare vooruitwijzingen verwachtingen op

te roepen over de afloop van zijn verhaal: de geschiedenis van Archibald Strohalm. De opgeroepen verwachtingen worden in dit geval dan ook niet doorkruist, wél ingelost. Zo kan de verteller al in het eerste hoofdstuk over Strohalms aanvankelijk onopvallende levenswandel in het godvruchtige stadje melden: ‘Later, als hij op weg is naar de val uit zijn naam, zal men hem hoogst onfatsoenlijk vinden, en de heer Blaas zal hem dan bij voorkomende gelegenheden als “uiterst veeg” kenschetsen, en tenslotte zelfs als “kommunist”, - nauwelijks iets wetend van Archibald Strohalms werkelijke, kosmische onfatsoenlijkheid’ (1952: p.14). Strohalm vindt de ijsmuts van zijn tegenstander Ouwe Opa, met een bol er op, een onheilspellend ding, ‘zelfs zou hij het later tegen Boris Bronislaw een “apokalyptische bol” noemen’ (1952: p.14). Alle voorspellingen komen uit.

Het commentaar dat de verteller constant, maar binnen de vertelillusie (voor zover daar hier overigens sprake van is), op het handelingsverloop van de geschiedenis van Archibald Strohalm levert, krijgt - op zeer emotionele momenten in Strohalms geschiedenis - het karakter van een directe reactie op het creëren (het schrijven) van die geschiedenis. Zodra Archi-

bald Strohalm zich tegenover Ouwe Opa stelt en verklaart, 'dat de weg van vandaag de weg van het *lachen* is!', reageert de verteller met de cursief gezette vraag: Hoe kom ik daarbij, waar haal ik dat vandaan, wat betekent dat?' (1952: p.19). Als de tijdmachine van H.W. Frets in werking is getreden, roept deze opgewonden uit: 'De machine in mijn suite, het nieuwe Delphi, de navel van ruimte en tijd!', waarop Strohalm reageert met 'Idioot', onderbroken door de verteller met: 'Wat gebeurt er met me?' (1952: p.194). Wanneer Strohalm zich in 'een ondergangsstemming van grote rust' bevindt en aan zelfmoord door vergassing denkt, onderbreekt de verteller hem - wederom typografisch nadrukkelijk afwijkend: nu door vetgezette letters - met de uitroep: 'Was hij nou helemaal bedonderd?' (1952: p.138). Het gesprek waarin Ouwe Opa's zoon Theodoor probeert Strohalm van zijn plannen af te brengen, becommentarieert de verteller met de cursieve zinnen: 'Ik voel me nerveus (...) Dat meen ik (...) - maar we zijn dan ook binnenskamers (...) Dit laat ik me niet ontnemen (...) Nee (...) waarom die hand op mijn borst' (1952: p.141-142).

Behalve door direct commentaar op de handeling met 'behulp' van de vertelinstantie, manifesteert de 'implied author' zich in de wijze waarop verhaalmotieven door 'herhaling' en 'herhaling met verschil' structuur aanbrengen in de fictionele wereld. De geschiedenis van Archibald Strohalm ontwikkelt zich in een periode van negen maanden: in december 1949, op de zaterdag voor Sinterklaas, presenteert Strohalm zich als de opponent van Ouwe Opa; diezelfde avond voert hij een gesprek met de beeldende kunstenaar Boris Bronislaw die zich voorneemt een nieuwe schepping tot stand te brengen: een zoon, om revanche te nemen voor een eerder verloren kind. Korte tijd voor het gesprek met Strohalm heeft Bronislaw een hondje uit het water gered dat de vaste begeleider van Strohalm zal worden onder de naam Mozes - 'dat is: "uit het water gered"' (1952: p.25); in het gesprek vertelt hij over een kennis op een bovenhuis in Amsterdam die tijdens een brand zijn zoontje uit het raam wierp in een laken dat scheurde - 'Van toen af slaapt de vader gewoon op het matras' (1952: p.33). Later, na de val uit zijn naam, in de volstrekte eenzaamheid, overweegt Strohalm dat hij met niemand over zijn problemen kan praten, ook niet met Bronislaw - 'Die heeft genoeg met zichzelf te tobben, over zijn kind, dat hij natuurlijk uit het raam heeft gegooid bij die brand, en over zijn nieuwe kind, dat een inkarnatie is van het oude' (1962: p.61). Bij zijn bezoek aan Bronislaws woonschuit ziet Strohalm een matras zonder lakens, 'de dekens gewoon over het matras' (1952: p.159).

Negen maanden na het gesprek, op 31 augustus 1950: koninginnedag, mislukt Strohalm in zijn (kunst)schepping; Bronislaws vrouw Hilde baart op datzelfde moment een zoon: Paultje. De lotgevallen van het personage Strohalm worden in zestien hoofdstukken chronologisch verteld, met uitzondering van drie grotendeels scènisch gepresenteerde passages in de vorm van terugverwijzingen: Bronislaws redding van het hondje (hoofdstuk 2; p.23-25) het 'verzoeningsfeest' tussen Archibald en zijn zuster Jutje culminerend in haar uitgesproken verlangen naar een kind (hoofdstuk 5; p.66-72) en de baring van Paultje (hoofdstuk 16; p.222-227). Binnen deze vastgelegde chronologie manifesteert zich dan de verteller, die zich zowel bewust is van zijn auctoriaal (alwetend) karakter waar het de afloop van de geschiedenis van Archibald Strohalm betreft, als van zijn 'onbetrouwbaar' karakter ten opzichte van het verloop van het schrijf*proces*. Al in het eerste hoofdstuk zijn deze elementen aanwezig. De alwetende verteller presenteert, voordat hij als schrijvende verteller ingrijpt met zijn uitroep: 'Hoe kom ik daarbij, waar haal ik dat vandaan, wat betekent dat?' (1952: p.19), een aantal feiten uit Strohalms geschiedenis die als verhaalmotieven zullen gaan functioneren door de frequentie waarmee ze optreden.

Op de vraag: ‘wat betekent dat?’ ga ik later in bij de behandeling van de verschillende semantische verhaalniveaus.

De openingszinnen van de roman luiden: ‘Ook de uil zag uit op het plein. Eens, in sterloze nachten, op een torentrans, met de zwarte wind om zijn kop, had hij gesnorkt, geblazen en gekrijst, dwars door de angst van kinderen en zich groothoudende ouders; maar veel was er niet over van dat verleden. Glazig starend, met hooi opgevuld, keek hij door het raam van Archibald Strohalms vestibule uit op het oude, verstilde plein’ (1952: p.7). Als eerste woord: ‘ook’; dus mét Strohalm en uiteraard de verteller die Strohalm ziet, kijkt een uil, opgevuld met Archibalds achternaam, uit over het plein waarop Strohalm zal ondergaan. Als nachtvogel die het zonlicht niet kan verdragen, gold de uil in Egypte en India als een doodsvogel, zijn roep en verschijningsvorm zijn een onheilsteken, maar zijn vermogen in het donker te zien maakt hem tevens tot symbool van de wijsheid die in de duisternis van het niet-weten doordringt. In de christelijke symboliek heeft de uil een overeenkomstige dubbelzinnige betekenis; negatief als zinnebeeld van de psychische duisternis, positief als zinnebeeld van religieus inzicht - Christus die licht in de duisternis brengt (Herder 1980: p.46-47). In geen ander werk van Mulisch spelen vogels in alle mogelijke bestaande en vooral niet-bestaande (in ‘de’ werkelijkheid althans) én hun vorm van voortplanting: eieren een zo grote (verhaalstructurerende) rol als in *archibald strohalm*. Het *vogels/eieren*-motief is het eerste dat ik in vogelvlucht door de tekst heen zal behandelen.

Na het huwelijk van zijn zuster Jutje met Stokvis, privaatdocent in Leiden, vestigt Strohalm zich in Amsterdam, verbreekt alle contacten, ‘en richtte zich in met de vogels van zijn vader. Zijn vader was leraar in de biologie geweest, met een speciale neiging voor ornithologie. De verzameling opgezette vogels had hij voor zijn zoon bestemd. De eierkollektie was Archibald al tien jaar eerder in handen gevallen, en op een maanlichte nacht had hij ze stuk voor stuk uit zijn slaapkamerraam losgelaten boven het terras, waar ze met kleine plofjes en knalletjes in vederlichte schilfers uiteenbraken, zodat de tegels alras waren overdekt door een onwereldse glans... Daar in de Bloedstraat, als een vogelaar zat hij tussen het gevederte; van de kasten en de muren, overal vandaan loerden ze rond in hun verstarring: kerkuilen, negendoders, blauwpiepers, boomklevers, draaihalzen, mallemokken, gele schreeuwers, hakengimpels, haneschrobbers, holenduiven, kernbijters, veldtjakkers - en daar begon hij zijn jacht van de ene vrouw naar de andere’ (1952: p.35).

Wanneer Strohalms plannen de mensheid te verlossen zich beginnen te ontwikkelen, krijgt hij herhaaldelijk visioenen, ‘voor de helft nog droomgezicht, maar ook al half bedenksel’ (1952: p.57). In een Italiaans landschap ziet hij een roerloze vlucht vogels die hun eieren laten vallen: ‘als een bezetene moet hij rondspringen om ze allemaal op te vangen en in gewatteerde doosjes te leggen. Nu en dan valt er een kapot, een stinkende, lillende rottenis uitlatend; soms rolt er ook een dode vogel uit’ (1952: p.57). Als Strohalm niet in staat is woorden te vinden voor ‘zijn innerlijke overstroming’ (1952: p.62), verbeeldt hij zich de rol van dirigent voor een orkest dat een opzwepende symfonie uitvoert: ‘Na zulke avonturen was hij weer in staat tot arbeid en ging op zoek naar woorden voor zijn innerlijke stroom (...) Maar soms lag er een dode vogel in zijn tuin’ (1952: p.63). In de winter ziet Strohalm ook in het landschap steeds meer dode vogels, - ‘Vroeger waren ze hem nooit opgevallen, en nu verwonderde hem dit. Ze moesten toch ergens blijven, ze hadden toch niet het eeuwige leven! (...) Wellicht had de gemeente een speciale vogelopruimer in dienst, of misschien zorgden de kinderen er voor. Een kind met een dode vogel in zijn hand - een portret van de eeuwigheid’ (1952: p.78).

Bij de eerste ontmoeting met de achteruitlopende H.W. Frets, in wie Strohalm later zijn ‘grootste vijand’ zal herkennen, ziet hij op het bospad een dood vogeltje; Frets ziet niets: ‘Wellicht speelt uw verbeelding u parten’ (1952: p.82). Staande voor het surrealistische bouwsel van Frets' tijdmachine, ziet Strohalm hoe stroomdraden

‘na allerlei wederwaardigheden, zoals het doorboren van een gummi korset en een dode, druipende vogel [aanlanden] bij een konstruktie van een dertigtal wekkers’ (1952: p.88). Vanaf dat moment hoort Strohalm niets meer - ‘Het was of zijn oren weg waren. Alleen de druipende vogel zag hij onafgebroken, - en in zijn hoofd: een pijn, die de botten scheen te breken...’ (1952: p.88). Dat wordt nog heviger wanneer Frets als oplossing voor zijn probleemstelling ‘dat de tijd in de verkeerde richting loopt’ (1952: p.88) het beginsel van de communicerende vaten noemt: ‘De suite, het huis, Nederland, Europa, Amerika, alles was pijn. Vogelpijn. Sloeg nu alles op hem neer? Pijnvogel’ (1952: p.89).

De pijnaanvallen keren regelmatig terug; zijn voornemen ‘de weg van het lachen’ te tonen zweeft ‘als een papieren vogel’ (1952: p.91) door zijn geest, maar het lukt hem niet het papier

te beschrijven: ‘Zonder ophouden braken de eieren te voorschijn, gedachten en inzichten van chaldeeuwse aard (d.i. Babylonische waarzegkunst op basis van voortekenen aan de hemel - *GWP* dl. 6: p.110), nu zonder opgeschreven te worden (...) ook tussen de bomen voelde hij de onafgebroken beweging der eieren, wat zich nu in zekere zin ondergronds, of bovenluchts afspeelde’ (1952: p.92). Overal gaat Strohalm nu dode vogels zien, vooral als het jongetje Bernard - het enige kind dat in zijn plannen gelooft - gaat toveren met een stuiter: ‘In zijn hoofd de pijn en nu overal vogels. Op de hoek van het plein waren ze opgestapeld tot een hoop van anderhalve meter hoogte. Was het ontsmettingsstof, de gelei die er overheen droop? (...) Bij het oversteken moest hij wachten voor een fluitende fietser. Tussen de spaken van zijn voorwiel had hij geen vlaggetje van een voetbalvereniging, maar een vogel met uitgespannen vlerken. Dit kon’ (1952: p.97). Thuisgekomen vindt Strohalm in een lade van zijn schrijftafel ‘een grote, grijze vogel, met oranje poten en een gele snavel, die half openstond. Een mallemok. Dit was niet meer mogelijk’ (1952: p.97).

Sinds Strohalms val uit zijn raam in de oudjaarsnacht voor de boom Abram, gebeurt er weinig met hem: ‘het enige dat er met hem gebeurde was, behalve de vogels, zijn werk’ (1952: p.98). De verteller stelt vast dat voor zover dit werk slaagt en ‘als woordeieren buiten hem kwam te staan’ (1952: p.98), het ‘hier’ niet vermeld zal worden; ‘deze plaats’ komt in aanmerking voor het beschrijven van Strohalms werk voor zover dit mislukt: ‘hierbij bleef archibald strohalm als mens betrokken (...) een mislukking betekende in zijn geval juist, dat er niets buiten hem kwam te staan, dat de eieren *in* hem bleven. Dat wil zeggen: de mens archibald strohalm en zijn mislukte werk waren synoniem’ (1952: p.98-99). Als het mislukt om de eieren in woorden te vangen, tonen ze soms hun binnenkant, die niets te maken heeft met een gedachte: ‘Het was blijkbaar mogelijk dat er een engel in zat, terwijl er ook was bewezen, dat er veel pijn uit tevoorschijn kon komen. Soms dacht hij aan het bestaan van twee soorten eieren, goede en slechte, maar geloofde er zelf niet in. Dat de kern van zoiets abstrakts als een gedachte of een inzicht bestond uit zoiets konkreets en persoonlijks als een engel, of pijn, daarover verwonderde hij zich niet’ (1952: p.103). Het belangrijkste blijkt te zijn wat er innerlijk met het ei gebeurt; de verteller geeft een tweetal mogelijkheden: ‘De eerste manier is de rampzalige: wanneer het ei te pletter valt. De tweede manier is de genadigde: wanneer het ei wordt uitgebroed (...) Van dit broedproces is niet veel meer bekend dan dat het bestaat. Het is een, buiten het verstand om plaatsvindende, sublimatie van grote onbegrijpelijkheid en schoonheid. Uit zo'n uitgebroed ei kwam archibald strohalms engel (...) Was dit ei in woorden terecht gekomen, het zou een misschien belangrijk, maar dood schaalinzicht zijn geworden’ (1952: p.103).

De verteller stelt hier de dode letter tegenover de levende kracht en geeft daar een religieuze dimensie aan; hij noemt twee voorbeelden, ‘- één uit Kapilavastoe [geboorteplaats van Boeddha], één uit Nazareth [geboorteplaats van Jezus], stadjes als dat van archibald strohalm, - die kans zagen bijna al hun eieren uit te broeden en in hun leven te verwerkelijken; zij schreven niet. Het waren geen persoonlijke, maar algemene levens, even algemeen als hun waarheden waren geworden, indien verwoord. Zij leefden de binnenkant van hun waarheden, die bloed werden in hun persoon, en die later door anderen, verkrachters, in woorden werden uitgedrukt en aanbeden’ (1952: p.103-104). De rampzalige manier: het te pletter vallen van de eieren, veroorzaakt glibber; Strohalm geeft het een naam: ‘“Satan” heette de glibberige ontbondenheid van toen af’ (1952: p.105). Strohalm heeft nu zijn engel, maar zij is hem niet genoeg, - ‘Naast zijn strijd met de verse eieren, die steeds te

voorschijn bleven komen, verklaarde hij ook de vogels en de helleglibber de oorlog' (1952: p.106).

Strohalms leven wordt van nu af aan beheerst door zijn strijd tegen Satan en daarmee, ook al door de rol van 'verlosser' die hij van zjn schepper opgedrongen krijgt, wordt hij tot een Jezus-figuur: 'Datgene wat de man van Nazareth leefde en stierf, het is hetzelfde als datgene wat het aanzijn geeft aan de wereld; ditzelfde *ovum philosophicum*, dat in woorden uitgedrukt had moeten worden, teisterde archibald strohalm' (1952: p.109). In het midden van zijn werkkamer staat nu een vogelverschrikker opgericht: 'het houten kruis, behangen met zijn oudste kleren en een hoed - de eenzame' (1952: p.109). Maar de vogels blijven komen, met name in het voorjaar, wanneer de trekvogels terugkeren uit het zuiden: 'Dag vogels. Levende vogels, jullie bestaan nog' (1952: p.110). Strohalm begint te lachen 'bij het besef, dat zij niets met hem te maken hadden. Misschien datgene waaraan zij hun bestaan dankten, maar zijzelf waren losgeraakt daarvan en vrij, daar gingen ze, en joegen de winter op de vlucht met hun geschreeuw' (1952: p.110). Wanneer Strohalm door tandtechniker Heidenberg gevraagd wordt of hij een genie is, antwoordt hij zonder de minste weifeling bevestigend en laat zich op één lijn stellen met Boeddha en Jezus; wel ligt op dat moment over de kerk van het stadje 'het lijk van een reusachtige negendoder'. Heidenberg ziet niets; Strohalm krijgt alles wat hij (aan hybris) uitgesproken heeft te overdenken: 'Een vogel van Jupiter, amechtig op aarde gestort. Het monster droop al en begon te ontbinden. Zeer hoog zwermden levenden en onaantastbaren. Gedachten gleden door hem heen als platte schijven en verdwenen weer' (1952: p.118).

In de zomer schrijft Strohalm aan een toneelstuk getiteld *Geloof jij aan een hiervoormaals?*; dit werkstuk mislukt, de eieren blijven weg, maar de glibberige satans worden steeds agressiever - Strohalm verbrandt zijn manuscript. Wanneer hij zich zijn oorspronkelijke opdracht herinnert, zijn belofte aan de jongen van Heidenberg, begint hij opnieuw te schrijven: 'Het was een grollend stuk voor Bernard: een weg van het lachen naar het hiernamaals' (1952: p.139). Ouwe Opa's zoon Theodoor probeert Strohalm op andere gedachten te brengen, - 'Uit Theodoors neusgaten hingen twee vogelpootjes die voor zijn kin bungelden (...) De vogel moest in zijn hersens zitten' (1952: p.140). Strohalm zet zijn plannen door.

Twee uur voor de voorstelling ontmoet Strohalm zijn zuster Jutje weer die hij smeekt terug te komen als hij met zijn optreden zal beginnen: 'Hij legde een hand over de vuist van zijn andere en hield die voor zijn borst; angst als een vogel' (1952: p.202). Op het moment van de voorstelling verschijnen er in de lucht steeds meer vogels, 'die schreeuwend over de kermis zwenkten' (1952: p.211). Bernards aandacht wordt door de krijsende vogels afgeleid, - 'Waar kwamen al die vogels vandaan? Miljoenmiljard waren het er' (1952: p.235). Bronislaw ziet de vogels boven de kermis al van verre wanneer hij wegvlucht van de barende Hilde.

In de poppenkast laat Strohalm Jan Klaassen zijn poëzie van 'paardvogelbeelden' met toespelingen op Sisufos declameren, 'en niemand bemerkte de witte ontlasting der vogels, waardoor velen nu al waren besmeurd' (1952: p.233). Even later bestormt het publiek de poppenkast, - 'Een laatste zwerm vogels stoof vlak boven de hoofden over de kermis. Konden zij zich niet ontrekken aan de dwang der beelden in archibalds ogen? Tientallen duikelden vleugellam uit de groep en vielen dood tussen de mensen neer. De kinderen bukten zich, en daar stonden zij er al mee in hun armen, aaiden de veren en legden de snavels tegen hun neusvleugels' (1952: p.238).

Een portret van eeuwigheid - met beelden van ondergang van Strohalms wereld eindigt zijn verhaal.

Herhaling en afwisseling: in dit geval een vorm van (semantische) antithese: tegenover de levende vogels in de lucht worden kruipende vliegen geplaatst. Strohalms voormalige collega, de typist Victor, ziet het verschil als een kwestie van

perspectief: ‘Die kultuur van ons (...) We hebben ons gewoon in haar vergist. Vergissen is menselijk. De éen vergist zich in een wijnmerk, de ander in zijn vrouw, en wij allemaal hebben ons in de kultuur vergist. Je hebt wel eens, als je met éen oog naar buiten kijkt, dat je een grote vogel in de lucht ziet; maar als je dan je andere oog opendoet, blijkt het een vliegje op de ruit te zijn (...) Een vergissing. We hebben maar met éen oog gekeken’ (1952: p.182). Voor Strohalm zijn vliegen allereerst verbonden met het favoriete domein van W.F. Frets - ‘de dode plantage’: ‘het afschuwelijkste oord dat hij kende (...) het klamkoude domein van walging, waar schone, dode vrouwen in stank uiteendropen. Vooraan kwamen uit de sponzige grond, waarin het uitschot der natuur zich wentelde, grote penis-achtige zwammen, waarover troepen van de smerigste vliegen kropen. Deze vliegen waren de enige bewoners van de plantage; vogels waren er in de hele omtrek niet; uit viltige webben waren zelfs de spinnen gevlucht. Het waren grote, platte vlie-

gen, groen, paarsgroen, rood iriserend, met breed uitgespreide poten. Ze bleven plakken op je gezicht, je moest ze wegvegen, niet wegslaan, want dan sloeg je ze tot prut op je huid. In die vogelloze stilte, waar de duivel bij zijn moer zijn kroost verwekte... van aangezicht tot aangezicht met de onderste regionen van het leven... daar had archibald strohalm gestaan, gekokhalsd en gebraakt' (1952: p.83).

Strohalms reactie is conform de traditionele symboliek van de vlieg: de vlieg wordt geassocieerd met ziekte, dood en duivel, - de bijbelse opperduivel Beëlzebub (van het Hebreeuwse Ba'al-Zebub, d.i. heer der vliegen) wordt vaak als een vlieg voorgesteld en afgebeeld (Herber 1980: p.54). De natuurlijke vijand van de vlieg is de van de dode plantage weggevluchte spin: enerzijds het symbool van de zwakken en de ijdele hoop (vanwege de kwetsbaarheid van haar web), anderzijds in oosters-religieuze betekenis het symbool van de weefster van de waarneembare wereld en - door haar centrale positie in het web - van de kosmische orde. Omdat de spin de draden van haar web 'uit zichzelf schept', zoals de zon zijn stralen, geldt zij ook als zonnesymbool; het web symboliseert in dat verband dan de openbaring van de goddelijke geest (Herder 1980: p.159).

Op de dag van zijn voorstelling - de verjaardag van het symbool van de Nederlandse staatsorde: koninginnedag - is Strohalm aanvankelijk in een hoopvolle stemming: 'Leve de geestelijke voltooidheid! Op de schouders met de demonie!' (1952: p.173); buiten is het vochtig herfstweer: 'het jaargetijde waarin kruisspinnen haar webben spannen' (1952: p.173). Na de ontmoeting met Jutje komt Strohalm wankelend van emoties thuis: 'Hij kwam in de nat glanzende tuin, aan het eind er van stond de schuur te druipen. Tweemaal liep hij met zijn gezicht in spinnewebben' (1952: p.203).

De spin-symboliek krijgt nog een extra-betekenis door de overeenkomst spin: weven - *web* met schrijver: schrijven - *tekst* (het laatste woord weer afgeleid van het Latijnse *textus*: weefsel). Vanuit deze vergelijking ontstaat een beeld van de schrijver en zijn schriftuur waarin hij zijn personages 'gevangen' heeft en houdt, en over hun leven beschikt. Het lijkt me daarom allerminst toevallig dat de '(op)geofferde' soldaat Waranef in *Tussen hamer en aambeeld* in de laatste seconden voor zijn executie oog in oog komt te staan met zijn schepper én vernietiger: 'Er liep een spin voor zijn voeten. Wat een lange poten. Belachelijk lange poten. Een hevige ontroering beving hem en hij keek op' (1952-a: p.58). In de klokketoren waarin Maurits Akelei, de jarige hoofdpersoon uit *Het zwarte licht*, op het carillon de ondergang van de wereld - zíjn wereld - zal spelen, hangt 'een prachtig spinneweb van ongelooflijke afmetingen (...) Het was het volmaaktste spinneweb ter wereld. De spin zat er middenin, sinds jaren onbeweeglijk en verschrompeld' (1956: p.41). Immers, op zekere dag had Akelei besloten de voeding van 'zijn' spin stop te zetten: 'Verdrietig had hij haar van toen af steeds stiller en kleiner zien worden. Na een week of twee had hij weer een diertje in het net gegooid, maar zij was er niet meer heengegaan. Toen had Akelei zijn voorhoofd tegen het hout gelegd en een beetje gehuild...' (1956: p.42). Een voorbeeld van (paradoxale) omkering: een verhaalpersonage (Akelei) bepaalt leven en dood van zijn (symbolische) schepper; zijn eigen ondergang wordt beschreven met beelden van conceptie van nieuw leven.

In de tweede alinea van het eerste romanhoofdstuk beschrijft de verteller Strohalms emotie wanneer hij als schooljongen door zijn onderwijzer zijn naam hoort uitspreken: 'Het was alsof hem plotseling de waarheid werd onthuld. Hij schrok er eigenlijk wat van, een kleine schrik ergens in zijn borst; maar ook gaf het hem een tintelende emotie, een kriebelend plezier met een neiging om te giechelen...' (1952: p.7). Later, in zijn h.b.s.-tijd, gaat Strohalm soms voor de spiegel staan en spreekt zijn eigen

naam uit, ‘waarna hij zuchtte en knikte (...) Hij dacht aan mensen en hun namen; alle Dorussen dorische zuilen; elke Gijs een lange slungel met rossig haar en een vaalbleke huid alsof hij iedere nacht in de prullenmand slaapt. Hij kon ze terugbrengen tot een kern, deze namen, maar om zijn eigen naam bleef steeds een donkere glans hangen, die hij niet thuis kon brengen, maar waarin een verwachting school... (...) En hij dacht: de sprong uit de naam, daar is het om te doen, de sprong in een nieuw en hoger veld van mogelijkheden: in een nieuwe naam...’ (1952: p.8). Direct aansluitend valt de naam van de godheid: ‘Maar zoals de kabbalisten leren, kan die niet uitgesproken worden, zelfs al kende men hem. Het leven, zoals het is, vol en ledig, dat is zijn naam, - zoveel kan men zeggen, meer niet; het is nauwelijks iets, maar misschien al te veel. Religies, filosofieën: pseudoniemen zullen we ze noemen. En godsdienststichters, filosofen, wij zullen ze noemen: schuilnoemers’ (1952: p.8). Een tweetal alinea's verder wordt Strohalms opponent, Ouwe Opa, geïntroduceerd: ‘maar dat was zijn naam niet, ofschoon Theodoor - die zei dat hij zijn zoon was - hem ook zo aanduidde. Men zou het hoogstens een pseudoniem kunnen noemen’ (1952: p.9).

Dit spel met namen en begrippen, in de ruimste zin, noem ik het *woordspel-motief*: het heeft wat de naamgeving van de verhaalpersonages betreft niet alleen te maken met Mulisch' opvatting dat in een verhaal of roman geen psychologische ‘karakters’ gepresenteerd dienen te worden maar typologische ‘maskers’; het heeft ook te maken met zijn hiervoor geschetste opvatting van literatuur als een vorm van alchimie: wisselwerkingen in de tekst die in dit geval gerekend kunnen worden tot het terrein van de Ars Combinatoria: al het zijnde moet te herleiden zijn tot het Ene; alles staat met alles in verband en alles is tot iets anders herleidbaar (vgl. Meeuse 1980). Daarmee verwijst het *woordspel-motief* direct naar het ‘poëtologisch verhaalniveau’.

Waar het bij de kabbalisten gaat om een ‘val uit de Naam’, gaat het in *archibald strohalm* om het tegendeel: ‘een sprong uit de naam (...) in een nieuw en hoger veld van mogelijkheden’ (1952: p.8). De latere reactie van de auteur op deze omkering is: ‘dat wist ik niet. Als je in zo'n spoor terechtkomt dan duiken die dingen automatisch op (...) Het is een literair gebruik, veel meer dan een kabbalistisch-filosofisch gebruik als je wilt’ (De Revisor 10 (1983) 6). Maar dat ‘literaire gebruik’ van velerlei fenomenen uit esoterische filosofieën is wel een constante in Mulisch' oeuvre. Zoals in de openingszin van *Het stenen bruidsbed* gesproken wordt over alchimie bedrijven met de naam van de hoofdpersoon, zo is er ook in *archibald strohalm* sprake van een letterspel met Archibald Strohalm, - zijn achternaam ‘figureert’ in een kruiswoordpuzzel. Maar Bronislaws spelletje levert nog een andere interessante combinatie: op zijn vraag naar een intellectueel beroep in zes letters antwoordt Strohalm direct met ‘auteur’; op zijn volgende vraag, naar een ander woord voor duivel, antwoordt Strohalm vragendergewijs ‘satan?’. Dit tafereel wijst vooruit - laat zich combineren - met Strohalms latere ervaringen als duivels-schrijver. Maar het houdt ook verband met Mulisch' eigen uitspraak, wéér later, in *Voer voor psychologen*: ‘Als ik niet schreef, zou ik misschien een massamoordenaar zijn, een wildgeboren burger en fascist, die schemerlampjes bekleedt met vrouwenborstenleer, de tepel precies van boven, met een drukknopje erin’ (1961: p.38).

De naamgeving - de begrippen tegenstelling en paradox, die feitelijk de hele semantische structuur van de roman bepalen, zijn al vervat in de betekenis van de naam van de ‘titelheld’: de voornaam ‘Archibald’ is afgeleid van de Germaanse naam ‘Erkenbout’ waarvan het eerste deel betekent: ‘echt, volkomen rein’ en het tweede ‘stoutmoedig, dapper’; de gehele naam betekent dan ongeveer: ‘werkelijk dapper’ (Van der Schaar 1981: p.162). De tegenstelling met ‘Waaraan klampt men zich vast in uiterste nood?’ (1952: p.38) behoeft geen toelichting. Maar de voornaam bevat nog een ander combinatorisch aspect: de vorm met *Archi* is mogelijk ontstaan onder invloed van het Griekse *arch*: ‘eerste, opper’ (Van der Schaar idem). Tijdens

een soort generale repetitie van zijn voorstelling voert Strohalm een dialoog met een van zíjn personages, ‘de Dood van Pierlala’, waarin deze hem (zonder persoonlijke voornaamwoorden) toevoegt: ‘Haha! Ziet leven niet! Liegt weer! Daar in rek wezens die hebt gemaakt en tot meer leven in staat dan, Archimedes’ (1952: p.217). Die toespeling op de Griekse wis- en natuurkundige Archimedes van Syracuse lijkt een terugverwijzing naar Strohalms visioen over zijn ‘oude wiskundeleraar van de h.b.s.’ (1952: p.146), die voor hem opdoemt als ‘gekruisigd tegen een koördinatenkruis: zijn armen gespijkerd tegen de abscis, zijn voeten tegen de ordinaat. Bloed droop langs de assen. Zijn bovenlichaam hing voorover aan zijn scheurende handen. Zo was Engeltje een gebroken irrationele funktie, asymptomatisch het oneindige naderend. “Welke for-

mule heb ik?" kreunde hij. "X...x..." (...) Ontroerd wendde archibald strohalm zich af' (1952: p.146). Wanneer Strohalms einde nadert, kruipt hij in zijn poppenkast, - 'En tussen de vier enge wanden van zijn schepping vroeg archibald strohalm fluisterend: 'Wie ben ik? Iks...iks...' (1952: p.150).

In volgorde van optreden in de roman noem ik nog een aantal namen. Het eerste hoofdstuk presenteert twee kinderen: de zesjarige Boele Blaas en de tienjarige Bernard Heidenberg - zij zijn elkaars antipoden. Tegenover een vraag van Theodoor of alle kinderen de voorstellingen van Ouwe Opa 'zo mooi ernstig' vinden, 'verraadt' Boele Bernard: 'Ja, meneer Theodoor. Behalve Bernard, geloof ik. Maar dat is een vervelende jongen. Die lacht om alles' (1952: p.11). Boele is het zoontje van de blaaskaak Blaas die naast de kerk woont en die de plannen van de 'halfgare lachprofeet' (1952: p.79) bij herhaling als 'uiterst veeg' afdoet. Bernard (wiens naam is afgeleid van een tweestammige Germaanse naam met ongeveer de betekenis: 'sterk, moedig als een beer' - Van der Schaar 1981: p.117) is van meet af aan een adept van Strohalm. Hij hoont Theodoor door diens kapsel een 'pleeborstel' te noemen, - 'en dit ging natuurlijk alle perken te buiten. De anderen hadden niet zoveel met hem op, omdat hij, op een paar na, niets met ze te maken wilde hebben. Hij vond hen stom en schijterig. Bovendien hadden hun ouders hun verboden met hem te spelen, omdat zijn vader [de tandtechnieker Heidenberg] op zondag niet naar de kerk ging, maar in plaats daarvan in zijn tuin werkte of halfnaakt zonnebaadde' (1952: p.12).

Tijdens Strohalms voorstelling fantaseert Bernard een situatie die een spiegeling is van die met Ouwe Opa en Theodoor: 'Hij en meneer strohalm, samen waren ze bespot, onbegrepen en alleen. Straks, na afloop, zou hij naar hem toe gaan en hem zijn eeuwige volgzaamheid belijden en hem vertellen van de eenzaamheid, die hij om zijnentwil had getrotseerd. Misschien zou de grote man dan een arm om zijn schouders slaan, en naast elkaar zouden ze op een bank gaan zitten en glimlachen om de mensen. Daarna zouden ze een vliegtuig huren en samen wegvliegen naar een land, waar geen domoren wonen: alleen strohalmen met alleen bernarden tot zoon' (1952: p.215). Elementen in deze fantasie spiegelen ook de relatie tussen Strohalm en Bronislaw én tussen de verteller en Strohalm.

Ook de atheïstische Heidenberg heeft bij Strohalms voorstelling gevoelens en inzichten die de verteller doen opmerken: 'waarvoor ik huiver' (1952: p.214); Heidenberg voelt zich bij de aanblik van Strohalms onderneming teruggeworpen in de tijd, tot bij de Egyptenaren. Hij onttrekt zich aan uiterlijkheden van het christendom, maar 'als men om zich heen dingen ziet gebeuren, die in zulke diepe lagen hun oorsprong hebben, dan voelt men zich ook onmiddellijk in de tijd teruggeschoven. Bij de diepste dingen voelt men zich in het *God schiep hemel en aarde* staan. Vat dit op zoals u wilt' (1952: p.214). Ik vat dit op als een heel directe verwijzing naar wat Mulisch in deze roman wil laten 'gebeuren': door middel van het (machts)-woord op schrift 'werkelijkheid' scheppen.

Eveneens in het eerste hoofdstuk, binnen een vooruitwijzing, valt de naam Boris Bronislaw, Strohalms tegenvoeter waar het om hun kunstopvatting gaat. Zijn naam verwijst naar Oosteuropese oorsprong: Boris is een verkorting van Slavische namen met 'boru': 'strijd' (Van der Schaar 1981: p.122). De verteller schildert hem af als een mismaakte in wie de oermens en de oerkrachten dóórschijnen: 'Zo was Boris Borislaw bochelig, krombenig en langarmig misgemaakt. Maar toch zag iedereen achter dit ontredderde lichaam onmiddellijk de op holenberen jagende, pleistocene neanderthaler, die aan hem ten grondslag lag. Want hij was niet kort van gestalte, maar ver boven de middelmaat' (1952:p.23) In de lachspiegeltent op de kermis ziet Strohalm zichzelf als 'een aanfluiting van een mens' (1952: p.198), maar hij realiseert

zich dat Bronislaw hier als een normaal gebouwde man zou staan. Bronislaw herkent ogenblikkelijk het wijsje dat Strohalms moeder floot terwijl ze met haar pols tegen haar voorhoofd sloeg: 'Rimsky Korsakoff (...) Shéhérazade. Als het schip op de rotsen slaat' (1951: p.34). Strohalm imiteert gebaar en wijsje op de dag van zijn voorstelling, wanneer hij tot Mozes zegt: 'De taal is de stijfsel van de maatschappij. In den beginne was het woord. De eenheid door de taal is het lachspiegelbeeld van de eenheid der wereld, die hier binnen in mij zit, - en omgekeerd natuurlijk. Hoe je het bekijkt' (1952: p.171). Direct hierna speelt hij een woordspel met de begrippen 'godstandaard' en 'goudstandaard' waarop de maatschappij, resp, de lachspiegelmaatschappij gebaseerd zou zijn.

In hun gesprek in de lachende lente over het lachen zegt Bronislaw tot Strohalm: 'ik zal jou Izaak noemen, Izaak Ben Strohalm' (1952: p.124) - de Hebreeuwse naam die betekent 'Hij (God) moge lachen', als wens ten aanzien van de toekomst van de drager van die naam. Izaak is de zoon van aartsvader Abraham en zijn vrouw Sara (Genesis 17, 18); volksetymologisch werd de betekenis van de naam in verband gebracht met de moeder die ging lachen toen God haar liet aankondigen dat zij in haar ouderdom (negentig jaar) nog een zoon zou krijgen van haar (honderdjarige) echtgenoot (Van der Schaar 1981: p.221). Deze naambetekenis legt dan weer een relatie met Strohalms 'vriend' in het bos: de stokoude kastanje die alle andere bomen en gewassen overheerst: 'Zijn dubbele, faraonische kroon was het uitzinnig vuurwerk van het leven zelf. Daar was zijn vriend; daar stond zijn vriend; archibald strohalm ging zijn vriend bezoeken' (1952: p.49). Met die vriend zal Strohalm zich in het uur van de jaarwisseling verenigen zodat hij uit zijn naam kan springen. Strohalm noemt de boom 'Abram': 'niet Abraham, maar Abram: "verheven vader!"' (1952: p. 49). De nadruk die hij juist op het adjectief 'verheven' legt, correspondeert met Strohalms obsessie voor het rechtopstaande: 'In het bos voelde hij bewustzijn, het stond overeind, net als hij zelf, hij begreep het. Maar hier (in de weilanden) trok dezelfde naargeestigheid in hem, die hem ook altijd zo'n mateloze afkeer had gegeven van de zee, dat grauwe platbeest met haar eb en vloed, de zee, die hij alleen kon waarderen als de storm er over sloeg en zij rechtop ging staan' (1952: p.151). Deze Freudiaanse allusies komen later nog ter sprake.

De naam Abraham betekent waarschijnlijk oorspronkelijk 'de (goddelijke) vader is barmhartig' en wordt in het Oude Testament uitgelegd als 'de vader van een menigte volken' (Van der Schaar 1981: p.86). Beide betekenissen spelen in de roman echter een rol: wanneer Strohalm voor het eerst kennis maakt met de 'glibber' uit kapotgevallen eieren die hij 'satan' noemt, is er door zijn ontzetting heen plotseling 'dit ene, met scherpe drukletters in zijn hoofd: - En terstond, als Hij uit het water opklom, zag hij de hemelen opengaan, en den Geest, gelijk eene duif, op Hem nederdalen. En terstond dreef Hem de Geest uit in de woestijn. En Hij was aldaar in de woestijn veertig dagen, verzocht van den Satan; en hij was bij de wilde gedierten; en de engelen dienden Hem (...) Pas weken later merkte hij, dat er iets weg was uit deze Marcus-tekst, zo plotseling voor zijn ogen' (1952: p.105). Strohalm 'kent' het visioen met de duif, dat bij hem optreedt als hij met zijn plannen voor de voorstelling begint; op de grens van slapen en ontwaken 'is er dan altijd een monsterachtige, witte duif, met haar vleugeltoppen op de horizonnen rustend, een oogwenk later is zij weer verdwenen, - maar haar ei blijft achter: langzaam en dreigend komt het omlaag, wit als de zon, gevaarlijk als de nacht' (1952: p.57). Dat er 'iets weg was uit deze Marcus-tekst' verwijst naar de Bijbelregels 'En er geschiedde eene stem uit de hemelen: Gij zijt mijn geliefde Zoon, in welken ik mijn welbehagen heb' (Marcus 1: 11). Naar de figuur van Abraham als aartsvader verwijst Strohalms reactie op de uitroep van Blaas dat hij honderd man aan het werk heeft: 'Ik hele generaties,' zei strohalm' (1952: p.79). Ook de al dan niet 'vergeten' of verdrongen vadersymboliek komt later nog aan de orde.

Strohalms zuster, met wie hij een bijna incestueuze verhouding onderhoudt, heet Jutje; haar 'moederlijke zorg' voor hem eindigt wanneer zij het ouderlijk huis verlaat voor haar huwelijk met de onvruchtbare privaatdocent uit Leiden: Stokvis. Op het hoogtepunt van Strohalms voorstelling - het moment van zijn ondergang - klinkt er in de verte een geknal: 'Hops, daar sloeg iemand met een hamer, er schoot iets langs een paal omhoog en maakte een harde ontploffing. Dat was het hoofd van Jut' (1952: p.235). Op geen kermis ontbreekt 'de kop van Jut'.

Strohalm is gehuwd geweest met een vrouw genaamd 'Meta': een naam die hier niet functioneert in de betekenis afgeleid van 'Margareta', maar in de scheikundige betekenis 'substitutie tussen twee elementen', - 'Ze was maar surrogaat, die Meta. We hebben elkaar geholpen, als middel gebruikt, net als bij een katrol: zij mij naar boven, ik haar naar beneden. Of omge-

keerd, - wat weet je er van? Boven is beneden als je op je hoofd staat. Weet jij veel hoe we staan?' (1952: p.37). Die uitspraak tegen Bronislaw zet Strohalm aan in zijn agenda te noteren: 'Boven is beneden als je op je hoofd staat' (1952: p.37) - een notitie die in de roman cursief gezet wordt: het probleem van het vaste punt is in de spiegelstructuur van het boek immers niet alleen het probleem van Strohalm, maar ook dat van zijn schepper én de lezer van diens schepping.

Nog één naam wil ik noemen: die van de typist die op Strohalms voorspraak keer op keer zijn ontslag bij 'de Vereniging' ontloopt - Victor. In naam is hij 'overwinnaar' (Van der Schaar 1981: p.349), in functie van verhaalpersonage levert hij commentaar. Op Strohalms plannen voor een poppenkastvoorstelling reageert hij vanaf het eerste moment met: 'Gek? Ik vind het subliem! Andere mensen doen zoiets pas als ze God gezien hebben of zo' (1952: p.45). Vlak voor zijn voorstelling ontmoet Strohalm hem weer op de kermis; Victor is net terug uit Amerika ('Waar bleef de tijd? Die werd bewaard in de U.S.A., opgekocht door een amerikaanse koning, in dikke kluizen, zwaar bewaakt' - 1952: p.34-35) en verkoopt nu kunstgeschiedenissen op een speciale manier: 'Je hebt dualistische en monistische verkopers. De dualistische hebben nette pakken aan en dasspelden. Ze argumenteren en willen overtuigen: argument - tegenargument. Ik ben een monist. Ik splits de mensen zonder argumenten kunstgeschiedenissen in hun maag (...) Als je de techniek eenmaal onder de knie hebt, ben je gesteld. Je moet er vooral veel bij lachen (...) Het hele leven komt op de persoonlijkheid aan, strohalm. De dualisten hebben geen persoonlijkheid, ze raken hoe langer hoe meer uit. Ze staan dun in een hoekje met hun keurige overhemd, en beijveren zich beleefd met hun argumenten en bestudeerde onberispelijkheid. That's no good, sir. Dat zijn de mensen van de schone vorm. Is Bergen-Belsen van de schone vorm, of Korea? De monisten zijn grote persoonlijkheden' (1952: p.179). Victor ontvouwt dan zijn plan een prentenboek (een 'kijkboek') samen te stellen van oorlogsverminkten met als commentaartekst regels uit protestantenpsalmen - 'Die ken ik goed, ik ben op een christelijk lyceum geweest' (1952: p.181). Bij de verantwoording van zijn plannen raakt Victor overstuur: 'Er kwam een geluid uit zijn keel, snikken of lachen, geheel naar wens' (1952: p.182). Hij is de eerste op de dag van Strohalms voorstelling die huilt; Frets, Strohalm zelf en Jutje zullen volgen.

Wanneer Strohalm Victor voorstelt samen de kermisattractie 'de Golf van Biscaye' te bezoeken, deinst Victor terug: '[hij] had een grote bereidheid tot vele dingen, maar nu hief hij zijn pols met het horloge omhoog, maar keek er niet op, keek alleen naar archibald strohalm, die hem afwachtend aanzag, alsof hij niet zojuist op de bodem van de zee was geweest' (1952: p.186). Victor deinst terug voor de jaartallen 1892, 1908 en 1927, - de geboortejaren van Mulisch' vader, moeder en van hemzelf. Victor is de derde en laatste voornaam van de auteur Mulisch. Een dergelijk spel met de eigen naam (of: identiteit) op 'cruciale' momenten zit ook in *Het stenen bruidsbed*, waar bij het misdadige bombardement op de in de Elbe gevluchte bevolking 'de kaartenlistige Harry' plotseling ontbreekt.

Een woordspel dat binnen de roman opgelost wordt is de vraag van een kruiswoordpuzzel-achtig karakter: 'Het woord was gekruisigd; - ander woord voor Hoofdschedelplaats: acht letters' (1952: p.107). Het meest voor de hand liggende antwoord is 'Golgotha' (acht letters), de plaats waar Jezus gekruisigd werd. Maar er is ook een andere 'invulling' mogelijk: in zijn eerste gesprek met Bronislaw vertelt Strohalm over de periode dat hij ook schilderde: 'Duivels (...) met veel rood en geel, soms met het gezicht van zijn vader' (1952: p.35). Enkele jaren later koopt Strohalm een aquarium 'en zette er een doodskop in. De oogkassen had hij doorboord en nu zwommen de vissen de bealgde schedel in en uit, en paarden in de hersenholte...

Overigens, op een keer was er een meisje op bezoek, dat hem irriteerde en waarmee hij niet naar bed wilde. Het gesprek kwam op zijn vader en ze vroeg, in aansluiting op zijn eigen voorhoofd, of zijn vader een laag voorhoofd had gehad. Als terloops keek hij naar de visbak. "Och nee," zei hij, - "gewoon..." Waarop het kind halfdood het huis uit rende' (1952: p.36). Ook het woord 'aquarium' telt acht letters. Tijdens het bezoek aan Bronislaw op diens boot, verbleekt Strohalm wanneer zijn gastheer 'Eduard' (hetgeen betekent: 'beschermer van het erfgoed' - Van der Schaar 1981: p.152) presenteert: 'Zijn arm verscheen om de hoek en zette een mensenschedeldak op de vloer neer. Er kwamen dikke, geknakte poten en een papegaaiekop onder uit. Even stond het stil; dan begon de prehistorie voort te sjokken (...) [Archibald] had gemompeld: "Daar heb je mijn hoofd..."' (1952: p.157), direct gevolgd door een herinnering aan een voorval als zestienjarige in een oud kloostergraf in Limburg: Archibald citeert een claus van Hamlet en hakt hysterisch een schedel aan stukken. Woordspel is er ook nog met de woorden als 'kerk' en 'kermis': wanneer Strohalm in de kerk op het plein is, 'beleeft' hij daar de kermis buiten: 'De kermis was in volle gang. De roes in dienst van de godheid, de dronkenschap voor het aangezicht des Heren!' (1952: p.201). Dat de dag van zijn voorstelling samenvalt met een kermis beschouwt hij 'als een bemoedigend knipoogje van... het toeval, gezien de hoeveelheid mensen die ze hem leverde: - het viel hem toe' (1952: p.170). Dit type woordspel komt bij Mulisch frequent voor; ook de oude bewaker had het tegenover Waranef in *Tussen hamer en aambeeld* over 'het noodlot: een nodig lot' (1952-a: p.37). Bij zijn laatste ontmoeting met Victor barst Strohalm plotseling in een hard lachen uit: 'Het was een open, wijde lach, misschien met iets onechts erin, maar toch blij. Misschien had hij nog nooit blij gelachen. Nu deed hij het. Het leven! juichte er iets in hem, - hij hield van het leven! *"Tik!"* riep hij. "*Tik!*" "Ben je getikt?" vroeg Victor' (1952: p.184).

In het eerste hoofdstuk wordt ook de motivatie voor Strohalms onderneming gegeven: de voorstellingen van Ouwe Opa die een complex meningen uitdrukt - 'Want hij was geen zuivere kunstenaar (...) Hij werkte vanuit een psychische voltooidheid, en niet er naar toe. Een kunstenaar was hij dus eigenlijk in het geheel niet. Kunstenaar of niet, zuiver of niet, het liet archibald strohalm koud. Ook de meningen interesseerden hem nauwelijks. Het was de vorm, waarin Ouwe Opa ze opdiende, die zijn woede van week tot week deed toenemen, zo zeer, dat er een explosiviteit in hem ontstond, voldoende om bergen te verzetten. Met niemand sprak hij over dit alles (...) Hier had niemand iets mee te maken, het was geheim. Als een geheim voelde hij het, niet omdat het mogelijk de lachlust zou opwekken, maar misschien vanwege de dingen die er achter schuilgingen, en die ook voor hemzelf nog geheim waren' (1952: p.13). Ik citeer deze laatste zinnen om de gelijkenis met wat de verteller in het eerste hoofdstuk van *De aanslag* meedeelt over de mooiste ervaring van de jonge Anton Steenwijk: het beeld van het voortduwen van een aak, - 'een man die naar achteren liep om iets naar voren te duwen, en tegelijkertijd op dezelfde plaats bleef. Daar was iets heel raars aan de hand, maar hij sprak er met niemand over. Het was zijn geheim' (1982: p.10). Dit beeld van de paradox: beweging én stilstand, 'verknoopt' niet alleen verhaalmotieven maar ook betekenisniveaus in Mulisch' oeuvre. Dit beeld heeft zowel te maken met het scheppen van een kunstwerk (de activiteit van het schrijven), dat bij voltooiing 'versteend' is (het poëtologisch verhaalniveau'), als met de psychische obsessie van vrijwel al Mulisch' protagonisten tijd en ruimte onder controle te krijgen (het 'psychologisch verhaalniveau'). Anton Steenwijk wordt anesthesist: 'Hij was geboeid door het delicate evenwicht (...) dat balanceren op het scherp van de snede tussen leven en dood' (1982: p.111). Archibald Strohalm moet de strijd op leven en dood vooralsnog zelf voeren. Strohalms reactie op de voorstelling van Ouwe Opa introduceert wat ik noem: het *kunstenaar-motief*: het vervult in de roman een structurerende rol door de herhaalde overwegingen van

Strohalm zelf en de in de verhaalwereld doorbrekende verteller ('Hier sta ik: de hoofdpersoon. Er is iets van mij gek geworden in jou' - 1952: p.219), én door de dialogen tussen Strohalm en Bronislaw en Heidenberg. Ik bespreek die uitspraken onder het 'poëtologisch verhaalniveau'.

Strohalm is evenzeer geobsedeerd door wat ik noem het *stilstand-motief*: het begint met een inval die hij krijgt tijdens het eerste gesprek met Bronislaw: 'Boven is beneden als je op je hoofd staat (...) Waar is het vaste punt?' (1952: p.37). Niet toevallig noteert hij deze zinnen (die met herhaling en afwisseling een sterke structurerende werking in de roman hebben - tot en met de uitspraak van de dokter bij de geboorte van Bronislaws zoon Paultje: 'Hij staat netjes op zijn hoofd' - 1952:

p.226) in zijn *agenda*: de tijdkalender. Steeds wanneer, in welke vorm dan ook, 'de tijd' ter sprake komt, heeft dat met emotionele bindingen of emotionele reacties van Strohalm te maken. Hij kan zijn ondernemig bekostigen uit de nalatenschap van zijn moeder: 'Het gepruts van zijn moeder met hypotheken en stukken land had wat geld opgeleverd, dat na haar dood hem en zijn zuster was toegevallen (...) Er was niet veel van over, juist genoeg om een jaar van te leven. Op dit jaar richtte archibald strohalm zijn leven in. Hij had zijn pensioen natuurlijk verspeeld, en hoe het over een jaar zou zijn... hij had het gevoel of er na dat jaar niets meer kwam, alsof dan de tijd ophield' (1952: p.45). Bij de komst van een telegram met een dreigende tekst van Jutje meldt de verteller: 'Hier zakt de tijd in elkaar, er komt een telegram: we kolken weg naar een diep verleden' (1952: p.64) en Strohalm verzucht: 'Nu de tijd terug te kunnen laten lopen: de besteller neemt het telegram weer aan, achteruit fietst hij naar het postkantoor, de morse-tekens verdwijnen in het seintoestel en vliegen terug naar Leiden, zijn zuster schrijft de woorden achterstevoren van het papier weg... en er is niets gebeurd' (1952: p.65).

Hét symbool van de teruglopende tijd is in de roman de achteruitlopende W.H. Frets die tegenover Strohalm zijn opvattingen uiteenzet: 'In plaats van te sterven, zich steeds meer te verjongen om tenslotte in het moederlichaam te verdwijnen, gaat het nu omgekeerd. In plaats van de inkrementen door de anaalopening...' (1952: p.88); Strohalm krijgt bij Frets' allesomkerende theorieën een pijnaanval - 'Vogelpijn. Sloeg nu alles op hem neer? Pijnvogel' (1952: p.89). In zijn laatste, lange gesprek met Bronislaw lijkt Strohalm op Frets' opvattingen te reageren: Dit woord, *'terug'*, is het onzinnigste dat er bestaat. De tijd is onherroepelijk, al schreeuwen de kelen zich rauw. Wie het gebruikt, bewijst zijn domheid en smerigheid: als hij konsekwent zou zijn, moest hij onder de leus 'dwaalweg!' ook zijn w.c. niet meer doortrekken'(1952: p.164-165).

Als Strohalm zijn poppenkast op het kerkplein opstelt, deert hem de menigte mensen niet meer: 'Alleen een vogel met iets in zijn bek vloog steeds over. Verder was er alleen de zon, die in een orgie van kleuren voorbereidingen trof om zich te verdrinken (...) Stilte lag door de lucht en over het water. Ook de zon en de vogel gingen in stilte. Het meer strekte zich uit in stilte over de aarde, rondom, overal. De aarde zelf was stilte... Het was het eind der dingen, - het eind, het begin, het midden en alles bij elkaar en niets. Dat is wat stilte is en kou' (1952: p.210). Het middelpunt van stilstand - Strohalms zoeken naar dat 'vaste punt' is gerelateerd aan alles wat hem kwelt: zijn erotische onderwereld. Ik bespreek dit fenomeen in het hoofdstuk 'psychologisch verhaalniveau'.

Ter afsluiting nog enkele opmerkingen over het 'structureel verhaalniveau'. De caleidoscoop van verhaalmotieven wordt ook op een caleidoscopische manier vormgegeven. Van een realistische vertelillusie, zoals in traditionele verhalende literatuur (en daartoe behoort Mulisch' eerste novelle *Tussen hamer en aambeeld*) is in deze roman geen sprake meer; de verteller maakt met zijn - ook stilistisch en typografisch gemarkeerde - interventies al spoedig duidelijk dat het verhaalpersonage 'Archibald Strohalm' niet meer is dan een pop, een 'masker', in de voorstelling op schrift die *de verteller* opvoert. Het eerste hoofdstuk besluit met Strohalms aanzegging aan Ouwe Opa dat hij hem zal overtroeven; na die 'daad' keert hij terug in zijn huis aan het kerkplein: 'Statig beklom hij de trap, volgde plechtig een gang en trad zijn werkkamer binnen. Terwijl hij het gevoel had of er onophoudelijk iemand naar hem keek, nam hij omzichtig plaats op een stoel, kruiste zijn armen, fronste zijn werkbrauwen, sloot zijn ogen en tuurde in zichzelf, terwijl er nu een lachje van vertrouwen om zijn mond stond' (1952: p.21-22). Een sacraal moment, maar vooral:

een typerende beschrijving: want gedurende de hele roman zal door de verteller met een mengeling van (emotionele, intellectuele) afstand én identificatie naar Strohalm gekeken worden met als gevolg dat de verteller *zichzelf* zichtbaar maakt in *zijn* werkkamer: tijdens het schrijven van deze 'roman'. Kijken - als naar een voorstelling - hoe 'het' gebeurd dat impliceert een leeswijze van *archibald strohalm*. De verteller verantwoordt zijn 'methode': 'de onzekerheid, waarmee hij bepaalde thema's en stadia uit zijn leven opnam en liet vallen, bewees al dat het wezen van datgene wat er met hem aan de hand was, langs psychologische weg evenmin zichtbaar kon worden. Langs welke weg dan wel? Niet langs die van het begrijpen. Misschien kan men het alleen maar tonen door het te doen, of door aan te wijzen waar het gedaan wordt' (1952: p.34). Deze woorden wijzen direct vooruit naar de openingszin van de novelle over dé Oidipous-figuur in Mulisch' oeuvre: Arnold in *Oude lucht*: 'Kijk - als je mijn vinger volgt kun je hem zien: hij daar' (1977: p.589).

Strohalm en zijn schepper/schrijver houden elkaar voortdurend in het oog: wanneer Strohalm bezig is, 'nu en dan opkijkend van zijn papier' is zijn blik *hierheen* [curs. van mij] gericht' (1952: p.91).

Even later gaat de verteller over in de onvoltooid tegenwoordige tijd, het presens: de actualiteit van het schrijven: 'De toch al zwaar beproefde chronikeur, die gemeend had deze held naar een redelijk vredig verdwijnpunt te begeleiden, slaat nu eerst recht de angst in het gemoed. Daar zit hij voor zijn schrijftafel, de man die te ver is gegaan, - in gevecht met het woord, dat hij pasvorm wil geven voor het schorriemorrie. Een dodelijk maatkostuum voor de Duivel, strikken voor de vogels!' (1952: p.106). Ook een voor Strohalm zeer emoverende gebeurtenis - de kermisattractie 'de Golf van Biscaye' - trekt de verteller naar het presens: 'De donkerte gaf de verbeelding alle mogelijkheden. Ook ons eigen schip huilt nu uit haar angsthoorn. Dat is niet overbodig, het weer is zwaar, de deining neemt toe. Soms steigert het vaartuig even. Maar geen spoor van angst bij de opvarenden. Integendeel: verdacht gegiechel weerklonk. Er werd veel gelachen' (1952: p.187).

Wanneer de verteller zichzelf zo nadrukkelijk in beeld brengt, dringt zich het 'referentieel verhaalniveau' op.

2.2 Referentieel verhaalniveau

Wanneer een roman geschreven wordt 'uit therapeutische noodzaak' zullen de referentiële verwijzingen eerder betrekking hebben op de wereld van de auteur (zijn psyche, i.c. zijn biografie), dan op de 'gemeenschappelijke' wereld die auteur en lezer delen. In de opvatting van Mulisch houdt *archibald strohalm* zich zo ongeveer 'met heel de kosmos bezig (...) alleen nauwelijks met wat er in de wereld gebeurde. Maar juist door het schrijven van dat boek werkte ik mij uit mijn metafysische kokon naar buiten, en ik hervond mij weer met de krant in mijn handen' (Mulisch 1972: p.37-38). De relatie met de biografie van de auteur wordt pas traceerbaar wanneer hij non-fictie gaat publiceren: 'studies, tijd-geschiedenis, autobiografie, etc.'. Eerst dan wordt controleerbaar wat hij bedoelt met zijn uitspraak: 'Ik heb (...) van meet af aan de behoefte gehad, mijn leven ook zonder veel omwegen als *mijn* leven op papier te zetten' (Mulisch 1975: p.100). Voor de tijdgenoot-lezer moet veel in *archibald strohalm* 'duister' geweest zijn, zoals blijkt uit de contemporaine recencies: 'Vanuit vele fauteuils is het boek chaotisch en slecht gekomponeerd genoemd. Tja, dat zal wel waar wezen. Ik ben blij dat ik leef' (Mulisch 1961: p.31).

Het fenomeen poppenkast speelt een rol in Mulisch' leven; in zijn 'Zelfportret met tulband', in het 'Ile Vandaag (1936)', vertelt hij hoe hij op zolder van zijn ouderlijk huis een voorstelling geeft: 'In mijn kamer hoor ik de stemmen onder mij. Nadat ik een tijdje in de spiegel heb gekeken (...) kruip ik in mijn poppenkast. Hij is zo groot

als ik, van bruingeverfd triplex, het speelgat afgesloten door een lijst wijnrood fluweel. In het halfdonker, omgeven door de zoete houtlucht, steek ik twee poppen op mijn handen en geef een voorstelling voor mijn hond, die op het bed is gesprongen en onder de dekens gekropen, als een kritikus onder zijn vooroordelen' (Mulisch 1961: p.105-106). Ook een synopsis van de voorstelling wordt weergegeven: Jan Klaassen sterft, de Dood van Pierlala schiet te voorschijn, uitroepend: 'Haha! Poepiestrontekees! Schijten, kakken, piesen, poepen! Ik zal jullie allemaal krijgen! Whoeaaa! Wacht maar! De wraak zal zoet zijn! Jezuskristesgodverdomme! Aanvallen! Paf, paf! Paf! Iedereen is gek! Paf, paf, paf! Paf, paf! Paf!' (Mulisch 1961: p.106). De realisering van dit kinderachtig ondergangsbeeld heeft plaats in *De knop* (1960): een grotesk toneelstuk dat eindigt met het indrukken van de 'atoomknop': 'En onder het duizendmaal versterkte geluid van een doorgetrokken w.c. wordt de wereld als een drol weggespoeld' (Mulisch 1967: p.96). Aldus de regie-aanwijzing. Maar dit kinderspel heeft ook te maken met de laatste woorden die

de gnosticus W.H. Exel vlak voor zijn dood tot Mulisch richt: ‘Het heelal is een grote drol, en waar mijn ziel blijft kan mij ook geen reet schelen’ (Mulisch 1973: p.39).

In Strohalms poppenkastvoorstelling declameert Jan Klaassen een poëtische (althans op de wijze van poëzie gepresenteerde) tekst over de man die de dood arresteerde, Sisufos, ‘en meteen stroomde het uit zijn mond: “Ares de stedenverwoester mensenslachter bloedstorter moest komen met atoombommenwerpers straaljagers bazookas om hem weer de bevrijden ja sisufos van Korinthe ja hij moest wel”’ (Mulisch 1952: p.234). Norman Corinth is in aantocht.

Na Strohalms dialoog met ‘de Dood van Pierlala’ krijgt hij een visioen: ‘Brand. Vlammen trekken uit de vensters en kronkelen langs de muren omhoog, waar hun toppen overgaan in spiralende, zwarte rookwolken. Op straat hollen mensen radeloos door elkaar, zetten hun handen als toeters voor hun monden en schreeuwen raadgevingen naar boven. Uit een venster wordt een kind gegooid; langzaam draaiend suist het naar beneden, valt door een scheurend laken en spat op de keien uit elkaar. De mensen verstijven, maar maken zich gillend uit de voeten wanneer het overschot tot leven komt, begint te lillen, te vloeien en zich voort te bewegen, een glanzend spoor achterlatend. In het bloed lacht een grote mond van de ene kant naar de andere, en met uitbundig plezier glijdt de satan over de straat...’ (Mulisch 1952: p.217). In de gedaante van stedenverwoester Corinth verschijnt Ares in de roman die in thema en structuur het meest met vernietiging te maken heeft: *Het stenen bruidsbed*. Het bombardement van Dresden lijkt een uitvergroting van Strohalms visioen; twee overlevenden, een echtpaar, doen verslag - de vrouw: ‘Ik hoorde wel duizend mensen gillen, de hele stad gilde, en dan de bommen, en de vliegtuigen, en de huizen die instortten (...) een uur lang heeft het bloed over zijn gezicht gegutst, en hij wist niet of het van hemzelf was of van die ander: een leraar grieks’; de man: ‘Ze rolde het kind in haar rokken en begon te rennen tussen wanden van vuur. Alles brandde, de hele stad, de straten waren veranderd in ovens, maar de vlammen waren haast niet te zien van de rook. Na een halve minuut waren haar haren en haar kleren van haar lijf geschroeid en ze stikte haast van de rook en omdat het vuur alle zuurstof verbruikte. Ze vertelde dat het overal naar gebraden vlees stonk. Op een plein vond ze een theemuts, die ze op haar hoofd zette, en daar kwam ze een beetje bij, toen ze dekking moest zoeken voor de bommen, die in de boheemse vluchtelingen vielen, die als bloedende larven door elkaar liepen. Mensen sleepten zich met halve lichamen het vuur in om maar snel te sterven, een man sloeg een opengescheurd kind op de keien dood’ (Mulisch 1959: p.85-86).

De ambivalente obsessie door oorlog en vernietiging verklaart Mulisch zelf met verwijzing naar zijn afkomst: in 1918 kwam zijn vader, een Duits officier, in Antwerpen in contact met de joodse familie Schwarz: ‘Ik dank mijn bestaan aan de eerste wereldoorlog’ (Mulisch 1975: p.27). De Tweede Wereldoorlog betekent voor Mulisch de echtscheiding van zijn ouders, de rol van zijn vader bij het bankiershuis Lippmann-Rosenthal & Co, de deportatie van zijn grootouders van moederszijde: ervaringen die leiden tot zijn uitspraak: ‘Ik heb de oorlog niet zo zeer “meegemaakt”, ik *ben* de tweede wereldoorlog’ (Mulisch 1975: p.64). Anton Steenwijk zal dit laatste psychologisch verpersoonlijken. In het ‘IVe Vandaag (1944)’ van ‘Zelfportret met tulband’ herinnert Mulisch zich een luchtgevecht tussen Messersch mitts en Vliegende Forten: ‘Een minuut later is de slachting kompleet. Overal breken vliegtuigen uit elkaar, amerikanen en duitsers, vijf, zes, acht, uit de diepte van de hemel komt het zachte kloppen der boordkanonnen, aan alle kanten hangen parachutes (...) Kort daarna is de hemel opeens leeg, achter de kerk verdwijnen de laatste parachutes. Iedereen, de duitsers met klossende laarzen voorop, holt in de richting van de inslag. Met tranen van woede in mijn ogen sta ik op. De schoften!

Amerikanen neerschieten! Kon ik maar iets doen, iets doen, iets doen...' (Mulisch 1961: p.136-137). Enkele uren later ziet hij hoe de amerikanen uit een vrachtwagen springen en de Ortskommandantur ingejaagd worden, 'in dikke gewatteerde pakken, in bontlaarzen, sommige met bloedende gezichten. Ik sta met gespreide vingers, mijn hart slaat of het zal breken - er is maar één woord: *Aartsengelen*' (Mulisch 1961: p.138).

Volgens Mulisch vormt een mens zijn wereldbeeld tussen zijn twaalfde en zeventiende jaar - de periode die voor Mulisch samenvalt met de oorlog, - en 'wie in een *bezet* land opgroeide, die werd niet zo zeer gevormd in een wereld van destruktie, maar in een wereld die temidden van destruktie op een *bevrijding* hoopte, haar zag aankomen en beleefde. En zo is dan mijn wereld een "bezet land", waarin de destruktie, die dreigt bij Hermans en Van het Reve, voluit losgebarsten is, maar met in de lucht de vliegtuigen die de "bevrijding" aankondigen, en met zachte berichten over de "engelse radio". (Ook kan de destruktie in mijn wereld veel meer een *spel* zijn dan bij hen: jongens van mijn leeftijd hadden een gouden tijd in de oorlog; in de hemel tuften de V-1's als gebrekkige taxi's naar Engeland, daaronder swingden wij tot we er bij neervielen)' (Mulisch 1961: p.32-33).

Het verslag van het neerschieten van de Amerikaanse vliegtuigen wordt gevolgd door enkele oorlogsmoppen over Hitler en Goebbels - 'Zelf kan ik niet meer ophouden met lachen' (Mulisch 1961: p.138). Gekleed in een montycoat met puntmuts ontvouwt Mulisch' 'afsplitsing' Victor aan Archibald zijn plannen voor de toekomst: een fotoboek samenstellen van oorlogsverminkten: 'Op de eerste bladzijde laat ik een paar leuzen over kultuur, vrijheid en gerechtigheid drukken, en dan onder iedere foto drie regels van een protestantse psalm. Die ken ik goed, ik ben op een christelijk lyceum geweest' (Mulisch 1952: p.181).

Mulisch bezocht in Haarlem het Christelijk Lyceum totdat hij in september 1944 (de dag na Dolle Dinsdag) definitief in botsing kwam met de regels van 'dat anti-kulturele, calvinistische gespuis met bidden voor en na, belust om alles te doden wat leeft in kinderen' (Mulisch 1975: p.82). Het is Strohalms motivatie voor zijn opstand tegen Ouwe Opa. Wanneer Victor ('Een poppenkast! Luisterrijk! Waar haalt u het vandaan!' - Mulisch 1952: p.44) na een soort oorlogsgrappen enkele voorbeelden probeert te geven van lovende psalmteksten die zich volstrekt anti-thetisch verhouden tot de gruwelijke afbeeldingen, kan hij plotseling niet verder meer: 'Er kwam een geluid uit zijn keel, snikken of lachen, geheel naar wens. Er stond water op zijn oogleden en zijn hoofd trilde. Hij keek archibald strohalm onzeker aan, keek weer voor zich uit en dan weer in archibald strohalms ogen. Weer dat geluid (...) Hij snikte en maakte een hulpeloos gebaar met zijn hand. Ook lachte hij. Dan trok hij de puntmuts over zijn hoofd, tot diep in zijn ogen. Daaronder huilde hij' (Mulisch 1952: p.182).

Het 'IVe Vandaag' is om nog een andere reden interessant. In dit hoofdstuk introduceert Mulisch zijn laboratorium: 'een kostbaar proefterrein met erlenmeyers, maatkolven, destilleerkolven, buretten, mikroskopen, luchtpompen, elektriseermachines, een zelfgemaakte spektroscoop, en bibliotheek en witte doktersjassen. Als oprichter en voorzitter van de Chemische Jongens Club (C.J.C.) nam ik hier, omringd door assistenten, die mij chemikaliën aanreikten, mijn proefnemingen (...) Ik had ontdekt, geen fantastischer schouwspel te kennen dan een plant, verbonden met instrumenten. De kombinatie van het levende, ademende organisme, verstrengeld met glazen buizen, zinvol geworden in de paring met het instrumentarium, de wortels zichtbaar in een kristalheldere voedingsoplossing, wond mij op als weinig dingen later' (Mulisch 1961: p.133-134). In *Mijn getijdenboek* komt Mulisch nogmaals terug op deze periode: hij zweert de zoölogie af - 'dat was ik toch al bijna zelf; ogen, ledematen, ingewanden, dat was allemaal veel te dichtbij. Het moest abstrakter zijn, in formules uitdrukbaar, en toch leven. De koolzuurassimilatie van planten, dat was een affaire naar mijn hart' (Mulisch 1975: p.76).

Strohalm raakt hevig geëmotioneerd bij de uitleg van H.W. Frets van de werking van diens tijdmachine: ‘Achter het huis, in de tuin, is de machine met de natuur verbonden. Verscheidene media maken kontakt met de grond, de heesters en de bomen’ (Mulisch 1952: p.88). Eenzelfde emotie bevangt Strohalm wanneer hij telefonisch met zijn zuster Jutje spreekt en een herinnering ophaalt aan zijn kinderjaren toen zij samen hun tuinman Vogelenzang bezochten. Deze doet proeven met planten: ‘in een donkere hoek tilde hij een omgekeerde kist op, die daar stond. Er stonden een paar bloempotten onder, waaruit allerlei spookachtige planten kwamen: lange en slappe, geligwitte stengelslierten, die over de potranden hingen en op de bodem door elkaar krioelden (...) Hij zei: “hoe vinden jullie dat, die aanfluiting? Is dat nou niet een aanfluiting van een

plant?" (...) Toen vertelde hij ons, dat die planten in het donker waren gegroeid, nooit licht hadden gezien (...) We konden daaraan dus zien, dat licht de groei niet bevordert, maar juist belemmert (...) je groeit naar wat je in je groei remt (...) Hij vertelde ons ook nog, dat die verduistering *etiolement* heette, en dat heb ik nooit vergeten (...)... Ik ben geëtioleerd' (Mulisch 1952: p.74-75).

Mulisch in zijn 'laboratorium'.

De fascinatie voor chemie (en alchimie) heeft bij Mulisch ook te maken met 'de tijd': het hoofdstuk waarin Strohalm zich 'geëtioleerd' noemt, opent met de zin: 'Hier zakt de tijd in elkaar, er komt een telegram: we kolken weg naar een diep verleden' (Mulisch 1952: p.64). Ik zal de problematiek van 'de tijd' nader beschouwen in het volgende hoofdstuk: het 'psychologisch verhaalniveau'.

Nog één uitspraak van referentieel karakter wil ik aanhalen die wat de tijd betreft een vooruitwijzing is naar de ontwikkeling van het oeuvre: 'Weldra had hij een plan gemaakt voor zeven boeken om zijn gedachtenkomplex in uit te drukken; hij noemde dit de "zevenklapper". Ze zouden als rivieren zijn, deze boeken: als de rivieren waarvan een duistere wijze gezegd heeft, dat men slechts eenmaal in haar kan baden, omdat gedurig nieuw water toevloeit en zij geen ogenblik gelijk blijven. Zo zouden zijn boeken zijn, steeds anders voor hem die herhaald in ze baadde: want naarmate hij meer in zichzelf ging zien, zou hij ook meer in die boeken zien' (Mulisch 1952: p.59). Vlak voor zijn voorstelling heeft Strohalm een inzicht dat de wereld om hem heen gefragmenteerd is: 'De wereld is een hoeveelheid duistere en onsamenhangende aantekeningen in de zeven kladschriften van het leven, die nu versnipperd worden en uitgestrooid boven zijn hoofd, zoals amerikaanse telefoonboeken over de helden van de dag' (Mulisch 1952: p.218).

Waar Archibald Strohalm faalde, slaagde Harry Mulisch. Al aan het eind van de novelle 'Chantage op het leven' (1951) laat hij tijdens de doodsstrijd van zijn personage, 'opa' Van Andel, diens hospes Reigersman piano spelen: 'Met de rechter (hand) slaat hij een drieklank aan, met zijn linker een octaaf. Met lange tussenpozen, zodat de tonen bijna verklinken, doet hij hetzelfde met andere kombinaties, die als

harden in elkaar sluiten, - gedragen uit de piano opstijgend. Dan herhaalt hij de oktaven, maar slaat nu met zijn rechterhand steeds maar een enkele toon aan, beroofd van zijn vrienden, in staat zijn eigen persoonlijkheid te tonen' (Mulisch 1951: p.91). In de perioden juni 1949-mei 1950, 1964-1965, januari-april 1976, juni 1977-maart 1980 werkt Mulisch aan 'de zeven kladschriften van het leven': *De compositie van de wereld*, gebaseerd op het oerfenomeen van de muzikale paradox - een toon en zijn octaaftoon zijn hetzelfde en niet hetzelfde. Met dit werk heeft Mulisch de filosofische gedachte-eieren die Archibald Strohalm tot 'satansglibber' uiteen moest laten vallen, gevangen in *schriftelijk* uitgedrukte gedachten. Al mag hij dan 'met walging' (Mulisch 1961: p.31) aan zijn eerste roman terugdenken, als auteur is hij trouw gebleven aan de ambities van zijn verhaalpersonage: 'Dat de unieke muzikale harmonie alleen begrepen kan worden door middel van een tegenspraak, - en ook hier is dus weer die combinatie van het feitelijke en het formele, - dat ontdekte ik in 1949, toen ik tweeëntwintig was, en ik begon terstond aan het boek dat pas ruim dertig jaar later op tafel zou liggen. Uit de totale catastrofe, waarin die eerste poging resulteerde, redde ik mij met het schrijven van mijn eerste roman, *archibald strohalm*, waarin de held namens mij ten onder gaat een groot wijsgerig werk in zeven boeken: de zeven boeken, waaruit *De compostitie van de wereld* bestaat. Zo liggen de verhoudingen' (Mulisch 1984: p.103).

De verhoudingen in Mulisch' oeuvre liggen soms gecompliceerd, maar ze liggen er wel degelijk als verhoudingen. De 'duistere wijze' over wie Strohalm sprak in verband met zijn 'boeken als rivieren', treedt wederom op in *Het zwarte licht*, de kleine roman waarin de hoofdpersoon Maurits Akelei denkt: 'Dromen zijn verschrikkelijk. "*De slapenden zijn medescheppend en medewerkzaam aan wat in de werelden geschiedt"*. Wie heeft dat gezegd?' (Mulisch 1956: p.7). Bij een poging tot interpretatie van deze roman merkt Mulisch later op dat het hele drama van Akelei terug te brengen is tot 'een drama van *de tijd*' (Mulisch 1961: p.110). Mulisch beschouwt schrijven als 'een principieel werken aan de verhouding tussen verhaal en werkelijkheid, - of beter: tussen "verbeelding", "droom", "fantasie" etc. en de werkelijkheid. De relaties hiertussen pleeg ik voor mijzelf *de elementaire beweging* te noemen. Ik ben overtuigd van een zeer reële wisselwerking, welks verloop en wetten belicht kunnen worden. "De slapenden zijn medescheppend en medewerkzaam aan wat in de werelden geschiedt," aldus Heraklitus' (Mulisch 1961: p.36). Ook dat is een opvatting met implicaties voor het 'psychologisch verhaalniveau'.

2.3. Psychologisch verhaalniveau

Mulisch moge dan de psychologisch roman na Freud tot een onmogelijkheid verklaard hebben, dat wil niet zeggen dat er niet toch psychologische *structuren* en *relaties* in de (zijn) teksten traceerbaar blijven. Aan overwegingen welke psychologische relatie er bestaat tussen hem (de schrijver) en zijn personages houdt Mulisch een 'artistieke wereldbeschouwing' over: 'namelijk deze, dat het "bewustzijn" van literaire personages identiek is met het "onderbewustzijn" van de schrijver, en dat "bewustzijn" van de schrijver identiek is met het "onderbewustzijn" van de personages. Enerzijds leert hij zichzelf kennen aan hen, anderzijds verschijnt hij hun in hun dromen' (Mulisch 1972: p.219).

Dromen vormen in Mulisch' oeuvre een specifiek element, structureel én inhoudelijk. Van zijn eerste novelle *Tussen hamer en aambeeld* tot en met zijn roman *De aanslag* bevat zijn werk '*de elementaire beweging*': het medescheppen en medewerken van de verhaalpersonages door middel van hun dromen en visioenen aan wat in de verhaalwereld 'geschiedt'. Dromen en visioenen van

verhaalpersonages worden *altijd* weergegeven in de (grammaticaal) onvoltooid tegenwoordige tijd en isoleren zich daardoor (in de meeste gevallen) van het vertelde, het gebeurde: ‘In zijn eigenlijke gebruik wendt het praesens zich (...) of van het nu, van het veranderlijke heden, van de tijdelijkheid, - het vereeuwigt. Het bevindt zich in de onveranderlijke wereld van de gewoonten, van de typologie, de maskers. Het is de vervoeging van de verstening’ (Mulisch

1972: p.207-208). Dromen krijgen daardoor een mythisch aspect.

Soms heeft een droom in Mulisch' werk het karakter van een ‘mis en abyme’: een aan heraldiek ontleende term die het oneindige aspect van een verschijnsel impliceert; in taalteksten wordt de term gebruikt voor een bepaalde gelijkenis tussen (in dit geval) de droom en de verhaalwerkelijkheid (Bal 1978: p.139-140). In de novelle *Oude lucht* krijgt het personage Merel van de verteller een droom te dromen die zij bij het ontwaken grotendeels vergeten is: ‘Haar droom is weg uit de wereld, is er even geweest en nu vervluchtigd zonder een spoor na te laten - alsof er geen wet tot behoud van beelden bestaat’ (Mulisch 1977: p.597). De ‘wet van Heraklitus’ bestaat wel voor de lezer in dit geval: Merels droom ‘weerspiegelt’ de gebeurtenissen in de novelle (vgl. De Rover 1983).

Andere dromen in het werk hebben een psychologischer karakter: zij zijn te interpreteren in verband met de gegevens die de verteller vermeldt over - onbewuste - verlangens van de verhaalpersonages, of zij vervullen de rol van vooruitwijzing naar wat in de verhaalwereld nog gaat gebeuren of kan gaan gebeuren: dit type dromen behoeft niet altijd een ‘zukunftgewisse’ vooruitwijzing te bevatten. In *Tussen hamer en aambeeld* heeft de gearresteerde soldaat Waranef een droom die vooruitwijst naar zijn ondergang - zijn executie: hij droomt hoe hij letterlijk onder de voet gelopen wordt door een golvende massa voorafgegaan door mannen met hoeden en fototoestellen die uitroepen: ‘“Kijk, hij is gevallen, want hij is enkel, maar wij zijn algemeen! De enkele is gevallen, hahaha! Kijk, daar ligt hij voor ons, de enkele...” - en weer barsten allen in daverend gelach uit’ (Mulisch 1952-a: p.33). Voor Waranef bestaat er geen ‘wet tot behoud van beelden’: ‘Waranef werd wakker en was zijn droom vergeten’ (Mulisch 1952-a: p.33); wanneer deze droom als onheil voorspellend teken wordt opgevat ontstaat er echter voor de lezer het effect van ‘dramatic irony’ ten aanzien van de op bevrijding hopende soldaat.

Vanaf het begin van zijn schrijverschap heeft Mulisch over dromen ‘getheoretiseerd’: ‘Dromen zijn niet ons eigendom. Zij komen en gaan. Vlak na het ontwaken weten wij ze soms nog; een paar minuten later hebben zij afscheid genomen. Ook een droom, die wij de hele dag onthouden omdat wij hem uit ons hoofd leren, onttrekt zich ten slotte. 's Middags nog vertellen wij hem bij vol bewustzijn, en 's avonds is hij ontkomen, omdat hij anders in ons hoofd zat dan andere feiten uit ons leven: niet als iets van onszelf, niet als een feit, losser, ongrijpbaarder (...) De dromen die wij voorgoed onthouden, hebben wij afgedwongen op een werkelijkheid, waarvoor wij op onze hoede mogen zijn, - afgedwongen, zoals omgekeerd wijzelf door onze dromen zijn afgedwongen op *onze* werkelijkheid, en zoals alles wat ik hier schrijf nog eens is afgedwongen op het onbeschrijfelijke’ (Mulisch 1961: p.97).

Twintig jaar later, in *De compositie van de wereld*, komt Mulisch in het vierde boek, ‘De systematische octaviteit van het individu’, nogmaals en nu vanuit een wetenschappelijke invalshoek op het fenomeen van de droom terug. De oude stelling van Heraklitus blijft doorklinken wanneer Mulisch nu stelt: ‘Onderzoek heeft uitgewezen, dat dromen niet alleen even noodzakelijk is als slapen, maar dat men vermoedelijk zelfs slaapt *om* te dromen. Iedereen droomt iedere nacht omdat hij dromen *moet* (...) Wie tijdens een REM-periode [d.i. de “rapid eye movements” waaruit een droomperiode blijkt - dR] gewekt wordt, herinnert zich altijd een droom. “Niet-dromers” bestaan niet: dat zijn mensen die moeilijker tijdens een REM-periode wakker te maken zijn dan “dromers”. Worden zij abrupt gewekt en meteen ondervraagd, dan herinneren ook zij zich een droom (...) Dromen heeft dus niets te maken met te veel eten in de maag of te veel zorgen aan het hoofd, en ook de oude veronderstelling dat zij zich “in een flits” afspelen is een fabeltje. Dromen is een

levensvoorwaarde - waarbij het om te beginnen van fundamenteler belang is, *dat* er gedroomd wordt dan *wat* er gedroomd wordt' (Mulisch 1980: p.204-205). Een frappante, anti-thetische, parallel met Mulisch' opvatting dat het in het schrijven niet gaat om wat er geschreven wordt, maar om *hoe* wat geschreven wordt.

Mulisch onderscheidt twee soorten dromen, afhankelijk van de plaats van oorsprong in het zenuwstelsel: 'Er zijn "preverbale" dromen, gebonden aan het vegetatieve zenuwstelsel; en er zijn "verbale" dromen, gebonden aan de jongere, intellectuele hersenen. Deze laatste noem ik *destinatiedromen*: zij vormen het erf van de psychoanalyse. Dit zijn dromen, die volgens Freud het verstandelijk-causule karakter van persoonlijke "wensvervullingen" hebben. De verbale betekenis gaat als "latente droomgedachte" aan hen vooraf, is weliswaar in de "manifeste droominhoud" verhuld door censurerende "droomarbeid", maar komt door de *Deutung* aan het licht, dat wil zeggen in taal. Het beeldende is hier dus eigenlijk een genegeerd intermezzo tussen de betekenis en zichzelf; deze droombeelden zijn daarom nauwelijks (veelvuldige) "symbolen" te noemen, zoals de psychoanalyse doet, maar eerder (eenduidige) allegorieën, of "tekens". Destinatiedromen vertegenwoordigen een complex vervreemde gedachten, die de denker niet zonder hulp onder ogen durft te zien. Die hulp, de analyticus dus, neemt daarmee de rol van 's patienten hersenschors over. De Freudiaanse droomtheorie krijgt geen steun van het experimentele droomonderzoek, maar evenmin is zij in conflict er mee. Wel wordt zij er enigszins door ingeperkt. Ook dagdromen en fantasieën van het psychoanalytische soort reken ik tot de destinatie; en daarmee tweederangs kunstwerken, die met een interpretatie uitgeput zijn en er door vervangen kunnen worden' (Mulisch 1982: p.205).

Ook het verhaalpersonage Archibald Strohalm wordt 'bezocht', of misschien is in zijn geval beter: 'geteisterd', door wat ik in navolging van Mulisch nu noem: destinatiedromen en -visioenen. Als zij behoren tot het 'erf van de psychoanalyse' betekent dat, dat zij (Freudiaans) interpreteerbaar zijn. Mulisch mag deze (Strohalms) droombeelden en visioenen dan 'nauwelijks (veelvuldige) "symbolen" (...) maar eerder (eenduidige) allegorieën, of "tekens"' noemen, ik vat ze op als onlosmakelijk verbonden met het gehele structuurprincipe van de roman: de Oidipale driehoek - een vader, een moeder en een zoon.

Strohalm maakt voor het eerst melding van een (herinnerde) droom in zijn eerste gesprek met Bronislaw: 'Ik houd van een vrouw van wie ik mijn hele leven al droom in mijn slaap, Bronislaw. Daar mag je niet om lachen (...) Het is steeds dezelfde droom, waarin ze kapster is en mijn haar knipt, maar ik heb haar nog nooit ontmoet' (Mulisch 1952: p.37). Dit (Freudiaans) symbool van een castrerende vrouw ('*Zij* - Kun je echt niet over wat anders praten, Harry? Wanneer ben je van plan om weer eens naar de kapper te gaan?' - Mulisch 1961: p. 174) blijft Strohalm achtervolgen in zijn leven: 'Vaak verzonk hij urenlang in een onrustige halfslaap, waarin hem een vrouw verscheen in een witte jas, die zijn haar knipte. Maar steeds als hij zijn armen naar haar uitstak, schoot hij ruggelings tientallen meters van haar weg, schuin omhoog de lucht in, en moest machteloos toezien hoe zij verdween' (1952: p.54). Tijdens zijn pijnaanvallen, in de loop van de negen maanden die zijn voorbereidingen voor 'de' voorstelling in beslag nemen, verschijnt deze vrouw weer, maar nu anders: 'een naakte, liggende vrouw, met gespreide benen, die hem aankeek... en loste op' (1952: p.101). Hij herkent haar als de vrouw 'uit die oude, sinds zijn zeventiende jaar terugkerende droom, waarin hij zijn haar liet knippen. Zij was het die zijn haar knipte. Toen hij deze droom de eerste keer gedroomd had, was hij in stille verbijstering ontwaakt. *Zij was het*' (1952: p.101). Zodra Strohalm zijn leven inricht op het 'grove werk', gaat hij 'in celibaat' - deze vermelding van de verteller geeft een eerdere reactie van Strohalm betekenis: na zijn eerste gesprek met Bronislaw, wanneer Strohalm zich voorneemt 'schrijver' te worden, wijst hij een zich aanbiedende vrouw af: '- maar niet omdat het *gekochte* liefde betrof' (1952: p.40).

Het was omdat het ‘een vrouw’, in dit geval een initiatief nemende vrouw - een hoer -, betrof.

De naakte droomkapster transformeert tot Strohalms ‘engel met pijnen’; zij blijkt zo onweerstaanbaar dat Strohalm ernaar verlangt dat de pijnaanvallen terugkeren, maar nu ‘onder *haar* begeleiding’ (1952: p.101). De pijn wordt tot een lustbeleving, maar wel van een kosmische omvang: ‘in zijn dromen begon zij te verschijnen: zonder pijn en lange tijd. Dan gonsde het heelal, en in een glorieuze, onmiskenbaar heilige sfeer vonden zij elkaar. Dan stond de wereld in bloei, dan zaten de bergen vol bloesems, dan was de lucht een grote geur en stond er een pluim op de zon!’ (1952: p.102).

Maar Strohalm achter zijn schrijftafel verbeeldt de man die te ver gaat: tijdens het schrijven van zijn toneelstuk gebaseerd op

een (theologische) grap: *Geloof jij aan een hiervoormaals?* neemt hij niet langer genoegen met de naakte verschijning van zijn droomvrouw in zijn geest - hij wil dat zijn engel van vlees wordt: 'Iets onmogelijks had in zijn wil postgevat, iets, geschikt om de toorn der goden te ontketenen' (1952: p.135). Strohalm wil het onmogelijke meemaken, hij zál het beleven, liefst samen met Victor, maar die haakt op het cruciale moment af: 'Victor had een grote bereidheid tot vele dingen, maar nu hief hij zijn pols met zijn horloge omhoog' (1952: p.186). Het is voor Victor 'hoogste tijd' te vertrekken, wanneer Strohalm aan de tijd begint te morrelen: hij wil de kermisattractie 'De Golf van Biscaye' bezoeken. Strohalm gaat alléén binnen in die zee-orgie, 'de lucht werd vettig' (1952: p.188), op het 'hoogtepunt' van de schipbreuk wordt hij overmeesterd door een vrouw: 'Dat was kolossaal, wat daar gebeurde. Daar gebeurden elementaire dingen, - zo elementair als een steen, die valt (...) Door de paniek in zijn hoofd wist hij: - ik mag haar niet zien (...) het zou rampzalig zijn als ik haar zag (...) Verdwaasd staarde hij op de ruggen van hen die vóor hem liepen, en mompelde aanhoudend: 'Dit was een grote, grote liefde! en - "Zij was het"' (1952: p.189-190). Voordat Strohalm aan zijn eigen voorstelling begint, knipt hij zijn haar: 'knipt opzij, bovenop, van achteren, steekt de punten er op alle plaatsen in en knipt in het wilde weg' (1952: p.207).

Wat in deze beelden, voortkomend uit een droom, wordt uitgedrukt, is wat Wilhelm Reich verstond onder het lustprincipe: 'de moeder'. Dat Strohalms 'grote werk' nauw verbonden is met 'de moeder', in casu 'zijn moeder', wordt duidelijk wanneer andere tekstelementen in dit verband met elkaar gecombineerd worden.

Nog voordat Strohalm melding maakt van zijn droom over de kapster, introduceert hij Bronislaw vertellenderwijs zijn moeder en vader. Met zijn moeder had hij het nooit erg best kunnen vinden en hij vertrok met plezier uit haar huis om - met haar geld - rechten te gaan studeren. Na het overlijden van Strohalms vader gaat de moeder in zaken: 'Dag en nacht zat ze voor haar tafel en prutste met huizen en hypotheken in het rond' (1952: p.34). Strohalm noemt haar 'getroubleerd van verdriet' - 'Vaak sloeg ze ineens met haar pols tegen haar voorhoofd en floot dan vlug en zacht een merkwaardig, kort wijsje (...) Zijn moeder en zijn vader. Spookachtig moest ze van hem gehouden hebben, zo veel, dat haar kinderen die liefde zelfs in de weg stonden. En als men haar naar hem vroeg, dan antwoordde ze alleen: "Hij is een levende man geweest"' (1952: p.34-35). Later wordt dit beeld herhaald, maar in sterkere (kosmische, metafisische) bewoordingen: 'Zijn moeder, die met de pols tegen haar voorhoofd sloeg (...) wierp zich tamelijk ontzind op de hypotheken en stukken land, -en op de herinnering aan haar man, God de vader...' (1952: p.65).

In deze karakteristieken tekent zich het beeld af van de woedende moeder, de allesverslindende vrouw. Wanneer Strohalm haar 'merkwaardig wijsje' nafluit, herkent de oermens Bronislaw dat onmiddellijk: 'Rimsky Korsakoff (...) Shéhérazade. Als het schip op de rotsen slaat' (1952: p.34). Strohalm beleeft een, of liever: lijdt 'zijn' schipbreuk in de kermisattractie 'de Golf van Biscaye': '"Unio mystica!" riep hij, en dacht in stukken te breken van het lachen; zijn buik krampte, piepend haalde hij adem (...) Het gelach begon af te dwalen in het krankzinnige, zoals sommige indische vogels lachen in hoge kronen. Hier en daar werd gegild van pijn (...) Voortgezwiept door orkanen keilde het schip over alle zeeën en oceanen. Archibald Strohalm rolde uit de kluwen en lachte op dat ogenblik niet meer' (1952: p.188). Kort daarna, in Strohalms contaminatie van de kermis en zijn bezoek aan de kerk: de 'kerkmis', ervaart hij een overeenkomstig moederbeeld: 'Op de plaats van het hoogaltaar stond de Golf van Biscaye' (1952: p.201).

Thuisgekomen voltrekt Strohalm aan zichzelf een castratieritueel waarin de woedende moeder en de droomkapster samenvallen - een mythisch moment dat

in het presens verteld wordt: ‘Hij grijpt de schaar van de schoorsteen, en terwijl hij blijft lopen en spreken, begint hij in zijn haren te knippen, knipt opzij, bovenop, van achteren, steekt de punten er op alle plaatsen in en knipt in het wildeweg, totdat de plukken rondom de tafel liggen en opwervelen onder zijn voeten’ (1952: p.207). Dan verschijnt hem een naakte vrouwen hij barst los in een stroom van dichterlijke beelden die alle als moedersymboliek zijn te duiden:

> Je bent de gloed van donker licht, en een zwemen van gevaar. De slaap van open handen in de nacht. Je bent het kermen van een slagschaduw, de spade in het land. Je bent een onderaardse dodenkamer, het smekende grondwater, het bloeien van vergeefs bloed tegen de vergiffenissen van weleer. Tuinen van welbehagen, hoofs buigen der terrassen. Je bent mijn weggeworpen brood, - kleine honden, - vingers der liefde, - eenzaam kinderspeelgoed. Je bent het wuiven van handpalmen. Je bent het staan op mijn voeten achter de sterren, en het rekken door de dood. Je bent de fontein van licht in de vliezen van dit binnengroen. Mijn halo, tot 8 verdraaid, tuimelend over de horizon, jij, klokslag van dit einde (...) Stil lag hij op de divan, zijn gezicht in de kussens. Zij gehavende hoofd. Het zware pulseren van bloed - hij had haar verwoord; moe - nu was ook dit voorbij; in een donker ritme - het dode hart van een oude wereld (1952: p.208).

De moeder, ‘klokslag van dit einde’ - in 1957 voegt Mulisch aan zijn roman een ‘Naschrift’ toe: hij maakt melding van een enorme meteoorinslag in Siberië op 30 juni 1908 - ‘Het was de nacht van de smeltende messen. Een moeder was drie maanden oud [Mulisch' moeder - de R.]; aan de wand tikte Athanasius Kirchers Orologium Phantasticum. Wanneer je als een ei / Een door de uren verlaten klok / Stukslaat op je knie / Zal het van je dode moeder zijn / De beeltenis: Gerardo Diego' (1952: p.239-240). Zowel Kircher als dit gedicht van de Spaanse avant-gardist Diego worden genoemd in het hoofdstuk ‘Uhr als Auge der Zeit’ in G.R. Hocke's *Die Welt als Labyrinth* uit 1957. De meteoorinslag moet Mulisch om nog andere reden ‘getroffen’ hebben: Dante stelt zich Lucifer voor als een uit de hemel gestoten engel die zich als een meteoor een krater in de aarde boort: dat is de hel. Lucifer bevindt zich op de bodem van de hel, vastgevroren in het ijs. In het zicht van zijn ondergang identificeert Strohalm zich met Lucifer, die in opstand kwam tegen ‘God de Vader’ - hij citeert met gebroken stem uit Vondels *Lucifer* (vss. 2166-2169): ‘Ontsteeck den zwavelpoel in 't middelpunt der aerde, en pynigh Lucifer, die zoo veel gruwlen baerde, in 't eeuwighbrandend vier, gemengd met killen vorst...’ (1952: p.206). Voor ik echter inga op de relatie Strohalm-vader is er nog een aantal opmerkingen over de relatie Strohalm-moeder te maken.

Het optreden van Strohalms moeder heeft direct te maken met ‘de tijd’ en met ‘het vertellen’, c.q. ‘het schrijven’. Aansluitend aan Bronislaws herkenning van het gefloten wijsje als ‘het schip dat op de rotsen sloeg’ volgt, in een gemengde focalisatie van de verteller en Strohalm: ‘Waar bleef de tijd? Die werd bewaard in de U.S.A., opgekocht door een amerikaanse koning, in dikke kluizen, zwaar bewaakt...’ (1952: p.34-35). Op 1 augustus 1951, de dag na het inleveren van het manuscript van *archibald strohalm*, dateert Mulisch het gesprek tussen ‘de vertrekkende moeder en haar zoon’ waarin hij zijn interpretatie van de Oidipous-mythe openbaart; de moeder reist af naar Amerika, naar San Fransisco - ‘Ik schrijf je onmiddellijk als ik aankom, en dan van iedere halte van de Greyhoundbus naar Californië’ (Mulisch 1961: p.180).

De moeder - de tijd - het schrijven. Bronislaw ontmaskert in het gefloten wijsje van Strohalms moeder ‘Shéhérazade’: de sprookjesvertelster uit *Duizend en één nacht*. Wanneer Mulisch op een dag (4 november 1972) - die een dag van toeval

zal blijken en hem zal inspireren tot het schrijven van zijn ‘studie’ over Wilhelm Reich - besluit een kleed te kopen opdat zijn dochtertje ‘zachter’ rond kan kruipen, zijgt hij in een winkel neer op een stapel Oosterse tapijten. *‘Alf laila walaila*, “in oude tijden en lang vervlogen verledens”, verlaten door zijn echtgenote (of was het misschien toch zijn moeder?) liet Sultan Shehrija iedere vrouw bij wie hij 's nachts zijn lust genoten had het hoofd afhakken de volgende ochtend - tot, na honderden, Shéhérazade in zijn bed verscheen, die hem zijn orgasme bezorgde maar toen een verhaal begon te vertellen; en omdat het de volgende ochtend nog niet voltooid was, en de ochtend daarop evenmin, kreeg zij nacht na nacht uitstel van executie, net zo lang tot haar verhaal na 1001 nachten en orgasmen het patroon van een reusachtig tapijt vormde en de sultan de vertelster tot zijn vrouw nam. Dat was het tapijt dat ik eigenlijk zocht’ (Mulisch 1973: p.9).

Verhalen (vertellen; schrijven) in de vorm van een tapijt, een gestructureerd weefsel (lat.: ‘textus’) om het vege lijf te redden

- het is een beeld van Mulisch' opvatting van (de opdracht tot) het schrijverschap. De symboliek in *archibald strohalm* geeft aan het schrijven de betekenis van een handeling die gericht is op (het bereiken van) de moeder, met de (vul)pen (Freudiaans fallussymbool) als scheppend instrument. Wanneer de verteller kijkt naar de achter zijn schrijftafel zittende Strohalm, ‘die man die te ver is gegaan, - in gevecht met het woord dat hij pasvorm wil geven voor het schorriemorrie’ (1952: p.106), signaleert hij vóór hem een kristallen penhouder: ‘erfstuk van zijn moeder, - de vrouw, die altijd plotseling met haar pols tegen haar voorhoofd had geslagen en dan floot van het schip, dat op de rotsen sloeg. Eens flonkerend met geslepen hoeken en kleuren, nu alleen nog maar goed om mee te schrijven’ (1952: p.106-107). Strohalm wrijft het kristallen erfstuk over zijn mouw, zodat het lading krijgt en papiersnippers aantrekt. Hij fantaseert over de uitbouw van de penhouder tot ‘een torenhoog instrumentarium van spoelen, kondensatoren en ander tuig, zodat er lange, slierende ontladingen van miljoenen volts onstonden: de baarlijke bliksemstraal zou hij uit dat versleten ding kunnen halen...’ (1952: p.107). Het lijkt Strohalms variant op Frets’ tijdmachine - ‘het nieuwe Delphi, de navel van ruimte en tijd’ (1952: p.194) - die uiteindelijk in werking treedt als Frets op de kermis het ontbrekende deel heeft gevonden: een doos zuurstokken. Op de dag van zijn voorstelling paart Strohalm een wezenlijk inzicht in taal aan het gebaar van zijn moeder: “Het woord houdt de mensen bij elkaar, zoals opoe's waterglas de eieren (...) De taal is de stijfsel van de maatschappij. In den beginne was het woord (...)” archibald strohalm floot vlug en zacht een kort wijsje, terwijl hij met zijn pols tegen zijn voorhoofd sloeg’ (1952: p.171).

Nog in de (euforische) beginfase van zijn kunstenaarschap dirigeert Strohalm regelmatig een denkbeeldig orkest *met zijn vulpen*: ‘“Furioso!”’ schreeuwde hij. ‘Tempestoso con fuoco tumultuoso marziale!’ Op een dag was hij bij deze manoeuvre van zijn stoel gevallen en bovenop de vulpen terechtgekomen, die brak, zodat de inkt over het tapijt vloeide’ (1952: p.63). Dit moment heeft een parallel met de (door een opmerking van Jutje over Strohalms benen) enige herinnering van Strohalm aan zijn vader: ‘Het was geen gebeurtenis in de zin van een gebeuren, maar een doorsnee van de tijd, waarin alles roerloos stond, versteend’ (1952: p.69): de vader valt van een stoel wanneer hij een plafondlamp (licht!) wil indraaien. Strohalm tussen moeder en vader: waar is het vaste punt?

Even dubbelzinnig als het optreden van de moeder (de engel van lust én pijn) is de manifestatie van de vader: God én Duivel - beiden krijgt Strohalm te ‘verwerken’. Enerzijds bestrijdt hij de vader door pogingen zich met hem te identificeren (bij de goddelijke manifestaties van de vader), anderzijds keert hij zich tegen de vader door pogingen hem te vernietigen (bij de duivelse manifestaties van de vader). In het eerste gesprek met Bronislaw wordt na de moeder de vader geïntroduceerd: als Strohalm uit het ouderlijk huis vertrokken is, richt hij zich in met de vogels van zijn vader - ‘Zijn vader was leraar in de biologie geweest, met een speciale neiging voor ornithologie. Zijn verzameling opgezette vogels had hij voor zijn zoon bestemd. De eierkollektie was Archibald al tien jaar eerder in handen gevallen (...) Daar in de Bloedstraat, als een vogelaar zat hij tussen het gevederte’ (1952: p.35). De bloedverwantschap tussen Strohalm en zijn vader heeft middels het *vogels-/eierenmotief* niet alleen een tekst-structurerende werking in de roman, het motief heeft ook bijzondere betekenis. Over de vaak onder bizarre nomenclatuur aangeduide vogels wil ik slechts opmerken dat vogels door hun vlucht tussen aarde en hemel het immateriële: de ziel, de geest symboliseren (Herder 1980: p.176). Wanneer Strohalm in het voorjaar het gevoel heeft, ‘dat alles nog anders kon worden, dat alle mogelijkheden nog aanwezig waren’ (1952: p.110), ziet hij de hemel bezaaid

met krijsende vogels die uit het zuiden komen: 'Het was of hij zijn bloed voelde' (1952: p.110). De (geest van de) vader lijkt hem goedgezind en behulpzaam. Maar op de dag van zijn tot mislukken gedoemde voorstelling signaleert hij het afreizen van de vogels in de richting van het dodenrijk: 'In dreigende bogen trokken ze over de stad en zetten een toren van geroep in de lucht, krijsende kantelen, geroep naar Egypte' (1952: p.205). Tijdens de voorstelling ziet Strohalms (enig werkelijke) adept Bernard in de lucht 'miljoenmiljard' vogels; het toeschouwend publiek raakt besmeurd door 'de witte ontlasting der vogels' (1952: p.233): de tastbare wraak van de erfenis van Strohalms vader.

Het lezend publiek heeft al eerder (in de roman) kennis gemaakt met een andere vorm van 'vogelontlasting': eieren. De eiercollectie van zijn vader was Strohalm al op jeugdige leeftijd in en uit handen gevallen: 'op een maanlichte nacht had hij ze stuk voor stuk uit zijn slaapkamerraam losgelaten boven het terras, waar ze met kleine plofjes en knalletjes in vederlichte schilfers uiteenbraken, zodat de tegels alras waren overdekt door een onwereldse glans...' (1952: p.35). In mythologische voorstellingen van vele culturen is 'het ei' het symbool van de scheppende kracht; in de alchimie speelt het 'filosofische ei' een belangrijke rol als symbool van de materia prima waaruit door het filosofisch vuur de Steen der Wijzen ontstaat (Herder 1980: p.39-40). Toespelingen op het 'ei-vormige' van velerlei attributen komen in het hele werk van Mulisch voor.

In *archibald strohalm* verwijzen de (neervallende) eieren primair naar de confrontatie van het gedachtengoed - de geest van de vader met dat van de zoon. Strohalm krijgt de eieren 'te leven': 'maar dit kon op twee manieren. De eerste manier is de rampzalige: wanneer het ei te pletter valt. De tweede manier is de genadige: wanneer het ei wordt uitgebroed. Van dit broedproces is niet veel meer bekend dan dat het bestaat' (1952: p.103). De verteller geeft van dit laatste een voorbeeld: 'Datgene wat de man van Nazareth leefde en stierf, het is hetzelfde als datgene wat het aanzijn geeft aan de wereld; ditzelfde *ovum philosophicum*, dat in woorden uitgedrukt had moeten worden, teisterde archibald strohalm' (1952: p.109). Strohalm weet de hem 'toevallende' eieren niet in woorden uit te broeden - zij worden tot 'satanspap'.

Het duivelse aspect van de vader heeft Strohalm ooit afgebeeld: voordat hij besluit te gaan schrijven, schilderde hij duivels, 'met veel rood en geel, soms met het gezicht van zijn vader' (1952: p.35). De verteller verklaart het als 'een romantische liefde van jaren her, de Duivel. Op zijn schrijftafel stond een rij afbeeldingen van Mefisto, geknipt uit een oude Faustuitgave, en hij verzamelde materiaal voor een essay, dat de ontwikkeling van het duivelbegrip moest behandelen' (1952: p.35-36). Maar na zijn huwelijk met Meta doet Strohalm de duivelsprenten (en de vogelcollectie) de deur uit: door de keuze van een eigen vrouw lijkt de concurrentiepositie ten opzichte van de vader overwonnen - 'Muzen en Duivel weken voor Sinterklaas en Paashaas, en langzaam sluimerde hij in' (1952: p.36).

Enkele weken na zijn in de sinterklaasweek genomen besluit de vaderfiguur Ouwe Opa (het Christendom) te overtroeven, stelt Strohalm zich tegenover een nieuwe persoonlijkheid: het bos. Deze confrontatie leidt naar een explosie van Strohalms eigen persoonlijkheid op het moment van de jaarwisseling - Strohalm wordt extatisch één met de enorme boom, een stokoude kastanje die 'als de kolossale kanten antimakassar van Jupiters eigen oorkleppenfauteuil' (1952: p.49) het hele bos domineert. Strohalm (h)erkent in deze boom, de aartsvader van de hele flora, zijn vriend die hij Abram noemt, 'niet Abraham (d.i "de (goddelijke) vader is barmhartig" - Van der Schaar 1981: p.86), maar Abram: "verheven vader!"' (1952: p.49). Dit woordspel met de naam van de aartsvader is van belang omdat het een psychologische connotatie heeft. De wijze waarop Strohalms vader zich aan hem kenbaar maakt, heeft weinig met barmhartigheid van doen: na de éénwording (zijn 'zelfvergroting') gaan vogels en eieren Strohalm teisteren - in duivelse omvang. De

naambetekenis ‘verheven vader’ heeft een fallische associatie: ‘In het bos voelde hij bewustzijn, het stond overeind, net als hijzelf, hij begreep het’ (1952: p.151), in tegenstelling tot de vlakheid - het vrouwelijke - van de zee, ‘dat grauwe platbeest met haar eb en vloed (...) die hij alleen kon waarderen als de storm er over sloeg en zij rechtop ging staan’ (1952: p.151). Dat is het geval in de door ‘mannengebulder, dat naar sigaren klonk’ (1952: p.188) begeleide ‘unio mystica’ in ‘de Golf van Biscaye’: het was een zee, die Golf; maar geen horizontale - een rechtopstaande. Het was een goede zee’ (1952: p.187).

Het mannelijke tegenover het mannelijke: de zoon tegenover de vader. Op de dag van zijn voorstelling - zijn ‘opstand’ - raakt Strohalm (wederom) in een gemoedstoestand van pijn en ellende: verzen uit Vondels *Lucifer* stromen uit zijn mond - het

is de opdracht van aartsengel Michaël, eer-handhaver van God, ten strijde te trekken tegen Lucifer nadat bekend is geworden dat deze in zijn val ook Adam en Eva heeft meegesleept. Het Freudiaanse aspect van dit laatste kwam eerder aan de orde in het gesprek tussen Strohalm, Bronislaw en de zwangere Hilde over humor, slapstick en godsdienst, waarin Bronislaw de boom der kennis in het midden van het paradijs interpreteerde als symbool van het mannelijk lid; de verdrijving uit het paradijs verklaarde hij als een gevolg van seksueel contact tussen Adam en Eva. Hilde vraagt haar man op te houden 'met die praatjes'; Bronislaws reactie: 'Zou Freuds vrouw dat ook tegen haar man gezegd hebben?' (1952: p.125). Na de Vondel-exclamatie stort Strohalm in: 'Nu lacht hij niet meer. Nu is de afstand, die het lachen is, tezamengevallen in deze ontzinning. In een enkelvoud wordt niet gelachen. In deze ontsluiting is het geopenbaard. Deze ernst, waarvan de bomen bloeden, staat als een zwarte diagonaal door hem heen. Hij ziet zichzelf nog steeds; en hoe waar alles ook is, hij akteert: niet vanuit zichzelf, maar van *mij* uit' (1952: p.206).

De acteur Strohalm volvoert dan het castratie-ritueel, schreeuwend: 'Waar is het vaste punt?'. Hij legt zich over de naakte vrouw op de divan heen, uitgeput: 'hij had haar verwoord; moe - nu was ook dit voorbij; in een donker ritme - het dode hart van een oude wereld' (1952: p.208). Weliswaar in een dubbelzinnige context - het hoge woord is er uit: *moe*.

De 'verwoording' van de moeder gaat over in wat aangekondigd wordt met *'Beeld'*: (1952: p.208) - een evenals de dromen en visioenen in de tegenwoordige tijd vertelde en daardoor 'vereeuwigde' gebeurtenis: honderd man en een hoofdman, geholpen door jongetjes, vellen lachend aartsvader Abram. Moeder en vader zijn verwoord; de klokslag van het einde slaat: Strohalm voelt zich in een gemoedstoestand alsof hij roerloos in een roeiboot ligt, die op een immens meer drijft, een verkillende stilte alom. 'Alleen een vogel met iets in zin bek vloog steeds over (...) Het was het eind der dingen, - het eind, het begin, het midden en alles bij elkaar en niets. Dat is wat stilte is en kou' (1952: p.210). Vanuit dit nulpunt, dat buiten de tjd lijkt te liggen, kan de (Sisufos-)voorstelling beginnen.

Als een brandpunt van de zich steeds spiegelende posities en betekenissen binnen de oidipale driehoek is het twaalfde hoofdstuk van de roman te beschouwen: aan de vooravond van 'zijn' dag - Koninginnedag - brengt Strohalm een bezoek aan de woonschuit van Bronislaw en Hilde. Komend vanuit het donkere bos ziet hij aan het eind van een gazon 'de boot met verlichte ramen liggen, - eenzaam tegen de weilanden' (1952: p.151). Hij realiseert zich zijn afkeer van het vlakke; het stille, zwarte water rond de boot noemt hij 'luguber'. In volstrekt contrast met de turbulente gebeurtenissen die Strohalm de volgende ochtend in 'de Golf van Biscaye' zal meemaken, heerst in de buik van dit schip - het atelier van een kunstenaar - een serene, met christelijk-religieuze symboliek geladen atmosfeer van rust. Hilde lijkt op de rand van haar stoel te zitten, achterover hellend, 'zo zwaar welde haar lichaam uit (...) Hilde naaide, reeg, stikte aan blauwe en witte karikaturen van kleren' (1952: p.152); in de ruimte staan kaarsen in kandelaars, 'ook één op het tafeltje bij de lege ezel' (1952: p.152). Aan een van de wanden hangt een reproduktie van een vroege Picasso, *La joie pure*, een schilderij van een elkaar omhelzende naakte man en zwangere vrouw. Strohalm voelt zich 'opengaan van welbehagen', maar tegelijkertijd verwondert hij zich erover, 'dat de warme genoeglijkheid, waar hij nu in zat, midden op het water lag: luguber, in eenzame horizontaliteit. Dit had hij niet moeten doen' (1952: p.152).

Dit had hij niet moeten doen: op deze wijze geconfronteerd met het vrouwelijke, het (aanstaand) moederlijke, raakt Strohalm ruimtelijk gedesoriënteerd; wanneer

hij een blik opvangt van de Maria-gelijke Hilde, 'die met een lachje een beweging van lange haren maakte' (1952: p.153), krijgt hij een ervaring van ten hemel opneming: 'Diep beneden hem, op een glanzende slang, zwartheid rondom, lag een stip, een boot' (1952: p.153).

'Wat was die boot? Wat betekende zij? (1952: p.153) - Strohalm heeft zich in het domein van een moeder begeven: hij komt nu oog in oog (Hilde) en oor in oor (Bronislaw) te staan met wat de kern is van alles wat met hem en rondom hem gebeurt - het scheppingsproces: biologisch én kunstmatig. Bronislaw verwoordt de eerste mogelijkheid. De nog ongeborene zal een jongen zijn; hij noemt hem Paul(tje): de gelatiniseerde vorm van de Hebreeuwse naam Saul - 'de gevraagde, om wie gebeden is' (Van der Schaar 1981: p.319). Het kind is geconcipieerd op de avond van de dag in december dat Strohalm zich tot het kunstenaarschap bekeerde. Bronislaw reageerde daarop met de uitroep: 'Ik schrijf trouwens niks, ik ga het *doen* (...) En ik zeg je dat het een *jongen* wordt!' (1952: p.31, 39), - dit alles om een eerder door brand omgekomen zoontje 'over te doen'. In zijn toespraak tot de nieuwe Paultje in Hildes buik gebruikt Bronislaw beelden die in vele opzichten de (oidipale) situatie waarin Strohalm verkeert, weerspiegelen:

> Kun je me horen, zoontje? Op de een of andere manier moet je me kunnen horen en verstaan (...) Je zit toch net zo goed aan mij vast als aan je moeder, al is het niet te zien. Van je geestje gaat er een navelstreng naar de mijne, die hem voedt, en daarom moet je me kunnen verstaan. Als ik iets zeg, zul je denken of het gevoel hebben of hoe je het ook doet, dat het uit jezelf komt, zoals je je ook verbeeldt dat je bloed jouw bloed is. Zo zit je helemaal warm in de baarvader van mijn geest, helemaal er door omgeven en er in gebed (...) Straks kom je eruit en dan ga je huilen omdat je het koud krijgt en wil je er in terug. Maar dat kan niet, - nee, dat kan niet. Ik zou tenminste niet weten hoe dat moest kunnen. Strohalm zal het wel weten; dat is echt iets voor hem om te weten, maar we gaan het hem niet vragen, hè Paultje, want dan zouden we wel weer moeten schrikken. Ik weet het trouwens zelf ook al: als je groot bent en je gaat bij een vrouw naar binnen, - dan kom je een paar sekonden in je voorgeboortelijke hemeldood terug: met je lichaam in je moeder, met je geest in mij. Ik ben God, Paultje, en ik wil je zien lopen en leven buiten mijn geest, los van me; daarvoor heb ik je de tweede keer gemaakt. Paultje, kleine schaduwengel in je schaduwhemel, ieder ogenblik kun je er uitkomen; dan ben je gevallen, kleine Lucifer van mij. Dag Paultje, Lucifertje, tot straks! (1952: p.155-156).

Ik citeer deze monoloog zo uitvoerig om (mede) het effect van dramatische ironie te illustreren: 'Strohalm zal het wel weten' - maar Strohalm weet niets: hij is zich niet bewust van de rol die hij speelt. Wanneer Bronislaw uitgesproken is en de buik van zijn vrouw kust, kijkt Strohalm naar de grond - 'Hij was vochtig onder zijn kleren. Uit zijn oksel liep een langzame koude druppel langs de zijkant van zijn borst' (1952: p.156). Strohalm denkt dat er een reusachtige vleermuis over de boot ligt - in de alchimie vervult de vleermuis door zijn positie tussen vogel en zoogdier de rol van symbool voor ambivalente fenomenen, in het bijzonder de hermafrodiet (Herder 1980: p.54). Dat is een beeld van Strohalms rol in Bronislaws monoloog: enerzijds is hij de geborene die, wanneer hij in zijn leven zijn vader en moeder 'verwoord', d.i. verwerkt denkt te hebben, aankomt op het nulpunt van de tijd, anderzijds is hij 'een Paultje'. Met een navelstreng is hij verbonden aan zijn God-de-schepper: de verteller (zijn vader en moeder tegelijk - in het man-vrouw aspect een beeld van de hermafrodiet), die hem wil zien lopen en leven buiten zijn geest en hem als een

Lucifer tegen zijn plaats in opstand laat komen. Een vergeefse opstand; Strohalm is en blijft een romanfiguur die 'gebruikt' wordt ter verlossing van zijn schepper.

Het laatste verwijst naar de andere mogelijkheid van het scheppingsproces: de kunstmatige. Om het visioen van de vleermuis van zich af te schudden, heft Strohalm een lofzang op de jeugd aan: 'Er zullen geweldige veranderingen komen, overal! Alles zal principieel anders worden! Er zal een generatie van profeten opstaan! En dan komen er trossen genieën! En daarna een vloed van talenten! De tijd zal openbarsten en ontbloeien!' (1952: p.156). Maar de euforie over dit toekomstbeeld vergaat Strohalm op het moment dat hij zich met zichzelf geconfronteerd ziet in de gestalte van een binnenwandelend 'mensenschedeldak': de schildpad Eduard ('beschermer van het erfgoed'). - 'Daar heb je mijn hoofd...' (1952: p.157): 'ander woord voor Hoofdschedelplaats: acht letters'. Strohalm herinnert zich een gebeurtenis uit zijn jeugd: in Limburg stal hij een schedel uit een kloostergraf, citeerde een claus uit Shakespeare's *Hamlet* (Hamlet die met een schedel in zijn hand Horatio toespreekt) en sloeg daarop met zijn geologenhamer 'op het voorhoofd in, haalde uit, en hakte, en hakte, tot de

schedel eindelijk met een gillend slaande knal aan stukken spleet en hij bevend de hamer, de brokken uit zijn handen liet vallen en huilend van pijn en afschuw zijn armen om zijn hoofd sloeg...' (1952: p.158). Deze herinnering wijst vooruit naar een gebeurtenis tijdens Strohalms voorstelling, maar wel in spiegelschrift: Jan Klaassen citeert verzen ('De maanvis van je eenzaamheid / zwemt traag en statig / in het akwarium / van je ziel') wanneer in de verte geknal weerklinkt - 'Hops, daar sloeg iemand met een hamer, er schoot iets langs een paal omhoog en maakte een harde ontploffing. Dat was het hoofd van Jut' (1952: p.235). Hier wordt Strohalms zuster Jutje 'geofferd' met wie hij - dat is althans de sterke suggestie - een bijna incestueuze relatie onderhoudt. Zij is de plaatsvervangster van de moeder: 'Hun vriendschap kreeg haar beslag toen hij vijftien jaar was en nog met vage voorstellingen over de seksualiteit tobde. Toen vertelde ze hem, *waar de moeder niet toe in staat was* [curs. van mij - de R.], hoe de zaak in elkaar zat, zonder gebazel. Daarvoor bleef hij haar dankbaar, zijn leven lang' (1952: p.64). Het hoofdstuk in de roman over de relatie met Jutje zette in met: 'Hier zakt de tijd in elkaar (...) we kolken weg naar een diep verleden' (1952: p.64); bij ontstentenis van de 'echte' moeder krijgt Jutje háár rol te spelen, die ze bekoopt met een klap op haar schedel: Strohalms kunstwerk moet immers de Tijd - d.i. de Moeder - overwinnen.

De acht letters voor 'Hoofdschedelplaats' worden niet alleen geleverd door het woord 'Golgotha': de plaats waar een zoon aan een vader geofferd werd ter verlossing van de mensen; ook het woord 'akwarium' komt door lettertal in aanmerking. De in de roman voortdurend optredende vermenging van erotiek en Christendom wordt samengevat in de beschrijving van Strohalms situatie op zijn kamer in Amsterdam: daar staat een aquarium waarin vissen (het symbool van Christus) zwemmen en paren in een doodskop waarvan Strohalm suggereert (om van de erotische avances van een meisje 'verlost' te raken) dat die het schedeldak van zijn vader is (1952: p.36). Maar in de roman functioneert nog een ander, minstens even betekenisvol woord van acht letters: 'Strohalm' - 'Waaraan klampt men zich vast in uiterste nood?' (1952: p.38): de naam van het romanpersonage dat fungeert als 'hoofdschedelplaats', als opslagplaats voor het gedachtengoed van zijn schepper: de verteller, de schrijver Mulisch.

Strohalms Hamlet-citaat verwijst naar de dood - de biologische stilstand; ingeleid door een vadermanifestatie: een rossige draaihals op het hoofdkussen van Bronislaws bed, volgt daarom een gesprek over de artificiële schepping: het kunstwerk. Met Bronislaw discussieert Strohalm over het vastleggen van beweging (en dat is: tijd) in een kunstwerk; voor de schilder Bronislaw is het een kwestie van perspectief: 'De schilders hebben altijd stilgezeten, maar ik ben eens gaan bewegen. Ik heb *de* tijd en *deze* tijd er in willen leggen. Maar ik kon die beweging natuurlijk alleen uitdrukken, als ik deed alsof ik zelf stilzat en de hele wereld bewoog. Vandaar dat vormenverloop' (1952: p.159-160). Strohalm corrigeert deze visie: 'Ons verstand brengt bij beweging onophoudelijk korrekties aan. De mens is niet zelf alleen het vaste punt (...) Anders wordt de hele wereld een chaos, een egocentrische chaos! Alleen iemand die egocentrisch is, ziet de wereld als een chaos!' (1952: p.160). Maar Bronislaw is op dat moment een kunstenaar die gekozen heeft voor 'het leven'; hij verwoordt de kern van Mulisch' poëtica met 'Een kunstenaar (...) drukt zich niet uit in het leven, maar in zijn werk. In zijn werk is hij in staat tot een oneindig aantal levens, maar in zijn leven tot geen enkel (...) Een kunstenaar is dood tijdens zijn leven' (1952: p.160).

Aldus worden in het domein van 'de' moeder kunstenaar en kunstwerk gedefinieerd. Wanneer Strohalm het schip verlaat, voelt hij wederom angst, 'een kinderlijke bangheid, zodat hij de schilder liefst een hand wilde geven, als een zoontje

zijn vader' (1952: p.162). Hand in hand lopen Strohalm en Bronislaw door het veld, in de richting van 'de tempel van het bos' (1952: p.162). Daar richt de natuur zich op en gaat staan; 'Archibald strohalm liet de grote hand los en lachte' (1952: p.163). Het bos wordt geluid, en 'toen begon archibald strohalm te spreken, - een springvloed sprong en stortte over zijn lippen -' (1952: p.163). In het domein van 'de' vader formuleert Strohalm de opdracht aan de kunstenaar: niet terug willen in de tijd ('Dit woord, *"terug"*, is het onzinnigste dat er bestaat. De tijd is onherroepelijk, al schreeuwen de kelen zich rauw' - 1952: p.164-165), maar het onbewuste opnemen in de kring van het bewustzijn, dat wil zeggen: macht krijgen over het onbewuste. Het onderwerp van de kunst dient de speurtocht naar de onbeperkte, nieuwe, levende mens te zijn - 'De hele procedure is levensgevaarlijk als je er in verzeild raakt zonder er aan toe te zijn' (1952: p.165): zie de lotgevallen van Archibald Strohalm.

Het onderwerp van de roman *archibald strohalm* is de speurtocht van een personage (én een schrijver) naar het beginpunt (Strohalm als Oidipous) en naar het eindpunt - het vastleggen van een beweging in het kunstwerk. Wie dit nastreeft, begeeft zich in een 'levengevaarlijke' onderneming, - dat geldt voor Strohalm die ten onder gaat, dat geldt evenzeer voor zijn schepper die zich ternauwernood, ten koste van een slachtoffer (Strohalm), weet te redden: 'Hier sta ik: de hoofdpersoon. Er is iets van mij gek geworden in jou. Iets dat in mij gek was geworden, heb ik in jou uitgekotst (...) in jou woekerde mijn bederf autonoom voort tot de afbraak die je nu bent, en die ik nu van mij wegtrap als een ongedierte (...) Je hebt me beter gemaakt, daarom houd ik van je. Zo is dat met de liefde. Maar je bent overal boven deze bestemming uitgegroeid, je bent overàl boven uitgegroeid: zelfs boven je eigen psychologie, - zeker boven de mijne. Met geen mogelijkheid kan ik je meer omvatten, zo min als jij jezelf (...) Je gaat nu door de waanzin heen, namens mij. Je zit in een kast met houtlucht, maar om je middel draaien nu ringen van vuur, namens mij (...) Je hebt mijn kruis overgenomen, kleine verlosser van mij. Ik zal slagen waar hij moest falen' (1952: p.219-220).

Nog eenmaal staat Strohalm letterlijk *tegen* en *in* 'zijn' schepping op: tijdens de voorstelling van de Sisufos-arbeid (metafoor van de opdracht aan de kunstenaar) richt hij zich op in zijn poppenkast en staart naar zijn 'kunst' uitbeeldende handen (eerder gesticuleerden op die plaats de handen van de zojuist vader geworden Bronislaw). Het publiek dringt woedend op, Heidenberg begrijpt alles, tientallen vogels vallen dood neer - 'De kinderen bukten zich, en daar stonden zij er al mee in hun armen, aaiden de veren en legden de snavels tegen hun neusvleugeltjes' (1952: p.238): 'Een kind met een dode vogel in zijn hand - een portret van de eeuwigheid' (1952: p.78). Strohalms ondergangsproces is hiermee 'vereeuwigd'.

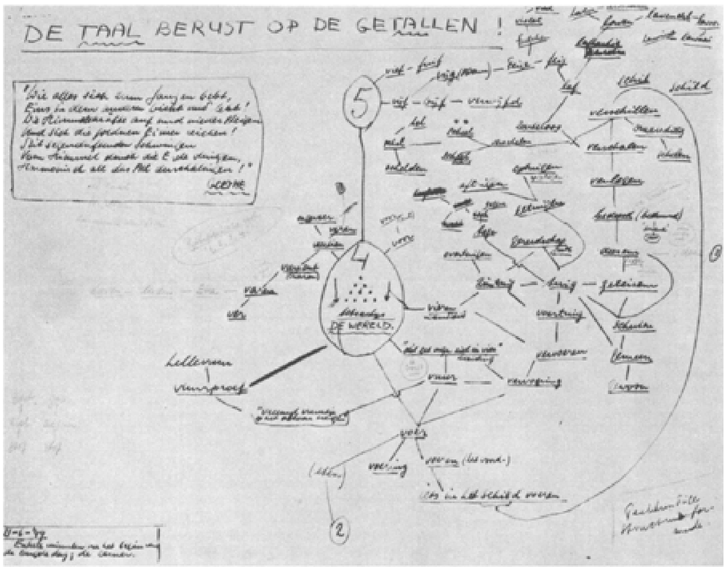
De eeuwigheid gaat in op het moment dat Strohalm door een politieagent uit zijn kast wordt geknuppeld: zijn wereld breekt, de tijd barst open en ontbloeit: uit het openscheurend zwerk valt diepzeegedierte omlaag, - 'Huizengrote sintels zakten langzaam omlaag, wonderlijk begroeid met mos en orchideeën. Wijnranken slingerden zich woekerend om wat er nog van aarde over was, de witte koeien stonden stil te dromen bij een pasgeboren kind' (1952: p.239).

De opstand van Strohalm in en tegen zijn schepping is een beeld van de roman zelf; Strohalms ondergang is tevens de geboorte van een schrijver. Godgelijk breekt die schrijver als verteller voortdurend door de verhaalwereld van Archibald Strohalm heen. Dat is psychologisch verklaarbaar ('Wij samen één schizofreen' - 1952: p.220), het is echter vooral een in- en doorbraak die verklaard wordt vanuit het *poëtologisch verhaalniveau*.

2.4. Poëtologisch verhaalniveau

Schrijven als manier om ervaringen op te doen - dit uitgangspunt, of misschien beter: deze overtuiging, kenmerkt Mulisch' schrijverschap. In vele toonaarden zal de auteur deze woorden in de loop der jaren uitspreken en toelichten. Het is zijn interpretatie van het alchimistisch proces: doen en worden. De expliciete formulering van zijn schatplichtigheid aan de alchimie heeft plaats in ‘Zelfportret met tulband’, geschreven tussen 1958 en 1960, opgenomen in *Voer voor psychologen* (1961). Op die formulering loopt Mulisch al vooruit met zijn in Podium 58,1 gepubliceerde ‘Manifesten’ (eveneens opgenomen in *Voer voor psychologen*): ‘Het schrijven verloopt *van* een ervaring *naar* een ervaring. De eerste ervaring is het leven, de tweede het werk. De tweede vormt de schrijver onberekenbaar meer dan de eerste: hij schrijft omdat de eerste hem niet vormt. (Een konstruktiefout). De schrijver is niet het begin maar het einde van de ingewikkelde reeks gebeurtenissen, die het schrijven vormt. Hij loopt aan de hand van zijn werk als een kind aan die van zijn vader’ (1961: p.80). De roman *archibald strohalm* is te beschouwen als een *experi-*

ment met schrijven en vertellen waaruit de latere opvattingen resulteren.



De taal berust op de getallen.

archibald strohalm is niet alleen het verslag-achteraf van een (schrijvers-) ervaring, het brengt door de gehanteerde verteltechniek die ervaring op het moment van 'beleven' in beeld. Donner verwoordt dit principe voor schrijver én lezer met: 'De waarheid wordt niet gesproken of gehoord, de waarheid wordt *gezien*' (Donner 1971: p.147). In deze roman heeft een directe confrontatie tussen schrijver en lezer plaats in 'het schrijven'. Daarmee beweegt de roman zich op twee poëtologische niveaus: *in de verhaalwereld* discussiëren verhaalpersonages over wat literatuur, c.q. kunst is of moet zijn, en tegelijkertijd is de roman *als roman* een vorm van discussie daarover.

De vertelstructuur van de roman stelt drie 'personages' tegenover elkaar: Archibald Strohalm, Boris Bronislaw en de verteller. De eerste twee figureren in een door de verteller gecreëerde verhaalwereld, waarin de laatste ook het laatste woord en de laatste daad heeft: 'Hij probeert zichzelf in verkleining in het oog te krijgen en aan het slot trapt hij zelf zijn werkstuk in elkaar' (Donner 1971: p.31).

Op het eerste poëtologische niveau, in de verhaalwerld, becommentarieert de verteller al direct in het eerste hoofdstuk de voorstelling van Ouwe Opa: hij vindt de poppenkastspeler geen 'zuivere kunstenaar' omdat hij een 'komplex meningen' uitdrukt, een wereldbeschouwing, en daarmee werkt 'vanuit een psychische voltooidheid, en niet er naar toe. Een kunstenaar was hij dus eigenlijk in het geheel niet' (1952: p.13). In zijn essay met de latere bundeltitel 'Voer voor psychologen', opgenomen in de bundel *Schrijvers blootshoofds* (1956), geeft Mulisch antwoord op de vraag: 'Is een schrijver iemand?' Zijn antwoord luidt ontkennend; meer en meer ontdekt hij dat hij geen meningen heeft. Hij is slechts van mening dat het niet-hebben van meningen de onontbeerlijke voorwaarde vormt van elke schrijverij die naar enige universaliteit streeft. Meningen horen niet bij romanschrijvers, maar bij romanfiguren. Over het werken naar psychische voltooidheid - het opdoen van ervaringen in het schrijven - stelt Mulisch in zijn 'Manifesten': 'Wanneer een schrijver niets anders doet dan zijn ervaringen en hersenschimmen neerschrijven, is hij geen schrijver maar een verteller: iemand die iets verliest' (1961: p.80). De tegenstelling schrijver-verteller krijgt zijn meest schematische uitwerking in het 'Kommentaar' van *De Verteller verteld* (1971).

Strohalms woede wordt in eerste instantie gewekt door de vorm waarin Ouwe Opa zijn (christelijke) meningen presenteert. Hij noemt het een 'fascistisch procédé' omdat ontzetting en sentimentaliteit worden aangewend als een weg naar het geloof. Hiertegenover poneert Strohalm zijn methode: de weg van het lachen; maar hij twijfelt aan zijn eigen mogelijkheden: 'De indruk dat hij niet zelf handelde, maar gehandeld werd, kwam sterk in hem op: hij was geen onderwerp, maar lijdend voorwerp, zat in de vierde naamval, onderwerp in een lijdende zin' (1952: p.19). Ook dit spel met grammaticale begrippen behoort tot de vertelexperimenten die Mulisch hier uitvoert: taalkundig, letterkundig, én literair-technisch is Strohalms positie in het verhaal bepaald. Als een poppenkastpop zal hij aan (in) de hand van de verteller zijn rol spelen; zijn lijden betekent verlossing voor de verteller, die tenslotte dwars door de verhaalwereld heenbreekt: *'Hier sta ik: de hoofdpersoon'* (1952: p.219). Voordat Strohalm aan en in 'verbeelding' ten onder gaat, worden echter heel wat meningen over kunst en literatuur geventileerd.

Driemaal (de hoofdstukken 2, 10 en 12) voert Strohalm diepgaande gesprekken met Bronislaw - het eerste wanneer hij besloten heeft schrijver te worden. Ook de schilder-kunste-

naar Bronislaw heeft wel eens schrijfambities gehad: ooit wilde hij een lang gedicht schrijven over de paring, maar het pubiek zou het pornografie vinden. Strohalm reageert met: ‘Je moet het zo opschrijven als je voelt dat je het moet doen. Dan is het goed. Je zou het trouwens ook symbolisch kunnen vertellen, bij voorbeeld als allegorie hoe een groot werk ontstaat, een filosofie bij voorbeeld’ (1952: p.31). Bronislaw wijst hem sarcastisch terecht: ‘Niks symbolisch (...) Dat grote werk van jou (...) is een symbool dáárvan. Je moet de boel niet binnenste-buiten halen. Ik schrijf trouwens niks, ik ga het *doen*’ (1952: p.34). Daarmee is de tegenstelling Strohalm-Bronislaw geformuleerd: de kunst tegenover het leven. Strohalm probeert Bronislaw te *vertellen* wat hem bewogen heeft Ouwe Opa te willen overtroeven, maar ook langs ‘psychologische weg’ kan hij het niet duidelijk maken - ‘Langs welke weg dan wel? Niet langs die van het begrijpen. Misschien kan men het alleen maar tonen door het te doen, of door aan te wijzen waar het gedaan wordt’ (1952: p.34). De waarheid laten zien door het tonen waar kunst ‘gedaan’ wordt: dat is het constructieprincipe van deze roman.

Strohalm bedenkt het plan een verhaal te schrijven waarin iemand bezig is een verhaal te schrijven waarin iemand... ad infinitum, om zo bij zichzelf, dat wil zeggen: in de ‘werkelijkheid’ uit te komen: ‘En weet je nu wie die vent is, die het verhaal schrijft in het verhaal van de oneindigste vent?... Ik’ (1952: p.38). Bronislaws ‘grootje’ zou die oneindigste vent ‘God’ noemen. Mulisch blijft zijn voornemens trouw: dit ‘poëtologisch principe’ ligt in 1972 ten grondslag aan zijn project *De toekomst van gisteren*. Hij wil hier meerdere romans ineenschuiven: hij schrijft een verhaal over de wereld waarin Duitsland de oorlog gewonnen heeft, met daarin een verhaal dat geschreven wordt door Otto Textor over de situatie waarin Duitsland de oorlog verloren heeft. Het hoofdkarakter in Textors verhal moet heten: ‘Harry Mulisch’ (mét aanhalingstekens) - ‘Zo, als de kunst in de gestalte van een mens, zou ik dus aan mijzelf verschijnen in het verhaal dat philosophus adeptus Otto Textor in het mijne zou schrijven, en dat ook *De toekomst van gisteren* zou heten’ (1972: p.223). Het project mislukt; Mulisch slaagt er niet in zichzelf in een spiegeling van historische contexten in beeld te schrijven: ‘De poging om Otto Textor zichtbaar te maken, was een poging om de *spiegel* zichtbaar te maken, niet zijn lijst of zijn vlekken, maar de spiegel zelf. Maar als de spiegels zichtbaar worden, wordt op hetzelfde moment alles wat zich in hen spiegelt even onzichtbaar als alle spiegelbeelden. Alles verdwijnt, behalve het spiegelende van spiegels, - en dat is precies wat er gebeurde met de zichtbaarwording van Otto Textor, tegelijk mijn schepsel en mijn schepper: alles werd onzichtbaar (...)’ (1972: p.223). Het verslag van deze mislukking krijgt de ondertitel mee ‘Protokol van een schrijverij’; pas in 1985, wanneer Mulisch niet langer van ‘de geschiedenis’ uitgaat maar van ‘de literatuur’, lukt het hem dit principe in de praktijk te brengen: de roman *Hoogste tijd*.

Na zijn besluit kunstenaar te worden trekt Strohalm zich terug in de volstrekte eenzaamheid van de schrijver voor zijn papier; de verteller noemt hem ‘een voor het leven verloren man’ (1952: p.55). Strohalm maakt een plan voor het schrijven van zeven boeken om zijn gedachtencomplex in uit te drukken - een onderneming die mislukt, die móest mislukken: ‘Strohalm is ontstaan (en ook mislukt) uit wat de filosofie *overliet*: de ruïne van een mens. Haar verband met de filosofie, of beter: “de filosoof”, is niet demonstratief maar *vitaal*’ (Mulisch 1961: p.30). De relatie tussen de verteller en zijn personage is er een op leven en dood: ‘Je gaat nu door de waanzin heen, namens mij (...) Je hebt mijn kruis overgenomen, kleine verlosser van mij. Ik zal slagen waar jij moest falen’ (1952: p.220), aldus de ‘doorgebroken’ verteller tot Strohalm.

Sommig werk van Strohalm in zijn kladschriften lijkt, volgens de verteller, geslaagd, maar dat heeft niets met Strohalm-alsmens te maken en blijft daarom in de roman onvermeld. De roman bevat het verslag van Strohalms werk, voor zover dat mislukte: ‘hierbij bleef archibald strohalm als mens betrokken’ (1952: p.98). De mens Strohalm en zijn werk worden synoniem genoemd - ‘Er was één manier waarop archibald strohalm had kunnen vermijden, het mislukte werk in zijn leven verwerkelijken: wanneer hij een verhaal zou schrijven, waarin iemand een groot werk mislukte... Zijn mislukte filosofie had dan nog geslaagde literatuur kunnen worden. Goddank deed hij het niet! Want daarmee zou hij niets meer te leven hebben gehad, wat voor hem misschien beter was geweest: voor *mij* allerminst’ (1952: p.99).

De verteller ‘vertelt’ zich: zijn laatste commentaar verwijst naar het tweede poëtologisch niveau van de roman: de verteller laat de lezer meekijken naar wat hij *doet* - het slot van de roman toont wat de verteller *wordt*: Strohalms ondergang is zijn redding. Mulisch schreef de roman ‘uit therapeutische noodzaak’ - wellicht met als resultaat dat hij het alchimistisch proces ontdekt. Het is in ieder geval in rudimentaire vorm aanwezig; de schrijver is zich bewust dat hij zichzelf in het vertellen verraadt: ‘Met getallen kan men tellen, maar met de taal vertelt men zich altijd... kan men slechts vertellen. Zichzelf’ (1952: p.100). Dit inzicht vormt twintig jaar later het ‘vertel’-principe van dat andere experiment in Mulisch' oeuvre: *De verteller*.

Bronislaw heeft besloten ‘een groot werk’, de paring, te *doen*; Strohalm wil dat grote werk *symbolisch beschrijven* - daarin ligt de oorzaak van zijn ondergang: ‘voor iemand die in een symbool gaat leven, valt het versymboliseerde weg en archibald strohalm ging het pad der monniken op’ (1952: p.101). In antwoord op een vraag van Heidenberg over zijn schrijven bevestigt Strohalm dit (foutieve, fatale) uitgangspunt nog eens: ‘Ik doe niet aan psychologie (...) Aan mythologie, een bewuste mythologie, dat is heel iets anders’ (1952: p.113). Leven in symbolen, in een (persoonlijke) mythologie is rampzalig. Hitler deed dat met zijn Duizendjarig Rijk, het rijk van de ondergang. Mulisch beschrijft het gevaar van dit uitgangspunt in zijn in 1953 opgezette verhaal ‘Tussen sterven en begraven’ - als ‘Katastrofestuk’ in 1971 gepubliceerd in *De Verteller verteld*. De verhaaltitel verwijst naar het tijdstip waarop Leonard Neeve schrijft: de uren tussen sterven en begraven van zijn zoon Kommer. Dat is tevens het tijdstip van de dood van zijn versymboliseerde manier van leven. Neeves wereldbeeld was gebouwd op twee elementen: seksualiteit en mythologie - symbolen van leven en dood. Hij dacht die twee te kunnen combineren door alles in zijn leven te mythologiseren; dat idee bekoopt hij met de dood van zijn zoon. In de nacht van dood en schrijven realiseert hij zich hoe rampzalig ‘het leven in de mythe’ is, maar door dat inzicht - tijdens *de daad van het schrijven* - realiseert hij zich dat hij verder kan leven: ‘Ik heb een gevoel of ik naar de aarde terugkom. Mijn halve leven heb ik op mijn handen gelopen, met mijn voeten in de hemel en al het bloed in mijn hoofd’ (Mulisch 1971: p.164). Neeve lijkt ‘het vaste punt’ teruggevonden te hebben. Ook Mulisch lijkt ‘genezen’ van zijn eerste denkbeelden over wat schrijven was - hij dacht dat artistieke werkzaamheid een geestelijke werkzaamheid was (‘het pad der monniken’), maar hij komt tot een ander inzicht: ‘Een artist moet met zijn *handen* werken. Wanneer hij het over een paard heeft, moet hij het over een paard hebben, niet over Het Paard: dat wórdt het wel wanneer hij een artist is, - legt hij het er op aan, dan wordt het gegarandeerd een hobbelpaard. Denken dat “dieper” wil, naar het “wezen” onder de “oppervlakkige schijn”, is het summum van onartistiekheid. Er is alleen maar oppervlakte; de oppervlakte is het diepste water bestaat. Dat weet iedere kunstenaar en daarin onderscheidt hij zich van de dilettant. Het gaat hem om *de diepte van de oppervlakte’* (1961: p.21).

In de lachende lente heeft Strohalm zijn tweede grote gesprek met Bronislaw, die daarin een seksuele interpretatie van het bijbelverhaal over de verdrijving van Adam en Eva uit het paradijs geeft. Strohalm voelt bij die exegese opwinding omdat hij denkt tot de kern van alles te kunnen naderen met zijn verklaring van het feit dat

Adam en Eva gedoemd zijn te sterven: ‘maar het is moeilijk om er iets over te zeggen, omdat dit verhaal zelf al een schaduw is. Ieder verhaal is een schaduw. Ik kan dus alleen in schaduwen spreken. Maar je moet onthouden, dat wat ik zeg alleen maar de plattegrond is van waarom het werkelijk gaat. Over dat soort dingen, waarover het werkelijk gaat, ben ik aan het schrijven, - dat probeer ik tenminste...’ (1952: p.126). Vader Steenwijk zal later in *De aanslag* zeggen, naar aanleiding van een Homerus-vertaling, ‘dat het hele bestaan een vergelijking is van een ander verhaal, en dat het er om gaat, dat andere verhaal te weten te komen’ (1982: p.21). Strohalm verklaart het noodzakelijk verband tussen schepping en dood naar aanleiding van het bijbelverhaal: ‘Er ligt over dergelijke dingen een merkwaardige lucht van oplichterij, die uiteindelijk helemaal geen oplichterij blijkt, als je maar

kans ziet, je van het spiegelbeeld naar het beeld zelf te wenden. Ik zie daar kans toe' (1952: p.127).

Uitreiking Reina Prinsen Geerligs-Prijs aan Mulisch. 'De foto van de uitreiking vertegenwoordigt voor mij de geheimzinnige ontmoeting tussen de kanonieke, officiële wereld en mijn eigen apokriefe onderwereld, die immers te gek was om los te lopen'.

Met de laatste opmerking is Strohalm de poppenkastpop in optima forma: hij spreekt met de stem van degene die hem op zijn hand laat bewegen: Harry Mulisch. Nog dichter nadert hij de kern van de zaak in zijn conclusie: 'Of ontstaan en vergankelijk, of niet ontstaan, altijd geweest, en onvergankelijk. Er is nog een andere mogelijkheid, de juiste, maar daar wil ik nu niet over spreken. Je moet zo opletten, weet je; er kan makkelijk iets uitlekken... Seksualiteit en dood!' (1952: p. 127). Strohalm wil het niet uitspreken, mág/kán het niet uitspreken want de 'juiste' mogelijkheid is voorbehouden aan zijn schepper die iets doet *ontstaan* wat *onvergankelijk* is: de paradox van het kunstwerk - deze roman.

Strohalm moet verder als lijdend voorwerp met de opdracht de chaos in en om hem - 'het onbegrensde, het nooit eindigende' (1952: p. 134) - te bedwingen in het schrijven. Een Sisufos-arbeid; in *De aanslag* geeft de alwetende verteller hierop als commentaar: 'Ook het afgrenzende moet steeds afgegrensd worden; maar de taak is hopeloos, want alles raakt alles in de wereld. Een begin verdwijnt nooit, zelfs niet met het einde' (1982: p. 109). In die 'hopeloze' taak is Strohalm het spiegelbeeld van zijn schepper wanneer hij overweegt: 'als ik niet schreef, zou ik misschien een massamoordenaar zijn, een wildgeworden burger en fascist' (1952: p. 134). Mulisch is zich bewust van dit 'dilemma': 'De ontevredenheid met de uitwerking van de artistieke prestatie, die ten grondslag ligt aan elke tirannenloopbaan, van Nero ("Welk een kunstenaar gaat er met mij verloren") tot Hitler ("Ich war fest überzeugt, als Baumeister mir dereinst einen Namen zu machen"), is de schrijver verdacht vertrouwd. Moorden zou groter bevrediging schenken dan schrijven, wanneer het niet zo voorbijgaand was, zo niet-gebeurd en buiten de geschiedenis' (1961: p.78).

De derde ontmoeting tussen Strohalm en Bronislaw heeft plaats in het territorium van de kunstenaar: zijn woonboot. Nu is het Bronislaw die de taal van zijn schepper spreekt: Strohalm vraagt hem waarom hij 'de' werkelijkheid op zijn schilderijen zo vervormd weergeeft, en de kunstenaar antwoordt dat hij dat kan uitleggen, 'En daarom is het slecht' (1952: p.159). Bronislaws reactie maakt Mulisch later tot een 'Manifest': 'Een werk waar niet méér uitkomt dan de schrijver "er in gelegd" heeft,

is onder de maat en moet volgens de visserijwet in het water teruggeworpen worden' (1961: p.82).

Bronislaw zegt het kunstenaarschap vaarwel omdat hij niet wil voldoen aan wat Mulisch later als het wezen van 'zuivere' kunst zou formuleren:

> Een kunstenaar (...) drukt zich niet uit in het leven, maar in zijn werk. In zijn werk is hij in staat tot een oneindig aantal levens, maar in het leven tot geen enkel. Hij staat er alleen maar zo'n beetje van opzij naar te koekeloeren, al maakt hij ik weet niet wat mee. Een normaal mens (...) leeft tijdens zijn leven en is dood na zijn dood. Een kunstenaar is dood tijdens zijn leven. Ik bedank er voor, Strohalm. Ik wil leven in het leven, ik ben verliefd op het leven, ik vraag om de hand van het leven... (1952: p.160).

Exit de kunstenaar Bronislaw: zijn schepping als mens - een zoon - komt ter wereld op het moment dat de wereld van Strohalm ineenstort. Strohalm is dan ook verstrikt geraakt in velerlei kunsttheorieën, nog in zijn laatste gesprek met Bronislaw probeerde hij de opdracht van de kunstenaar te formuleren: 'Jullie moeten niet terug naar wilden en zuigelingen, maar de wereld, waarin zij onbewust leven, moet bij jullie bewust worden. Jullie moeten dat wat nog onbewust is, en dat is bijna alles, in de kring van je bewustzijn opnemen en in je *macht* nemen (1952: p.165). Wederom de metafoor van de inpoldering van het oeverloze.

De roman *archibald strohalm* is méér dan een verhaal met een polemiek over kunst; het is tegelijkertijd het verhaal dat laat *kij-*

ken naar waar het *gedaan* wordt: het tweede poëtologische niveau. Dat manifesteert zich in de interrupties van de verteller, maar ook in de wisseling van grammaticale tijd: ‘Daar zit hij voor zijn schrijftafel, die man die te ver is gegaan, - in gevecht met het woord, dat hij pasvorm wil geven voor het schorriemorrie’ (1952: p.106), of, in dat psychologisch zo significante moment in ‘de Golf van Biscaye’: ‘Ook ons eigen schip huilt nu uit haar angsthoorn. Dat is niet overbodig, het weer is zwaar, de deining neemt toe’ (1952: p.187), met natuurlijk als climax de verteller die opstaat in zijn eigen verhaalwereld en ‘zijn Strohalm’ toevoegt: ‘in jou woekerde mijn bederf autonoom voort tot de afbraak die je nu bent, en die ik nu van mij wegtrap als een ongedierte’ (1952: p.219) - Mulisch lijkt hier een moderne Multatuli die zijn Droogstoppel het boek uitgooit.

Strohalm geeft van de ‘opstaande’ verteller een spiegelbeeld wanneer hij opstaat in zijn poppenkast; de verteller verwoordt de publiekreactie die, naar zal blijken, een voorspellend karakter heeft: ‘Als de poppenkastmannen zich gingen veroorloven, door hun werelden heen te breken, kon de tijd niet meer veraf zijn, dat Godzelf zich door zijn wereld heenbrak!’ (1952: p.237). Die tijd is zeer nabij: in Mulisch' eerstvolgende verhaal is de doorbraak van God al aan de orde.

3. de kunst

Na de eruptie van inzichten, beelden, emoties - de ‘dijkbreuken’ - in *archibald strohalm* schrijft Mulisch in deze periode nog twee verhalen die in zekere zin als ‘experiment’ te beschouwen zijn: ‘Chantage op het leven’ (gedateerd: 1951) en ‘Oneindelijke aankomst’ (gedateerd: winter 1951-1952). Donner stelt terecht vast: ‘In beide verhalen staat de verteller volstrekt centraal. Op een zo mateloze wijze, dat men getuige is van de hypostase van het schrijverschap tot het zijn van God zelf’ (Donner 1971: p.31). Dit laatste geldt met name voor het eerste verhaal; juist daarom noemde ik het einde van *archibald strohalm* van voorspellend karakter: in ‘Chantage’ manifesteert de verteller zich als God in de droom van de oude, op sterven na dode Van Andel. Waar Strohalms einde gepaard gaat met een openscheurend zwerk, is het hier de aarde zelf die breekt:

> Daar! De wereld splijt open. Als een geiser gulpen wolken damp uit het wak hoog de lucht in, waar ze verstard blijven staan, waar ik doorheen sta en je in je droom verschijn. De fluit, het jongetje, de druiven en je dochter... alles wijkt ten overstaan van dit gebeuren (...) Alle dromen zullen openbreken naar de waarheid, die met duizend pinkstertongen spreken zal, - zoals ook de waarheden naar de droom zullen opengaan. In elkaar zal alles aan elkaar ontluiken en door elkaar verbloeien. Jammerlijk hij, die niet kan meedeinen in de elementaire bewegingen van het leven en de dood, die heengaan door in zichzelf terug te keren en zichzelf hervinden door vaarwel te zeggen tot alles wat zichzelf toebehoort. Hierin beweegt de schoonheid zich. Een verglijdend zingen en kantelen van lijnen in het droeve oog van een alwetend paard. Dromend begrijp juist jij me nu. Naar mij moet dromend geluisterd worden (1953-a: p.68).

In deze uitbarsting van vooral op psychologisch en poëtologisch verhaalniveau betekenisvolle beelden, krijgt Van Andel zijn dood aangezegd.

De personages in de novelle zijn typen, ‘maskers’: de hospita Gerda Reigersman, door haar furieus *handelen* een centrale figuur, is een verbeelding van ‘de woedende moeder’ (Donner 1971: p.169); zij grijpt in als Van Andel een huwelijksadvertentie plaatst om uit te vinden of hij nog een aantrekkelijke kandidaat is. Voor Van Andel is Gerda ‘een godin van grote hoogte en onbereikbaarheid, die de vrouwen de deur uitwerpt’ (1953a: p.62). Met fysiek en psychisch geweld veroorzaakt zij in de verhaalwereld Van Andels dood. Haar echtgenoot Lex is een volledig in zichzelf gekeerd persoon - een beeld van de door het (gezins)leven gefnuikte kunstenaar: ‘Hij kijkt naar zijn vissen en zwijgt. Eens heeft hij fluitist willen worden, maar uit verantwoordelijkheidsgevoel voor een paar kleine broertjes en zusjes, wezen, is hij koksmaat geworden’ (1953-a: p.61). Op het moment dat Van Andel sterft speelt hij een droevig spel op de piano - hij kijkt naar zijn handen: ‘Met de rechter slaat hij een drieklank aan, met zijn linker een oktaaf. Met lange tussenpozen, zodat de tonen bijna verklinken, doet hij hetzelfde met andere kombinaties, die als handen in elkaar sluiten, - gedragen uit de piano opstijgend’ (1953-a: p.91). Strohalm had het plan voor een filosofische ‘zevenklapper’, Reigersman mag hier verbeelden wat Mulisch in 1949 ervoer als het oerfenomeen van de primaire harmonie waarop hij *De compositie van de wereld* (1980) baseerde.

De tegenstelling Strohalm - Bronislaw: de kunst tegenover het leven, vormt ook het grondpatroon van deze novelle. De jeugdige pensiongast Johan is een ‘kunstenaar-in-opleiding’: hij studeert aan de kunstnijverheidsschool - ‘waar de kunst faalt, is nijverheid een toevlucht’ (1953-a: p.60) -, hij is een man van gebaren, ‘levend bij uitstek, nergens tot vaste formules gekondenseerd, omdat ze een funktie hebben: bewerkstelliging van zijn kontakt met de buitenwereld. Hij is intelligent, hoewel op een wat indolente manier; levendig wordt hij pas als de woorden en woordgrapjes hem in de steek laten en het op gebaren aankomt (...) Dermate volmaakt is dit gebarenapparaat, dat zelden iemand zich realiseert, dat hij met zijn woorden alleen grote lijnen aanduidt, die hij pas door bewegingen uitwerkt’ (1953-a: p.73). Johan spreekt de doodvrezende Van Andel op een vooruitwijzende manier toe: ‘“U overleeft ons allemaal nog (...) let u op mijn woorden...” - maar het zijn de gebaren, waardoor hij verstaanbaar is: datgene, wat hij hier zegt’ (1953-a: p.83). Ook dit is weer een toespeling op Mulisch' literatuuropvatting: kijken naar waar het gedaan wordt; de schrijver die met zijn handen moet werken. Van Andel ‘vertelt’, dat is hier: verraadt, de erotische relatie tussen Johan en ‘moeder’ Gerda, en roept daarmee zijn ondergang over zich af Johan voelt zich schuldig.

Schuld is ook in het spel wanneer iemand chantage op het leven pleegt: de schrijver die in zijn werk de beweging van het leven wil vastleggen - die ‘de tijd’ afperst. Van Andel heeft ooit gepoogd de autoriteiten te chanteren met de kunst om de uitkering voor levensonderhoud te verhogen: ‘“Ik heb eeb mes. Als U de Rembrandschilderijen in het Reiksmuzeum mooi vind dan verhoogt Uw met ingang van de volgende maand mijne steun, mijne Heren. Ik groet U.” Waaronder je naam met arabesken uit de pruikentijd’ (1953-a: p.67). Van Andel blijkt geen schrijver; zijn schepper, de verteller als God, wél - hij kan de tegendelen verenigen in de paradox die het kunstwerk is, zoals hij eerder toonde in *archibald strohalm*. Van Andel ondergaat eenzelfde lot als Strohalm, maar de verteller is nu zekerder van zijn zaak:

> Ook jou heb ik nog met recht geofferd op het altaar van mijn behoud. Niet omdat ik belang had bij je dood, ditmaal niet, maar omdat ik belang had juist bij je leven. Ik herken je zo goed. Jij, oude man, achter alle doodsformaties ben jij het leven. In de wijsheid van mijn onwetendheid heb ik je laten sterven, en weet nu waarom. Omdat jij weet wat het leven is, omdat jij weet dat men zonder het leven dood is, en omdat ik weet wat de dood is, daarom heb ik je hier laten sterven, zodat je nu onsterfelijk geworden bent: niet op dit papier, maar in het leven (1953-a: p.93).

De dood wordt hier met gelijke middelen, dus: met de dood, bestreden; omdat men geen twee doden kan sterven is het resultaat: leven - 'Ik heb een gat geboord in dit verhaal, zodat het volgelopen is met dood: jouw dood. Voor jou blijft alleen het leven over' (1953-a: p.93). De schrijver zegt tot dit inzicht gekomen te zijn omdat hij door het verhoren van het jongensgebed van Peter zichzelf herkend heeft.

Peter is in een aantal opzichten de pendant van Bernard Heidenberg in *archibald strohalm:* hij is een magiër die met boeken boven zijn hoofd zwaait en Van Andel kan bezweren, hij is de enige die niet 'vies' is van Van Andel, hij noemt hem 'Opa'. Peter is de enige die *terugspreekt* tot de verteller: op het moment dat Van Andel sterft, bidt hij op de w.c. (waarin Lex eerder een dode paradijsvis doorspoelde): 'Waarom doet u dat? (...) Vindt u het zo leuk om de mensen dood te maken? Waarom laat u niet iedereen altijd maar leven? (...) Als we dood zijn, zullen we bij u komen en u daarvoor straffen. We zullen u ter verantwoording roepen voor uw daden. U kunt niet doodgaan, maar voor straf zullen we u laten *leven*!' (1953-a: p.90). Na het uitspreken van zijn gebed trekt Peter de w.c. door.

De verteller verhoort Peters gebed; hij schrijft Van Andel

onsterfelijk, of: eeuwig levend in de literatuur. De verteller geeft nog een ander antwoord aan Peter; deze voegde hem toe: 'Waarom verstopt u zich steeds? U heeft iets verbergen! U heeft te verbergen, dat u de mensen dood laat gaan! Lafaard die u bent! Lafaard! Lafaard!... (1953-a: p.91) - met 'Oneindelijke aankomst' legt Mulisch verantwoording af.

'Oneindelijke aankomst' is een surrealistisch verhaal met psychologische implicaties. De verteller-hoofdpersoon 'Harry Mulisch' duikt met een wonderschone sprong, vormtechnisch bij toeval ontdekt door een verzwikkende enkel, in het zwembad van Haarlem. Verend op de duikplank lijkt hij op een ander bewustzijnsniveau terecht te komen: 'Het was of ik de hele werld zag, - alles bewoog in een gigantische, beestachtige peristaltiek. Ik lachte luid (...) Ook meende ik de dieren van Jeroen Bosch te zien, en toen alleen nog maar iets zwarts, dat mij gulzig in zich opnam' (1953-b: 97). Dit soort taferelen is typerend voor Mulisch' eerste periode. De schoonspringer/hoogspringer belandt echter in de kelder onder het zwembad.

De sprong lijkt een sprong terug in de baarmoeder, maar het is eerder een beeld voor een duik in het (eigen) onbewuste, want veilig voelt 'Harry Mulisch' zich allerminst. De machinist vraagt hem of hij toestemming van 'de directeur' heeft; op zijn agressieve reactie werpt deze hem door een luik nog een verdieping lager. Zijn toestand van algehele naaktheid roept bij 'Harry Mulisch' een herinnering op:

'Plotseling dacht ik aan mijn vader, die, toen ik als kleuter gestraft moest worden, placht te bevelen: "Broek uit!"' (1953b: p.101). Ook andere fenomenen in de halfduistere ruimte wijzen op 'het vaderlijke': hij ontdekt een grammofoon van het ouderwetse type 'His Masters Voice'; maar dit brengt tegelijkertijd een associatie met 'het moederlijke' mee: 'Behalve van de grammofoonplaten, herinnerde ik mij een dergelijk apparaat uit mijn jeugd, waar ik het in een blauwe kamer zie staan, de kamer van mijn moeder, tussen een schrijftafel en een vleugel, tegenover het venster' (1953-b: p.104). De plaats van het apparaat kan in deze situatieschets niet toevallig zijn. In de vensterloze ruimte klinkt een stem uit de toeter: hij moet naam en geboortedatum zeggen, onjuiste aangifte zal gestraft worden met levenslange dwangarbeid in 'het oude Haarlem', 'en de doodstraf tot besluit' (1953-b: p.106).

In 'Zelfportret met tulband' doet Mulisch ook verslag van het bezoek aan zijn na de oorlog geïnterneerde vader; hij durft hem voor het eerst aan te kijken omdat de vader tijdelijk blind is: 'Vaders hebben geen gezicht - niet voor hun zonen' (1961: p.157). In zijn herinnerng aan het sterfbed van zijn vader (in 1957) spreekt Mulisch hem (als de verteller tot Van Andel) in de tweede persoon toe: 'Maar wat heb ik veel van je geleerd! Een smaak van denken, van onvanzelfsprekendheid; de wereld niet als axioma, maar als opgave. Denk niet, dat ik nog met je overhoop lig. Waar ik mee bezig ben, dat is mij je naam toe te eigenen. De vader - dat is je naam. Alleen lafaards nemen een pseudoniem' (1961: p.203).

In het domein van de vader krijgt 'Mulisch' zijn opdracht geformuleerd: 'Drie verbindingen bestaan er tussen dit gewelf en Haarlem...' (1953-b: p.107). De eerste lijkt een waterput, 'de schoorsteen van de hel' (1953-b: p.108); de blik er in is afschrikwekkend. De tweede weg is een doodlopende, zich versmallende trap die in een bocht naar boven leidt, eindigend in een punt waardoor een lichtstraal een beeld van een zonovergoten nieuw Haarlem op de borst van 'Harry Mulisch' projecteert. Het principe van de camera obscura; de omkering van het beeld. Hij gaat terug in de kelder; His Masters Voice draagt hem op de weg door de hel te kiezen:

> Janken zul je, mijn vriend, als een hond, maar verderkruipen. En vervolgens zullen er dingen komen waartoe je fantasie nog niet in staat is. Het zal je langzaam binnenstebuiten halen, als een handschoen. En daarna zul je jezelf ontmoeten: met een ingehouden vermogen van onbeweeglijk kwarts. Dan vind je eindelijk jezelf terug, en het leven, zoals het gespannen ligt tussen dood en extase... (1953-b: p.112).

Het is een zelfde opdracht als die welke Strohalm in het rechtopstaande bos aan Bronislaw gaf: ‘Jullie moeten dat wat nog onbewust is, en dat is bijna alles, in de kring van je bewustzijn opnemen en in je *macht* nemen. Jullie moeten de Hades en Olumpos annexeren; veroveren moeten jullie ze met opperste moed, opperste eerlijkheid’ (1952: p.165). De kunstenaar moet ‘inpolderen’. Maar vooralsnog kiest ‘Harry Mulisch’ de derde weg, de kortste: via een ladder die uitkomt in de tuin van de Provinciale Griffie (het instituut waar ‘geschreven’ wordt) in het oude Haarlem. Hij beseft dat deze wereld niets te maken heeft met de wereld die hij in de cirkel op zijn borst heeft gezien, maar in ieder geval wéét hij nu dat die nieuwe wereld bestaat en dat hij dáaraan vorm zal moeten geven. Hij is ervan overtuigd dat hij zal weerkeren en de voorganger van de mensheid zal zijn. Het messiaans aspect blijkt onder meer uit het feit dat hij, net als Christus, niet herkend wordt; in een visioen ziet hij een exodus van het Nederlandse volk, ‘omdat het mij in haar midden had gezien, zonder mij te zien’ (1953-b: p.122).

Het idee van de parallelle werelden of levens gaat terug op een jeugdervaring van ‘Harry Mulisch’ als tienjarige in de Amsterdamse tram: wanneer het buiten donker is weerspiegelt zich in de ruiten van de tram een tweede tram, vastgekoppeld aan de eerste, - ‘irreëel, en toch in een scherp bestaan’ (1953-b: p.120). Het geeft hem een gevoel van ‘vervreemding in gelijktijdigheid’ (1953-b: p.120). Waar werelden zich spiegelen, is er ook een spiegelrelatie tussen kunst en werkelijkheid: de elementaire beweging, zal Mulisch het later noemen. Ook de titel van de novelle laat zich ‘spiegelen’: ‘Oneindelijke aankomst’ wordt dan ‘Eindelijk afscheid’ - tussen die twee begrippen beweegt zich Mulisch' schrijven.

Wanneer de verteller in ‘Chantage op het leven’ zijn personage de dood heeft aangezegd, twijfelt hij: ‘Ben ik een sadist! Waarom doe ik dit? Ik weet het niet. Vooralsnog is het zinloos. Ik geef je nog een dag leven. Misschien zal de zin achteraf blijken, - zoals het geluk, dat ook onbekend is in zijn moment. Welk oog kan zien wat zich in hemzelf bevindt!’ (1953-a: p.69). Op deze imperatief reageert Mulisch in ‘Zelfportret met tulband’ met zijn interpretatie van de alchimie in de letterlijke (Plutarchus) vertaling van het begrip ‘kéme’ - ‘Alchimistisch doordenkend volgt hieruit, dat een pupil zonder oog onzichtbaar is en tegelijk het “zien zelf”’ (1961: p.150): een onzichtbare schrijver die het schrijven zichtbaar maakt. Voor die opdracht voelt Mulisch zich gesteld. Teruggekeerd in het oude Haarlem heeft ‘Harry Mulisch’ een herinnering aan zijn vroege jeugd, in de charlestonjaren: ‘geen moedertjelief kon dat meer opheffen (...) daarin zwangerde al de man die nu manifest is en in de wereld staat: de man die de teelballen van zijn slachtoffer in een vuist tot drek knijpt en tegelijk zijn andere hand naar zijn zwellende broek brengt, daar wrijft, en dan krimpt en schokt in de lust, die ons allen van binnen en buiten belaagt, hoor je dat?’ (1953-b: p.117).

Schrijver of sadist, moordenaar zijn - Mulisch heeft zijn weg naar de kunst gevonden: hij kiest definitief voor het schrijverschap. In de tweede periode treedt hij niet meer ik-zeggend op; hij trekt zich ‘onzichtbaar’ terug achter de verhaalwereld. De fascinatie voor ‘de vernietiging’ is een overheersend thema: ‘want kunst is vernietiging, dat weet je’, waarschuwde Archibald Strohalm (1952: p.164).

Bibliografie

Bal, M., (1978): *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*. Muiderberg.
Donner, J.H., (1971): *Mulisch, naar ik veronderstel*. Amsterdam.
Gomperts, H.A., (1981): 'Mythen en legenden van Harry Mulisch' in: *Intenties 2; Terug tot Simon Vestdijk en andere essays*. Amsterdam.
Grote Winkler Prins Encyclopedie (1966-1975: zevende druk). Amsterdam/Brussel.
Herder, (1980): *Herder Lexikon. Symbole*. Basel.
Hocke, G.R. (1957): *Die Welt als Labyrinth*. Hamburg 1973.
Kossmann, A., (1952): 'Zeer belangwekkend debuut' in: Critisch Bulletin 19 (1952) (oct.), p.448-452.
Meeuse, P., (1980): 'Mulisch als Maniërist, of de eetbaarheid van een versteend broodje ei' in De Revisor VI (1980)6, p.52-61. (Ook in: H. Dütting (samenst.), *Over Harry Mulisch, kritisch nabeeld*. Baarn. 1982.
Miller, J. Hilles (1982): *Fiction and Repetition*. Cambridge Mass.
Mulisch, Harry, (1952): *archibald strohalm*. Amsterdam 1970
(1952-a): *Tussen hamer en aambeeld*. Amsterdam. In: *Verzamelde Verhalen 1947-1977*. Amsterdam 1977.
(1953-a): *Chantage op het leven*. In: *Verzamelde Verhalen 1947-1977*. Amsterdam 1977.
(1953-b): 'Oneindelijke aankomst'. In: *Verzamelde Verhalen 1947-1977*. Amsterdam 1977.
(1956): *Het zwarte licht. Kleine roman*. Amsterdam 1964.
(1959): *Het stenen bruidsbed. Roman*. Amsterdam 1961.
(1961): *Voer voor psychologen*. Amsterdam 1974.

(1967): *Bericht aan de rattenkoning*. Amsterdam 1973.
(1970): *De verteller of een idioticon voor zegelbewaarders*. Amsterdam.
(1971): *De Verteller verteld; kommenfaar, katalogus, kuriosa en een katastrofestuk*. Amsterdam.
(1972): *De toekomst van gisteren. Protokol van een schrijverij*. Amsterdam.
(1973): *Het seksuele bolwerk*. Amsterdam.
(1975): *Mijn getijdenboek*. Amsterdam.
(1977): *Oude lucht. Drie verhalen*. In: *Verzamelde verhalen 1947-1977*. Amsterdam.
(1980): *De compositie van de wereld*. Amsterdam.
(1982): *De aanslag. Roman*. Amsterdam.
(1984): ‘Contra barbaros’ in: *Kennis en methode; tijdschrift voor wetenschapsfilosofie en methodologie* 8 (1984)2, p.94-105.
(1985): *Hoogste tijd. Roman*. Amsterdam.
Rover, F. de, (1983): ‘Een weemoedige Oidipous; over “Oude lucht” van Harry Mulisch’, in: *Over verhalen gesproken. Analyses van verhalen door Margaretha H. Schenkeveld e.a*. Groningen, p. 181-202.
Schaar, J. van der, (1981): *Woordenboek van voornamen*. Utrecht/Antwerpen.

Harry Mulisch, Amsterdam januari 1986. Foto: Gerrit Serné.

Ruud A.J. Kraaijeveld

Harry Mulisch en het symbolisme
Een inleidende verkenning

Op het eerste gezicht lijkt het nogal vreemd, honderd jaar na dato, een romanschrijver in verband te brengen met een poëziestroming als het symbolisme. Toch biedt, zoals hopelijk zal blijken, het werk van Mulisch daartoe voldoende aanleiding. Het is niet de bedoeling van Mulisch een symbolist te maken; wel worden er allerlei overeenkomsten aangewezen tussen Mulisch en de symbolisten op punten als opvattingen over literatuur, mening over de taak van de schrijver, over de rol van de lezer, belangstelling voor magie, mythen en alchemie, het gebruik van symbolen. Allerlei uitspraken van Mulisch in interviews, studies en autobiografische geschriften vertonen frappante overeenkomsten met de ideeën van de symbolisten. Ook in zijn literaire praktijk zoekt (en vindt) Mulisch aansluiting bij symbolistische auteurs. Daarbij richt de aandacht zich op Mulisch' thematiek van dood en tijd, zijn magisch-mythische filosofie, de concrete verwijzingen naar symbolistische schrijvers en schilders en de bewerking van het symbolistische 'toneelstuk' *Axel*.

Bij alle overeenkomsten en verbindingen die hierna gelegd zullen worden, bedenke men wel dat veel zaken ondertussen gemeengoed zijn geworden in de meningsvorming over literatuur. Meermalen en vanuit wisselende optiek is terecht betoogd dat het symbolisme de bakermat vormt van de moderne literatuur (Sölemann, Drijkoningen) en veel opvattingen van de symbolisten hebben dan ook bij grote groepen schrijvers weerklank gevonden. Niettemin lijkt het erop dat Mulisch meer dan andere moderne auteurs zijn wortels heeft in de symbolistische traditie.

Het wereldbeeld van de symbolist

Het sleutelwoord van het symbolisme is *correspondentie*, ontleend aan het beroemde gedicht van Baudelaire, 'Correspondances'. Voor de symbolist bestaat er een wezenlijke correspondentie, of verband, tussen de chaotische hoeveelheid verschijnselen die ons omringen: met name tussen de materiële en de geestelijke wereld. Er bestaat een universele *analogie* tussen elementen uit de waarneembare wereld en de wereld. 'aan gene zijde van het leven'; het één schijnt in het ander: 'De kunstenaar doorvorst deze universele analogie en tracht, de grenzen van de zintuiglijk waarneembare wereld overschrijdend, de correspondentie met de daarin - of daarachter - verscholen liggende geestelijke wereld op te sporen en door te dringen tot de zuivere essentie der dingen, tot de eenheid van het universum, die "diep en duister" is.' (Drijkoningen, p. 204). In het symbolistische werk gaan de schrijvers op zoek naar de grenzen van de werkelijkheid. Zij willen doordringen in de achter de werkelijkheid gelegen wereld en zien in onze realiteit aanwijzingen omtrent het wezen der dingen. Hiermee komen ze vaak op metafysisch, bovenzintuiglijk of occult terrein. In hun werk openbaart zich dan 'een andere realiteit, de ware werkelijkheid die reëler is dan de dagelijkse.' (Dresden, p. 189). Het is niet verwonderlijk dat symbolisten herhaaldelijk het gebied van de mystiek betreden en zij beschouwen de werkelijke correspondenties dan ook als een mysterie dat altijd in vaagheid en duisternis gehuld blijft. Slechts door middel van *suggereren* kan er iets aangeduid worden: 'Wat er staat, staat er en is in zijn tweeslachtigheid te aanvaarden of niet, maar nooit wordt een poging gedaan deze ambiguïteit op te lossen en de lezer zo tot een eenduidige explicatie van de bedoelingen te voeren.' (Dresden, p. 118). Door middel van symbolen proberen zij het 'onzegbare', datgene

wat niet op logische wijze verwoord kan worden, vaag aan te duiden: 'de bovenwereldlijke Idee wordt letterlijk "gezien" (of "geschouwd")... Het is deze Idee die zij in hun gedichten door het gebruik van symbolen verbeelden en een soort werkelijkheid verschaffen.' (Dresden, p. 99). Het gebruik van symbolen geeft de schrijver de mogelijkheid 'systematisch het logisch onverenigbare' te verenigen, op elkaar te betrekken (Dresden, p. 143) en om die reden kan men de filosofie van de symbolisten beschouwen als een reactie op het rationalistische-positivistische denken.

Bij Mulisch vinden we niet zulke uitgesproken denkbeelden over het verband tussen materiële en geestelijke wereld, maar wel treffen we veelvuldig de techniek aan van het verbinden van twee verschijnselen die geen logisch-causaal verband vertonen. In een interview met De Rover zegt Mulisch dat hij veelvuldig werkt met de ervaring van 'het poëtisch ogenblik': 'Ineens is er iets; twee dingen moeten er zijn; het een dat in het ander schijnt.' (*Mythische formule*, p. 240). En in zijn filosofische werk *De compositie van de wereld* (1980) neemt de octaviteit een centrale plaats in, het harmonisch samengaan van tonen, die dezelfde en niet dezelfde zijn. Een belangrijk kenmerk van dat werk is ook het denken in analogieën.

Evenals de symbolisten heeft Mulisch kritiek op het positivistische denken en legt hij een bijzondere belangstelling aan de dag voor het grensgebied tussen de bekende, begrijpelijke wereld en datgene wat zich daarachter bevindt. In een interview met Max Pam gebruikt Mulisch het beeld van 'een muur, waar wij niet daarheen kunnen, waar het onbegrijpelijk wordt' (*Mythische formule*, p. 197). In obscurantisme en occultisme is hij, naar eigen zeggen, niet geïnteresseerd, maar wel in het gebied direkt achter 'de muur', het grensgebied: 'De grote moeilijkheid is: waar ligt de grens tussen filosofie en het obscurantisme... Ik verwijt het de (voornamelijk positivistische) filosofie... dat zij niet het obscurantisme heeft ingepolderd... En als de filosofie het niet doet, doe ik het.' (*Mythische formule*, p. 197-9). 'Je moet de duisternis ingaan, met het licht, met een methode, met een systeem.' (*Mythische formule*, p. 198). Uit deze uitspraak blijkt ook hoe zeer we de titel van de roman *Het zwarte licht* (1956) programmatisch op moeten vatten. Dit grensoverschrijdende schrijven lijkt in de praktijk dicht bij occultisme en obscurantisme in de buurt te komen. Critici hebben Mulisch dit verwijt meermalen gemaakt. 'Het verwijt van obscurantisme raakt me niet... Ook als ik alleen maar de indruk wek mij met mystiek bezig te houden, wordt mij verweten een charlatan te zijn.' (*Mythische formule*, p. 200).

De symbolisten beschouwden de verbanden tussen materiële en geestelijke wereld als mysterieus, als een in vaagheid en duisternis gehuld raadsel. De thematiek van Mulisch richt zich eveneens op het raadselachtige. De Rover: 'voortdurend poogt hij de systemen te duiden die achter het menselijk handelen schuilgaan... Het gaat hem zowel om het vastleggen van "het mythisch moment", als om het ontraadselen, misschien wel ontmaskeren van de mythe' (*Kritisch Literatuur Lexicon*, p. 3). Het gaat om het raadsel van de dood en de tijd. Het belangrijkste probleem waarvoor de mens zich geplaatst ziet is de dood. Hij zal de dood proberen te overwinnen en een manier daarvoor is het beheersen van de tijd. Wie de tijd kan laten stilstaan of zelfs terugdraaien, kan het doodgaan uitstellen of zelfs geheel voorkomen. Toch lijkt het *niet* Mulisch' bedoeling het raadsel te ontcijferen; hij wil het slechts vastleggen, want in *Voer voor psychologen* eindigt hij zijn 'manifesten' met: 'Het beste is, het raadsel te vergroten' (p. 87). Evenmin heeft Mulisch de bedoeling zijn verkenningen 'achter de muur' in begrijpelijke en eenduidige termen weer te geven. 'Ik doe geen moeite om mijzelf begrijpelijk te maken' (*Mythische formule*, p. 201); 'Je moet je intuïtie volgen en niet proberen de leer van de verifieerbare redeneringen op de literatuur toe te passen... het ongrijpbare is bij mij over mijn gehele werk ver-

spreid' (*Mythische formule*, p. 196) Dat ongrijpbare heeft alles te maken met de verbanden die Mulisch wil leggen: 'Dat er wendingen mogelijk zijn van de intelligentie die uitgaan boven het logische verstand weten ze niet... De intelligentie ziet juist verbanden waar de logische man zegt, wat heeft dat nou met elkaar te maken.' (*Mythische formule*, p. 278). Door deze wijze van werken wordt er meer gesuggereerd dan beweerd; of: dat wat niet beweerd kan worden, krijgt vorm door suggestie. De volgende uitspraak van Dresden over de symbolisten, is volledig op het werk van Mulisch toepasbaar: 'Door bemiddeling van een reeks beelden, die er staan zoals zij er staan en niet verklaard mogen worden, wil hij tevens suggereren wat er niét staat en ook nooit definitief kan staan' (Dresden, p. 120).

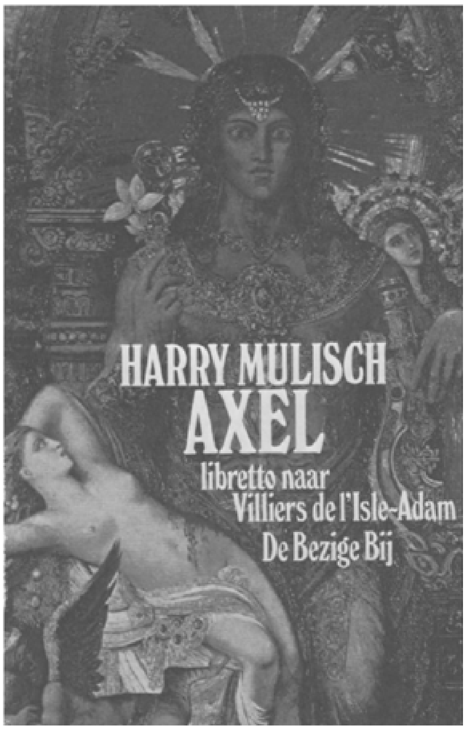
Het beeld van de 'muur' die de grens markeert met het onzegbare, zien we concreet toegepast in het toneelstuk *Bezoekuur* (1974) en in het libretto *Axel* (1977). In het eerste stuk bevindt zich in de ziekenzaal, waar de gebeurtenissen zich afspelen, een raam dat uitzicht geeft op een muur. Staande voor het venster kan men erover heen kijken. Diverse personages doen dit en zien telkens iets anders: een labyrintische hof van Eden, een prachtige exotische tuin of een folkloristisch landschap. In *Axel* staat in de regieaanwijzingen dat het toneel afgesloten is door een massieve stenen oeroude kloostermuur die tijdens de eerste scène langzamerhand doorzichtig wordt. Aan het eind wordt het toneel over de volle breedte weer afgesloten door die muur. Dit suggereert dat de gebeurtenissen op het toneel zich in een andere wereld, in het grensgebied achter de muur afspelen.

In de roman Twee *vrouwen* (1975) valt goed te zien hoe Mulisch de techniek van de suggestie hanteert. Laura ziet in Sylvia een ellipsvormige curve en vergelijkt haar ziel met een ei. Later blijkt uit een overpeinzing van Laura dat zij de tijd ruimtelijk als een cirkel, als een ei voor zich ziet. Daarmee is het verband gesuggereerd tussen de romanfiguur Sylvia en de tijd. Laura probeert greep te krijgen op Sylvia en daarmee op de tijd. Op het niveau van de handeling blijkt Sylvia's optreden niet door Laura in de hand te houden. Achter haar rug om laat Sylvia zich bevruchten om Laura het kind te geven waar zij zo naar verlangt. Op symbolisch-filosofisch niveau ligt er een parallel met Laura's mislukte poging om de tijd te beheersen: het teken voor oneindig voortschrijdende tijd is een liggende acht en aangezien Laura slechts een cirkel ziet, ontgaat haar de helft. Zo wordt de suggestie gewekt dat Laura's tragiek ligt in haar beperking de tijd juist te zien.

In *Twee vrouwen* valt ook een structuurprincipe op dat in veel werk van Mulisch voorkomt: enerzijds een vrij helder oppervlakteverhaal, anderzijds een symbolisch-mythische laag waarin allerlei vage en duistere verbanden gelegd worden. In de oppervlaktelaag komen allerlei merkwaardige en onbegrijpelijke mededelingen voor, die pas betekenis krijgen als men door heeft dat zij naar de diepere laag verwijzen. Daar worden ook logisch onverenigbare zaken met elkaar verenigd. Om bij dezelfde roman te blijven: Sylvia 'staat' niet alleen voor de tijd, zij symboliseert ook Eurydike (met Laura als Orpheus) en bovendien heeft zij veel kenmerken van de femme fatale, de verderfelijke vrouw. Deze laatste verwijzing sluit nauw aan bij een geliefd thema van de symbolisten: de verderfelijke vrouw tegenover de aanbiddelijke, met als kleursymboliek zwart en wit (ook in Twee *vrouwen* zeer in het oog springend). Bij de symbolisten zien we heel vaak Salomé in een van de rollen en het is opvallend dat Laura een plaatwerk bekijkt van de symbolistische schilder Gustave Moreau waarop deze vrouwenfiguur afgebeeld staat.

We zagen dat voor de symbolisten de ons omringende werkelijkheid niet de echte wereld vertegenwoordigt. Enkele uitspraken van Mulisch wijzen ook in die richting. In een gesprek met Anneke van Doorn zegt hij dat hij geen behoefte heeft zich bezig

te houden met ‘die ellendige naturalistische troep’ (*Mythische formule*, p. 255); literatuur is geen afbeelding, zoals fotografie (‘weergave... is geen kunst’), maar ‘de echte verbeelding van het leven, zoals we het geen van allen ooit hebben meegemaakt. Echte beelden van het leven lijken eigenlijk niet op het leven’ (*Mythische formule*, p. 255) En: ‘Ik vind het de taak van de kunst om iets te laten zien wat je normaal niet ziet.’ (*Mythische formule*, p. 255). Het gaat erom dat ‘literatuur doordringt in dat wat nog niet bekend is’ (*Mythische formule*, p. 135). Vaak weet de schrijver zelf niet waar hij mee bezig is, maar dat is een kenmerk van ‘eersterangsschrijvers’: zij ‘zijn bezig op een manier die ze zelf niet meer begrijpen.’ (*Mythische formule*, p. 135).



De taak van de schrijver

In de symbolistische opvatting krijgt de schrijver de rol van schepper in de oorspronkelijke zin van het woord. Hij heeft de onmogelijke taak het oneindige en onuitsprekelijke dat alleen kan worden ‘geschouwd’, onder woorden te brengen. De symbolisten gebruikten graag termen als ‘ziener’, ‘magiër’ e.d. om aan te geven dat zij de auteur een haast priesterlijke functie toekennen. De dichter is nl. in staat d.m.v. symbolen en beelden te verenigen wat in de ‘normale’ denk- en zienswijze onverenigbaar is (vgl. Dresden, p. 138). ‘Belangrijk is dat de dichter als schouwer van het absolute en als een ware god wordt gekarakteriseerd’ (Dresden, p. 134). De symbolisten ‘kennen de dichter een goddelijke macht toe die het hem mogelijk maakt een definitieve schepping te verrichten... Mallarmé [gaat] daarbij in de richting van het orfisme.’ (Dresden, p.134)

Bij Mulisch treffen we de opvatting van schrijver als magiër duidelijk aan. De Rover meent dat Mulisch' werk thematisch bijeengehouden wordt door diens magisch-mythische levensfilosofie: ‘Het magische element... betreft het schrijven zélf. Het duiden van de achter de realiteit liggende mythe geeft aan de schrijver de welhaast priesterlijke functie van middelaar tussen de mens en het Onzegbare.’ (*Kritisch Literatuur Lexicon*, p. 4). De schrijver als schepper in de oorspronkelijke zin van het woord is een gedachte die Mulisch kennelijk aanspreekt. Het duiden

van het Onzegbare 'geschiedt door middel van Het Woord. Mulisch geeft dit de magische kracht terug die het eenmaal had bij de Egyptische god Thoth, de griffier bij het dodengericht van Osiris, maangod, ogengenezer en uitvinder van het schrift: de hiëroglyfen.' (*Kritisch Literatuur Lexicon*, p. 4). In zijn manifesten zegt Mulisch: 'Het schrijven bespreekt niet iets, dat *gebeurd* is, schrijven is iets dat *gebeurt*:

op het papier, in het schrijven. Het is werkelijkheid.' (*Voer voor psychologen*, p. 75). Kortom: schrijven is scheppen van een nieuwe werkelijkheid.

De symbolisten benadrukken nog een ander aspect van het schrijverschap, nl. de vakbekwaamheid. Zij wijzen romantische theorieën over inspiratie en bevlogenheid af. De schrijver moet een vakman zijn, 'hij dient kundig te werk te gaan' (Dresden, p. 137). Dresden spreekt in dit verband van de ingenieurstheorie (p. 30). Deze theorie waarbinnen geen plaats is voor toeval, ingeving of verrassingen heeft Baudelaire ontwikkeld onder invloed van Edgar Allan Poe's *Philosophy of Com position*. Hierin 'analyseert Poe op uiterst koele, zo niet kille en rationalistische wijze hoe een van zijn gedichten tot stand is gekomen. Het lijkt wel alsof hij met grote voorkeur insisteert op het peuteren, op het maakwerk, op het in elkaarzetten van deeltjes en onderdelen die samen het gewenste effect leveren.' (Dresden, p. 30) Of dit werk serieus bedoeld is, of dat we met een mystificatie te maken hebben, is nog een punt van discussie, maar het is een vaststaand feit dat Poe's opvattingen door de symbolisten serieus zijn genomen en tot de ingenieurstheorie geleid hebben.

Op het eerste gezicht lijkt dit streven naar perfectie in strijd met de vaagheid en de suggestie die de symbolisten voorstaan. Dat is echter onjuist: vaagheid is 'een bewust streven', 'het vage blijft vaag en verdroomd maar dan wel in een precieze en nauwkeurige weergave' (Dresden, p. 111). De symbolische poëzie 'tracht droom en precisie in elkaar te doen vervloeien. Er kan zo geen sprake meer zijn van totale vaagheid maar van neveligheid die op geheimzinnige wijze ook doorlicht is.' (Dresden, p. 111). Deze architectonische opvatting van het schrijven, van het maken van 'een boek dat tot in elk onderdeel en tot in het geringste detail het resultaat is van een weloverwogen opzet' (Dresden, p. 127) vinden we bij Mulisch duidelijk terug. In een interview met Jan Brokken zegt Mulisch dat zijn manier van werken lijkt op die van een dichter (!, p. 223, *Mythische formule*) en hij gaat ook in op de relatie inhoudelijke vaagheid - nauwkeurige constructie: 'In mijn boeken heb ik het vaak over zulke onprecieze dingen, dat ik zeer precies te werk moet gaan.' (*Mythsiche formule*, p. 225). Hiermee hangt direct samen dat het schrijven vaak moeizaam gaat: 'Een schrijver, denkt men, is iemand die gemakkelijker schrijft dan andere mensen. Het tegendeel is waar... het moet moeizaam gaan. Schrijven, dat is bijna niet kunnen schrijven.' (*Mythische formule*, p. 229). Gemiddeld schrijft Mulisch per dag een halve pagina: 'Een bladzijde per dag, dat is uitzonderlijk, dan heb ik werkelijk keihard gewerkt' (*Mythische formule*, p. 223). Dit nauwkeurige, moeizame werken beperkt zich niet tot het boek zelf: ook tussen de werken van het oeuvre moet een sterke band en samenhang tot stand komen. Hij streeft dit bewust na: 'Ik heb altijd gezegd: ik schrijf niet boeken, ik schrijf een oeuvre, waarin alles met elkaar in verband staat.' (*Mythische formule*, p. 271). In *Voer voor psychologen*, p. 108 zegt Mulisch het zo: 'Het oeuvre van een schrijver is, of behoort te zijn, een totaliteit, één groot organisme, waarin elk onderdeel met alle andere verbonden is door ontelbare draden, zenuwen, spieren, strengen en kanalen, waardoor onderling voeling gehouden wordt en geheimzinnige berichten heen en weer worden gezonden, stromingen, seinen, kodes... Raakt men het ergens aan, ergens anders reageert het... Het oeuvre is het *nieuwe lichaam* van de schrijver... Het is bestemd, hem bij zijn verdwijning op aarde te overleven: niet "eeuwig", maar enige tijd.'

De afkeer van het toeval heeft Mulisch onder woorden gebracht in de 'vragen' bij het verhaal 'De gezochte spiegel' (1983). Hij zegt daar: 'In een verhaal bestaat geen toeval, want het is een kunstig maaksel: alles er in heeft betekenis' (p. 46). En dan is er nog dit merkwaardige feit: de kennismaking met Poe's werk heeft een grote invloed op Baudelaire en daarmee op het symbolisme gehad. Ook in Mulisch' schrijverschap speelt het werk van Poe een belangrijke rol: in *Mijn getijdenboek* (p.

99) vertelt hij hoe de fantastische verhalen hem ertoe brachten serieus met schrijven te beginnen. In *Hoogste tijd* (1985) zijn als eerbetoon aan de auteur 'die veertig jaar geleden mede aan de wieg stond' van Mulisch' schrijverschap enkele citaten uit een verhaal van Poe opgenomen.

Belangstelling voor de alchemie

Dresden wijst erop dat de symbolisten veel belangstelling koesterden voor allerlei esoterische doctrines, waaronder Kabbala en alchemie e.d. 'In al deze vormen van geheimleer [is] ook een geheim, een zeker voor niet-ingewijden ondoorgrondelijk mysterie aanwezig' (p. 121), een mysterie dat gehandhaafd moet blijven. De symbolisten beschouwden hun eigen werk eveneens als een soort geheimleer voor ingewijden en hebben daarom een open oor voor magie, mysterie en alchemie. Een hoofdstuk uit *Une Saison en Enfer* van Rimbaud is getiteld 'Alchimie du Verbe' en daaruit blijkt dat zij gebruik maken van 'alchemistische praktijken, die op het dichten worden overgebracht.' (Dresden, p. 122).

Ook Mulisch heeft een bijzondere voorliefde voor de alchemie. In een interview met (scha Meijer is Mulisch daar het meest duidelijk over. Het gaat hem als een alchemist om de proefnemingen, niet om het resultaat. De proefnemingen zijn dan Mulisch boeken: 'Dat is ook mijn drijfveer: hoe word ik produktief. En of ik daarmee ook aan mijn persoonlijkheid werk - dat is dan meegenomen. Dat is niet als de alchimist; die doet proeven en daardoor verandert-ie zijn ziel - maar daarin is hij niet geïnteresseerd; hij wil die proeven nemen. Goud maken - en intussen maakt hij zijn ziel tot goud, maar goed, dat *blijkt* dan; maar hij werkt in de instrumenten, de retorten. Daarom maak ik ook graag die vergelijking met de alchimie met betrekking tot het schrijven *zoals ik dat beoefen' (Mythische formule*, p. 179). In dit verband wordt ook een uitspraak in een interview met De Rover duidelijker. Zij spreken over Mulisch' bekende uitspraak: 'Het beste is, het raadsel te vergroten'.

De Rover vraag of Mulisch in zijn nieuwe werk (*De compositie van de wereld*) bezig is het raadsel te ontraadselen. Mulisch: 'Je kunt het alleen ontraadselen door een nog groter raadsel als instrument te gebruiken, door het raadsel naar binnen te verplaatsen.' (*Mythische formule*, p. 245). Mulisch doelt hier dus blijkbaar op het schrijfproces zelf, dat een alchemistisch proces is.

Hiermee komt een volgend verband met de symbolisten aan de orde. Het gaat de symbolisten niet in de eerste plaats om het gemaakte, maar om het *maken:* 'Niet het werkstuk maar de... constructie is van belang; niet wat er gebeurt, maar hoé het gebeurt; niet het resultaat der methode maar de methode zelf' (Dresden, p. 193). Mulisch: 'schrijven is iets dat *gebeurt:* op het papier, in het schrijven' (*Voer voor psychologen*, p. 75). In een belangrijk hoofdstuk in *Voer voor psychologen* zegt Mulisch over alchemie: 'Met goud had de alchemie even veel als niets te maken... Bij de echte *creator* was het technische proces der goudmaking, de *operatio*, tegelijk een geestelijke oefening... De *nigredo*, de "zwarting", is bij het proces de aanvangstoestand van het proefbrouwsel zowel als van de proefnemer... en het eindresultaat heet zelfs minder vaak Goud... dan wel het Philosophisch Ei, het Grote Elixer... de Steen der Wijzen. Beide processen tezamen, of beter: ongescheiden, heetten: het *magnum opus*.' (p. 148) Mulisch past deze praktijk op zijn schrijven en op zijn werken toe, met dien verstande dat het hem uiteindelijk uitsluitend gaat om het procesmatige. Het eindresultaat interesseert hem niet. Daarmee staat hij in een symbolistische traditie.

De schrijver als raadsel

De symbolisten huldigden de opvatting dat het kunstwerk voortkomt 'uit een andere wereld, [het] *is* wezenlijk en abso luut in die wereld en wordt door de kunstenaar vertaald voor aards gebruik' (Dresden, p. 183). Het is de taak van de schrijver 'het werk dat al "ergens" is en toch ook zijn werk is, te ontdekken en een aards bestaan te verschaffen' (Dresden, p. 184). 'Deze tekst draagt hij diep in zich met zich mee.' (Dresden, p. 184).

Van deze, voor het symbolisme zeer markante zienswijze, vinden we in *Voer voor psychologen* (afdeling 'Manifesten') duidelijke echo's terug. In Manifest IV bijvoorbeeld: 'Ieder kunstwerk ligt in die bodem van "altijd geweest". Kan iemand zich een man voorstellen, die *King Lear* schrijft? *Anna Karenina*?' (p. 76). En in XXIV: 'De schrijver is in zijn schrijven aanwezig met een raadselachtig orgaan, dat hem niet tot hallucinerende fantast maar tot schrijver heeft gemaakt, en waarin zijn ervaringen en hersenschimmen chemisch onherkenbaar zijn ge-

bonden, - een in zijn oorsprongen ondoorgrondelijk maar in zijn werking helbewust orgaan, dat onafgebroken regelend ingrijpt in het gebeuren op het papier.' (p. 82-3); 'De schrijver vult in. Het papier schrijft.' (p. 79).

De rol van de lezer

De symbolisten zijn erop uit 'de lezer te verwarren, om hem uit zijn gewone (prozaïsche) doen en denken te brengen, zodat hij contact kan hebben met het absolute mysterie' (Dresden, p. 118). De lezer 'wordt... tot activiteit gedwongen' (Dresden, p. 141), 'er is geen onderscheid meer tussen dichter en lezer, zij groeien samen tot (mede)makers' (Dresden, p. 141). De meerduidigheid van de symbolen noodzaakt de lezer tot activiteit en tot interpreteren waarbij hij 'nooit of te nimmer een definitief einde bereikt' (Dresden, p. 142): 'er heerst een veelvuldigheid van betekenissen die onderling samenhangen en waarvan hij altijd weer opnieuw rekenschap zal dienen af te leggen' (Dresden, p. 143). De symbolist is er van overtuigd dat niet hij tot het lezend publiek, 'maar het publiek tot hem moest komen.' (Dresden, p. 119).

Deze visie op de lezer huldigt Mulisch ook: 'Niet de schrijver, de lezer moet fantasie hebben. De lezer is niet de toeschouwer van een toneelstuk, maar de akteur die alle rollen uitbeeldt. De lektuur is zijn hoogsteigen kreatie. De schrijver levert tekst maar een artistiek werkstuk wordt het pas door het talent van de lezer.' (*Voer voor psychologen*, p. 75) en: 'Vraag de schrijver niet, wat hij met zijn werk "bedoelt": het is de lezer, die antwoordt.' (*Voer voor psychologen*, p. 81) Mulisch gelooft niet in de ideale lezer, in een eenduidige interpretatie: 'Er zijn zoveel boeken als lezers. Natuurlijk zijn er... mensen die echt fout lezen. Maar de ideale lezer bestaat niet, want dat zou betekenen dat er één goede interpretatie is en dat is in tegenspraak met de aard van literatuur,' zegt hij tegen De Rover (*Mythische formule*, p. 241). En over het verband tussen meesterwerken en meerduidige interpretaties heeft hij gezegd: 'over de *Divina Commedia* zijn duizend verschillende interpretaties geschreven. Wil dat zeggen, dat er misschien één goede bij is en tenminste 999 foute? Nee; het wil zeggen, dat de *Divina Commedia* een meesterwerk is.' (*Soep lepelen met een vork*, p. 24).

De schrijver als minst ideale lezer

Er bestaat een anekdote over de dichter Mallarmé waarin verhaald wordt dat deze voorman van het symbolisme op zekere dag een gedicht geschreven heeft, dat hij zelf niet helemaal begrijpt. Hij gaat naar een vriend, legt het hem voor en vraagt het hem te verklaren. De vriend duidt het gedicht, waarop Mallarmé uitroept dat het inderdaad een prachtig gedicht is. (vgl. Dresden, p. 124). Dit verhaal is illustratief voor de houding van de symbolisten tegenover de auteursinterpretatie. Het toont ook de hier al eerder besproken opvatting aan dat de auteur zelf niet goed weet waar hij mee bezig is.

Ook Mulisch beschouwt de schrijver niet als degene die zijn eigen werk het best kan duiden. 'Ik schrijf niet in extase, maar vaak gebeurt er iets dat ik zelf niet begrijp. Ik denk alleen: dat is goed.' (*Mythische formule*, p. 195). En: 'Vraag de schrijver niet, wat hij met zijn werk "bedoelt"' (*Voer voor psychologen*, p. 81). Kunstwerken

moeten altijd meer bevatten dan de schrijver er in gelegd zou hebben: 'Wie smaalt op de kritici, die meer uit een werk halen dan de schrijver "er in gelegd" heeft, begrijpt niets. Een werk, waaruit niet méér komt dan de schrijver "er in gelegd" heeft, is onder de maat.' (*Voer voor psychologen*, p. 82)

De bedoelingen van de schrijver

De symbolisten wijzen de gedachte af dat de schrijver met zijn werk bedoelingen zou hebben, die er in gelegd zouden zijn. 'De bedoeling is niet van belang, het gaat niet om wat ik *wilde zeggen*, maar om wat ik *wilde maken*, et que ce fut l'intention de *faire* qui *a voulu* ce que j'ai dit' (Dresden, p. 200). Er is sprake van een maken en dat maken wilde dat hij zegt wat hij zegt.

In *Voer voor psychologen* (p. 81) sluit Mulisch hier bij aan: 'Wie spreekt over de "boodschap" van een schrijver, die heeft het óf over iemand, die geen schrijver is, óf, wanneer hij een schrijver bedoelt, dan begrijpt hij niet wat literatuur is. Een schrijver mag niets te zeggen hebben. Nooit heeft een schrijver een "boodschap" gehad - behalve die van het papier: kreatie...'. En in een interview met Max Pam: 'als je vraagt, wat is de bedoeling van dat boek, kan ik je ook niet helpen, want de bedoeling van dat boek is dat boek zelf.' (*Mythische formule*, p. 195)

De schrijver in het werk

Het uiteindelijke doel van de symbolist is volledig uit het eigen werk te verdwijnen, zodat het kunstwerk geheel los van de maker komt te staan en daar geen enkel verband meer mee heeft. Het is alsof de schrijver niet bestaan heeft. 'Tijd noch leven zijn meer aanwezig, de geest spiegelt zich in volstrekte zuiverheid en is zodoende goddelijk geworden. [Mallarmé zegt:] Ik ben... "impersonal" geworden. Mallarmé is niets meer dan een "aptitude", een bekwaamheid.' (Dresden, p. 65).

Hoewel er in de literaire praktijk bij Mulisch nogal wat verbanden bestaan tussen zijn persoonlijk leven en zijn werk, streeft ook hij nadrukkelijk naar het onpersoonlijke kunstwerk, los van de maker. Tegen (scha Meijer zegt hij: 'Kijk, ieder verhaal heeft natuurlijk persoonlijke oorsprongen... Nu is mijn bedoeling om uit die persoonlijke troep te komen en iets te maken dat onpersoonlijk is' (*Mythische formule*, p. 176) In *Voer voor psychologen* gaat hij verder: 'Wie bestaat, maakt niets. De schrijver moet leeg zijn, niet bestaan' (p. 83). En even daarvoor: 'Wanneer de schrijver niets anders doet dan zijn ervaringen en hersenschimmem neerschrijven, is hij geen schrijver maar een verteller: iemand die iets verliest. Van belang is alleen wat er op het papier gebeurt, in de vormgeving... datgene, wat hij niet was, datgene, wat hij vindt: dat alleen is kreatie.' (*Voer voor psychologen*, p. 80). In het proces van schrijven vernietigt de schrijver zijn menselijke gedaante en bouwt een nieuw bestaan op: het werk is zijn nieuwe, onpersoonlijke lichaam. 'Wat hij zoekt is een werkelijkheid, die niet meer verhelderd *kan* worden, die geen achtergronden meer heeft omdat zij zelf achtergrond is en helderheid... Hij zal net zo lang de psychologie, zichzelf, zijn verleden opjagen en uitmergelen tot niets meer iets "betekent", maar alles er *is...* Hij weet..., dat als hij zo ver verdwenen en geboren is... de wereld dan pas zichtbaar wordt...' (*Voer voor psychologen*, p.85).

Het hermetische kunstwerk

Aan de symbolisten is altijd een zekere mate van hermetisme toegeschreven. Het is inderdaad een onweerlegbaar feit dat symbolistische werken moeilijk toegankelijk zijn. Dat hangt samen met een aantal zaken die hierboven aan de orde geweest zijn: de taak het onzegbare en onkenbare in principieel tekort schietende woorden duidelijk te willen maken, het raadselachtige van de dichterlijke activiteiten, de taak van de lezer en de schrijver. In symbolistische geschriften tracht de dichter 'het onmogelijke te realiseren [dat is:[de eis de dood en het bovenaardse binnen het dichterlijk leven te brengen, het leven van de dichter op te offeren ten dienste van het gedicht en zo het volmaakte maar onkenbare dat geen wetenschap kan bereiken op enigerlei wijze te doen kennen.' (Dresden, p. 66) Men schrijft voor ingewijden in een van alle opsmuk ontdane taal en brengt een raadselachtige boodschap: 'dan lijkt het gerechtvaardigd en zelfs noodzakelijk een lijn te trekken naar... mystische en magische geschriften waarin goddelijke geheimen... geopenbaard worden' (Dresden, p. 123-4). Spreekt men van hermetisme, dan legt men een direct verband met de werken die 'in de eerste eeuwen van onze jaartelling onder de naam van Hermes Trismegistos de ronde deden.' (Dresden, p. 123).

Harry Mulisch voert deze magiër in *Voer voor psychologen* op in de gestalte van de jeugdboekenheld Bram Vingerling en brengt hem in verband met de alchemie en de woordmagie in zijn hoedanigheid als afstammeling van Thoth. (*Voer voor psychologen*, p. 145). Door het verschijnen van deze Hermes 'waren de hermetisch gesloten poorten voor mij opengegaan' (p. 145) en kwam hij tot het inzicht dat alleen de alchemie 'de goddelijke kunst der transmutatie' is (p. 146).

Het hermetische is een belangrijk kenmerk van het werk van Mulisch. In *De Verteller* (1971) leidde dit er zelfs toe dat de roman totaal ontoegankelijk werd. In latere werken, Twee *vrouwen, De aanslag, Hoogste tijd* heeft Mulisch steeds de werkwijze van *een* heldere, toegankelijke oppervlaktelaag toegepast met daaronder een hermetische, symbolische laag. Veel duisterheid in de symboliek hangt samen met de per-

soonlijke aard ervan. Mulisch gebruikt niet alleen algemeen bekende, traditionele symbolen, maar ook heel vaak symbolen die alleen betekenis krijgen als men zijn oeuvre goed kent. Een voorbeeld daarvan is het voorkomen van de hagedis. Er zijn nogal wat mensen die zich bij het lezen van *De Aanslag* verbaasd hebben over de hagedissen als excuus voor het wegslepen van de mensen. Op zichzelf lijkt dit ook wel een magere reden voor het optreden van de Kortewegs. Het geheel komt in een ander perspectief te staan als men ziet dat in ander werk hagedissen vaak in verband met dood en eeuwigheid worden gebracht. (o.a. in Twee *vrouwen* en *Bezoekuur*). In het sterk symbolische toneelstuk *Bezoekuur* bijvoorbeeld verschijnt er steevast een hagedis in het raamkozijn als er in het dichtstbijzijnde bed een patiënt overlijdt. Zo zijn er tal van persoonsgebonden symbolen die Mulisch' werk een hermetisch karakter verlenen (o.a. ei- en cirkelvormige voorwerpen; vormen van verstening).

De rol van de tijd

Meer dan men zou verwachten speelt het begrip tijd bij de symbolisten een rol. De beelden en symbolen van de kunstenaar ‘slagen er in... de tijd te overwinnen en eeuwigheid te scheppen.’ (Dresden, p. 37). ‘De tijd moet worden overwonnen... en dat komt altijd neer op de drang zich te onttrekken aan het dagelijks leven in tijd en werkelijkheid’ (Dresden, p. 37). In dat opzicht heeft een dichter het makkelijker dan een prozaïst. In een gedicht is het tijdloze eenvoudiger te suggereren en te realiseren dan in een roman. Romankunst is immers altijd tijdkunst. Wanneer nu een romancier - op welke wijze dan ook - in staat blijkt de tijd te overwinnen, werkt hij in de symbolistische traditie. Om die reden meent Dresden dat Proust sterk door het symbolisme beïnvloed is. Hij blijkt nl. zodanige vervormingen toe te passen ‘dat tijdelijkheid, buitentijdelijkheid en eeuwigheid in elkaar vervloeien dank zij een “verhaal” dat zich op al deze niveaus tegelijkertijd afspeelt.’ (Dresden, p. 166). Door middel van ‘extratemporalisatie’ (iets buiten de tijd) onttrekt Prousts werk zich ‘aan de vergankelijkheid die tijd met zich meebrengt en maakt er eeuwigheid van’ (Dresden, p. 179).

Tijd is een belangrijk thema bij Mulisch; volgens velen, in navolging van Donner, het centrale thema. In en door middel van zijn werk probeert Mulisch de tijd onder controle te krijgen, zodat de dood overwonnen wordt. In ‘De gezochte spiegel’ laat Mulisch de hoofdpersoon zeggen: ‘Schrijven is zoiets als de tijd overwinnen door de klok stil te zetten.’ (p. 33). Het komt nogal eens voor dat Mulisch in zijn romans de lineaire tijd doorbreekt, of op zijn minst de suggestie wekt. De liefdesgeschiedenis tussen Laura en Sylvia in Twee *vrouwen* wordt voor een deel beschreven in de termen van de mythe van Orpheus en Eurydike. De bombardementen op Dresden in *Het stenen bruidsbed* (1959) beschrijft hij in homerische termen. In het toneelstuk *Oidipous Oidipous* (1972) staan er drie Oidipousen van verschillende leeftijden op het toneel. Ook in *Axel* gebeuren er dingen gelijktijdig die normaal gesproken door de tijd gescheiden zijn. Het zijn even zovele pogingen om tijdelijkheid, buitentijdelijkheid en eeuwigheid in elkaar te laten vervloeien, een typisch symbolistisch streven.

Afkeer van psychologie

Symbolisten hebben een afkeer van psychologische portrettering en realistische weergave van het leven. '[De symbolist] wenst geen weergave van de realiteit, maar stelt zich in op toespelingen die volgens hem dieper reiken en van meer belang zijn dan de gewone gebruikstaal kan verrichten.' (Dresden, p. 110). Het ligt ook wel in de lijn van een poëziestroming dat het gehele terrein van de psychologie genegeerd wordt.

Met het proza is dat juist anders gesteld. Over het algemeen speelt psychologische diepgang en aanvaardbare motivering voor het gedrag van de personen vanuit een psychologische achtergrond een grote rol. Bij Mulisch is dat echter nauwelijks aanwezig. Critici die zich daar herhaaldelijk aan gestoord hebben, doorzien niet voldoende de symbolistische achtergrond van Mulisch' werkwijze. Zijn personages zijn maskers, van verschijnselen, ideeën, mythologische figuren e.d. Uit een aantal uitspraken aan het slot van *Voer voor psychologen* (p. 227 e.v.) komt deze visie naar voren (al is het eerste citaat nogal cryptisch): 'Zoals de God het zijn van het nietbestaan is, zo is de mens het zijn van zijn nietbestaan - maar bij de mens is dit gemaskerd; en dit masker is zijn bestaan... Het masker is geen "schijn", die "het zijn" bedekt, maar een werkelijkheid, die het niets bedekt.' (p. 227) En: 'Het masker is de verhouding tot de anderen; het is menselijk kontakt'; 'Door het masker wordt de mens, en krijgt deel aan "het volstrekte leven", waarin de romanfiguur zonder zelfbewustzijn leeft, omgeven door de nacht van het verzwegene, zoals het kind.'; 'De psychologie kent een einde, de diepte van het masker niet.' (p. 228-30).

Orpheus en het orfisme

De belangstelling van de kant van de symbolisten (met name bij Mallarmé) voor de Orpheusfiguur en de ermee samenhangende mythische verhalen, hoeft geen verwondering te wekken. Als 'grensoverschrijder' past hij in de symbolistische thematiek. Hij is een magische zanger die de grenzen van de natuur en de dood doorbreekt. Bovendien staat hij bekend als stichter van een esoterische sekte waarin de tijd als circulair proces een belangrijke rol speelde. Ook symbolistische schilders voelden zich uitermate aangetrokken tot de Orpheus-figuur. Het eerste belangrijke werk van de symbolist Gustave Moreau droeg de titel *Oidipous en de Sphinx* (1864). Korte tijd later schilderde hij: *Het trakische meisje dat het hoofd van Orpheus draagt* (1865). Verder beeldde Moreau bij voorkeur vrouwen uit die de belichaming van het kwaad waren, zoals Salomé, Helena, Leda en Semele. Het is dus meer dan toeval dat Mulisch de foto waarop hij als kind met zijn jonge moeder afgebeeld staat (*Mijn getijdenboek*, omslag en p. 43) de titel meegeeft: Oidipous en de Sphinx (p. 43). De naam Moreau valt ook een enkele keer in zijn proza (Twee *vrouwen, Hoogste tijd*) en op het omslag van *Axel* staat de detail van Moreau's *Jupiter en Semele* (1896).

Oidipous en de Sphinx. (Mijn getijdenboek 1985[2]).

Van de dichters heeft vooral Mallarmé over het orfisme gesproken: ‘L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence...’ (citaat bij Dresden, p. 130) zijn niet mis te verstane woorden. De orfische scheppingsleer wijkt nogal af van de traditioneel Griekse zienswijze en lijkt de dichter nogal aan te spreken.

Volgens het orfisme is de tijd het begin van alles. Hieruit kwamen Chaos (het oneindige) en Aither (het eindige) voort. Chaos werd omgeven door Nacht, die het beschermende omhulsel vormde waaronder door de creatieve activiteiten van Aither de kosmische stof langzaam geordend werd. Deze nam ten slotte de vorm van een gigantisch ei aan, waarvan Nacht de schil vormde. In het centrum van dit ei werd het eerste wezen geboren, Phanes, ook Eros/Eroos genoemd, het Licht.

In dit scheppingsverhaal zitten enige elementen die de symbolisten aanspraken. De tijd als uitgangspunt, de tegenstelling nacht-dag, het creatieve beginsel dat de kosmische stof ordent en de eivorm, een prachtig afgebakende vorm, zoals een gedicht een fonkelende diamant genoemd werd.

De mensvisie vertelt dat de mens ontstaan is uit het verbran

dingsroet van de Titanen, die door Zeus waren verpulverd, omdat zij de nog Dionysus hadden verscheurd. Doordat Athena Dionysus' hart gered had, kon hij opnieuw geboren worden en zo werd hij het symbool voor eeuwigdurend leven. De mens kan bevrijd worden, net als Dionysus, door een kringloop van wedergeboorten door te maken. Dan wordt hij, gelouterd, tot het Elysium toegelaten. Tijdens geheime bijeenkomsten werd onder leiding van een priester of magiër een mysteriespel opgevoerd. De ingewijden die dit aanschouwden kregen daardoor ook deel aan de opstandingskracht en overwonnen zo dood en tijd.

De opvatting van de symbolisten over de ideale manier van lezen is duidelijk op het orfisme geënt: lezen is een ‘rituele handeling’, ‘er is een “opérateur” die het Werk uitvoert. Hij heeft iets van een regisseur die het stuk brengt en ook van de Priester die de mis opdraagt... het Absolute doet zich aan hem voor in deze symbolische handeling...’ (Dresden, p. 128)

De Orpheus-mythe speelt in Mulisch' werk een rol, al is die duidelijk ondergeschikt aan de plaats van de Oidipous-mythe. In *Paralipomena orphica* (1970) en in Twee *vrouwen* (1975) komt de geschiedenis rond Orpheus het meest naar voren. In beide gevallen heeft Mulisch de mythe sterk vervormd en zijn nog slechts de basisgegevens herkenbaar. Vooral in Twee *vrouwen* treffen we symboliek aan die te verbinden valt met het orfisme. De frequentie van licht en donker, zwart en wit, eivormige voorwerpen, een circulaire opvatting van de tijd en het verband tussen liefde en dood, zijn enkele voorbeelden. Eivormige voorwerpen treden vaker op bij Mulisch, o.a. in *De verteller*. Het is gebruikelijk dat men daarbij verband legt met het filosofische ‘ei’ uit de alchemie. Gezien Mulisch' thematiek, het beheersen van de tijd door deze stil te zetten of zelfs terug te draaien, kan men ook aan het orfisme denken. Het optreden van de magiër in *Hoogste tijd* doet daarnaast sterk denken aan het orfistische ritueel. Ook de gedachte dat de lezer de suggestie krijgt, voor de duur van het werk, vat te hebben op de tijd, kan in verband staan met het meemaken van de rituele handeling (het mysterie-spel) tijdens een orfistische bijeenkomst. Het aanschouwen, het meemaken geeft de ingewijde de suggestie deel te hebben aan de krachten die uitgebeeld worden.

Verwijzingen naar de symbolisten

Behalve in motto's, verwijst Mulisch in de prozateksten zelf ook naar symbolistische schrijvers en schilders.

In *Voer voor psychologen* gebruikt Mulisch een motto van Mallermé (‘Onze voorvaderen, de alchimisten...’) boven de belangrijke uiteenzetting over de rol van de alchemie in zijn werk en het verband met Hermes Trismegistus. Het is het enige motto in het gehele boek (p. 145).

In de uitgebreide versie van *De verteller* (tweede druk 1978, ‘gevolgd door kommentaar, katalogus, kuriosa en een katastrofestuk’) gaat aan het ‘kommentaar’ een citaat van Arthur Rimbaud vooraf, uit *Une saison en enfer:* ‘Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots!’ (*De verteller*, p. 213). Het ‘katastrofestuk’ heeft een motto uit hetzelfde prozagedicht: ‘La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe’ (*De verteller*, p. 303). Beide citaten wijzen op Mulisch' werkwijze die aan de alchemie doet denken en waarin hij zijn magische filosofie uiteenzet.

Het deel ‘kuriosa’ heeft een uitvoerig motto uit *The philosophy of composition* van Edgar Allan Poe, het boek dat Baudelaire sterk beïnvloedde. Het citaat gaat in op

de wijze waarop schrijvers te werk gaan, moeizaam, stap voor stap, allerlei mogelijkheden verwerpend om ten slotte na vele uren van noeste arbeid tot een resultaat te komen. Naar de buitenwereld doen schrijvers het echter voorkomen alsof zij het werk in een vlaag van inzicht, onder invloed van de raadselachtige inspiratie in één ruk hebben opgeschreven. Deze manier van werken hebben we in het bovenstaande besproken.

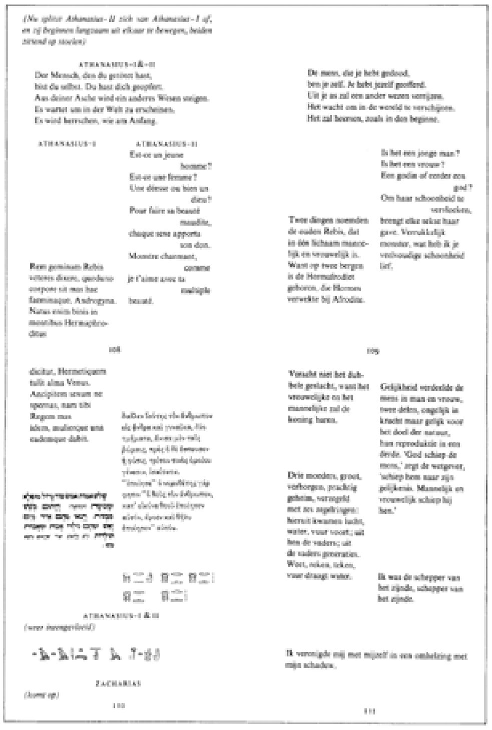
Het gebruik van namen van symbolisten in romans heeft het effect dat de hele symbolistische context waaraan ze ontleend zijn als het ware op de achtergrond meeklinkt. Het zijn vooral de romans *Twee vrouwen* en *Hoogste tijd* waarin dit gebeurt. In de laatste fase van de liefdesgeschiedenis van Laura en Sylvia, vlak voor Sylvia's verrassende terugkeer, wordt verteld dat Laura een plaatwerk van Gustave Moreau koopt (p. 140): ''s Avonds las ik bij het open raam de inleiding. Huysmans werd geciteerd, die in zijn roman *A Rebours* de Salomé van Moreau had beschreven: “Zij is vrijwel naakt. In de duizeling van de dans zijn de sluiers losgeraakt, het brokaat is op de grond gegleden en alleen nog edelsmeedwerk en doorzichtige juwelen bedekken haar lichaam. Als een groot slot vonkt en schittert een wonderbaarlijke edelsteen in de spleet tussen haar borsten”. Dat waren de woorden, die Oscar Wilde in de gevangenis voor zich uit prevelde als hij niet slapen kon... Waarom? Ik herinner mij dat ik het boek weglegde en uit het raam leunde. Wat was er aan de hand met die zin? Het waren toch beslist geen vrouwen waarnaar Wilde's gedachten daar uitging als hij niet slapen kon. Opeens wist ik het. Die borsten met hun spleet waren twee jongensbillen, en het flikkerende juweel er tussen was de anus! Het was de kont van Lord Douglas!' (p. 140-1) De lezer krijgt hier een voorbeeld van symbolistisch denken. Er staat wat er staat, maar er staat nog veel meer. Een ogenschijnlijk feitelijk gegeven wordt door een symbolistische gedachtengang met een ander gegeven verbonden. Zo zal hij ook de roman moeten lezen. Andere woorden ondersteunen de lezing van deze passage. Sylvia wordt vergeleken met een hiëroglyfe (o.m. op p. 23) en Laura is conservatrice in een museum dat een aanzienlijke verzameling iconen bezit. Het merkwaardige is nu dat symbolisten als synoniem voor symbool heel vaak de woorden hiëroglyfe en icoon gebruiken. Beide vrouwen moeten dus als symbolen opgevat worden.

In *Hoogste tijd* gebeurt hetzelfde. Naast een regelrechte verwijzing naar de symbolisten, vallen de woorden hiëroglyfe (o.m. op p. 88) en ikoon (o.m. op p. 108). In het laatste geval direct in verband met het toneelstuk. De bewoordingen leggen ook verband met de wijze waarop een kunstwerk vervaardigd wordt én met het tijdsaspect: ‘De onafgebroken les. Dag na dag het langzame opbouwen van de voorstelling; hoe behoedzaam laag na laag werd opgebracht, als bij het schilderen van een ikoon, kleinigheden toegevoegd, nuances aangebracht in iedere beweging en elke zin, elk woord, - of misschien was het eerder het laag voor laag blootleggen van een archaeologische vindplaats, eerst met schepjes, dan met kwastjes, ten slotte met water. Het betoverde Uli.’ (p. 108). De directe toespeling op de symbolisten vinden we als de regisseur Bouwmeester gaat uitleggen wat voor een type de hoofdrolspeler is: ‘Pierre de Vries is een vrij decadente grand-seigneur, die de symbolisten leest.’ ‘De wat?’ ‘De franse symbolisten. Dat was een groep schrijvers aan het eind van de vorige eeuw. Mallarmé, Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, Maeterlinck. Vooral Villiers was een lievelingsschrijver van hem.’ (p. 80). Bij een latere repetitie drukt Vogel zich zo uit: ‘Het gaat vooral om de klank en het ritme van de woorden: daarmee breng je de donkere boodschap over achter de inhoud van de tekst. De letterlijke betekenis is alleen maar het vehikel, van dat waar het werkelijk om gaat.’ (p. 108). De lezer die deze woorden op zijn juiste waarde weet te schatten, zal de symbolische laag in het boek niet snel ontgaan. Hij zal zien dat Uli een tocht door de onderwereld maakt (de kroegentocht), hij zal zien dat de schrijver Siderius de Sfinx symboliseert, hij krijgt oog voor de centrale problematiek van de dood en

de tijd en hij zal ten slotte het gesprek tussen Stella en Uli (p. 87-93) in het restaurant Osiris (!) interpreteren vanuit Mulisch' visie op de Oidipous-mythe.

De bewerking van Axel

Mulisch heeft zich ook op nog meer directe wijze beziggehouden met het symbolisme: in 1977 maakte hij een bewerking van *Axel* (1890), een lang dramatisch prozagedicht van Villiers de l'Isle-Adam. Dit geschrift, waaraan Villiers meer dan twintig jaar lang gewerkt heeft, is in vrijwel alle opzichten typerend voor de opvattingen en belangstellingssferen van de symbolisten. Het bevat magische, mystieke, alchemistische en maniëristische elementen; van een normale tijd- en ruimtebehandeling is geen sprake: in tijd en plaats uiteenliggende gebeurtenissen worden verbonden zodat gelijktijdigheid gesuggereerd en een buitentijdelijke werkelijkheid opgeroepen wordt. Hoe belangrijk en illustratief voor het symbolisme dit werk is, blijkt uit het feit dat Edmund Wilson het gebruikt heeft in de titel van zijn boek over de moderne literatuur, waarin hij tracht aan te tonen dat het symbolisme aan de basis van de belangrijkste moderne schrijvers gestaan heeft, zoals Joyce en Proust: *Axel's Castle* (1931, *Axels burcht*, 1982). Dat Mulisch nu juist van *Axel* een bewerking heeft gemaakt, geeft zijn belangstelling voor het symbolisme weer. Door deze interesse is er beïnvloeding tot stand gekomen.



Uit Axel (1977) blz. 108 t/m 111.

De oorspronkelijke tekst van Villiers telde bijna 300 bladzijden; Mulisch heeft die tot ongeveer 110 pagina's teruggebracht. Hoewel hij de basisgegevens gehandhaafd heeft, greep hij drastisch in de tekst in. In het eerste gedeelte schrapte hij voornamelijk, in de tweede en derde akte heeft hij ook veel tekst toegevoegd. Van de oorspronkelijke tweede en derde akte is weinig overgebleven. Eén van de motieven die we ook bij andere symbolisten tegenkomen, de filosofieën van de Rozenkruisers, heeft Mulisch geheel uit het stuk verwijderd. Mulisch heeft daar geen affiniteit mee; het komt nergens in zijn werk voor. Samen met theosofische ideeën, neigen deze elementen uit het symbolisme voor Mulisch kennelijk te veel naar het occultisme en obscurantisme. In *Axel* heeft hij deze verandering opgevangen door de reeds aanwezige verwijzingen naar het optreden van oude magiërs en naar de alchemie sterker op de voorgrond te laten treden. Hij legt de vrouwelijke hoofdpersoon Sara de Maupers woorden in de mond die de fasen van het alchemistische proces aanduiden. ('Deling, scheiding, oplossing, afsterving, verrotting, doding, zwarting' (p. 63) /'indompeling, afwassing, verbinding, huwelijk, vereniging, versmelting, vermenigvuldiging' (p. 65) /'witting, vermeerdering, geling, roding, verheffing, uitdieping, uitstrekking,' (p. 65). Het doorbreken van de lineaire tijd versterkt Mulisch door het geheim van de goudschat in verband te brengen met het nazi-tijdperk. In de laatste akte heeft Mulisch van Villiers' rozenkruiser een echte magiër gemaakt, in feite zelfs twee, die allerlei hermetische teksten uitspreken, waaronder de oerformules van de alchemie die aan Hermes Trismegistus zijn toegeschreven. Op deze wijze brengt hij dit belangrijke werk uit de symbolistische school onder in zijn eigen oeuvre en lijkt daarmee duidelijk te maken dat er tussen zijn oeuvre en het symbolisme bijzonder veel overeenstemming bestaat.

Maniërisme

Enige tijd geleden heeft Piet Meeuse in een artikel waarin *De verteller* centraal stond aannemelijk gemaakt dat Mulisch' literatuur- en kunstopvattingen veel overeenkomsten vertonen met de zienswijze van het maniërisme. Deze visie op Mulisch is niet helemaal overtuigend omdat Meeuse slechts verband legt tussen *bepaalde* aspecten van het maniërisme en Mulisch' schrijverschap. En het zijn juist die aspecten als raadselachtigheid, duisterheid, fragmentarische werkwijze, aandacht voor voor-christelijk magische en mythische zaken, die benadrukt worden. Het maniërisme omvat echter veel meer.

Het is nu opmerkelijk dat de symbolisten ook belangstelling hadden voor het maniërisme en wel exact voor dié elementen die Meeuse eruit licht. Het is daarom aannemelijk te veronderstellen dat Mulisch' overeenkomsten met het maniërisme tot stand gekomen zijn via het symbolisme, waarmee hij wel over de gehele linie mee vergeleken kan worden.

Slot

Het werk van Harry Mulisch bevat zeer uiteenlopende elementen die thematisch bij elkaar gehouden worden door zijn filosofie over tijd en dood. Magie, alchemie en mythe vormen er belangrijke onderdelen van. De verrassende verbanden die deze

onderdelen aangaan, berusten op symbolistische intepretaties van feiten en gebeurtenissen.

De gebieden waarvoor Mulisch belangstelling toont, zijn merkwaardigerwijs dezelfde als waarin de symbolisten geïnteresseerd waren. Ook lopen de opvattingen over literatuur, het literaire werk, de rol en de taak van lezer en schrijver vrij sterk parallel. Er heeft hier nog slechts een eerste verkenning plaatsgevonden, maar nu al lijkt het er sterk op dat Mulisch veel opvattingen van het symbolisme heeft overgenomen. Veel opvattingen van het symbolisme vinden we bij andere twintigsteeeuwse schrijvers ook gedeeltelijk terug, maar in de Nederlandse literatuur treft men nergens een prozaschrijver aan die in zoveel opzichten verwantschap vertoont met het symbolisme; juist de combinatie van de literatuur- en kunstopvatting met de belangstellingsgebieden magie, alchemie, mythe, hermetisme, orfisme en maniërisme maakt dat Mulisch, meer dan anderen, met het symbolisme in verband gebracht kan worden. Het zal de bestudering en de interpretatie van zijn werk ten goede komen als men met deze symbolistische achtergronden terdege rekening houdt.

Literatuur:

Over Mulisch:

Peter Berger, Huwen in de Hades, in: Hans Dütting, *Over Harry Mulisch, kritisch nabeeld*, p. 198-228

J.H. Donner, *Mulisch, naar ik veronderstel*, Amsterdam 1971

J.H. Donner, *Jacht op de inktvis*, Amsterdam 1975

H. Dütting, *Over Harry Mulisch, kritisch nabeeld*, Baarn 1982

R.A.J. Kraaijeveld, *Harry Mulisch: Twee vrouwen*, Apeldoorn 1986 (memoreeks)

M. Mathijsen, *Harry Mulisch: De mythische formule*, Amsterdam 1981

P. Meeuse, Mulisch als Maniërist, in: Hans Dütting, *Over Harry Mulisch*...

H. Schmitz-Küller, *Over Het stenen bruidsbed van Harry Mulisch*, Amsterdam 1977 (Synthese-reeks)

F.C. de Rover, Harry Mulisch, in: *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur na 1945*, afl. mei 1980/februari 1983, Groningen 1980 e.v.

F.C de Rover, *Over De aanslag van Harry Mulisch*, Amsterdam 1985 (Synthese-reeks)

Over het symbolisme:

Hierover bestaat een enorme hoeveelheid secundaire literatuur. Als eerste inleiding is geschikt S. Dresden, *Symbolisme*, Amsterdam 1980 (Synthese-Stromingen en aspecten). Zie voor verdere literatuur de daarin opgenomen bibliografische verwijzingen. Ook F.F.J. Drijkoningen geeft in de *Moderne Encyclopedie der Wereldliteratuur*, Weesp 1984 onder ‘Symbolisme’ (deel 9, p. 203-205) verdere verwijzingen. Zie ook A.L. Sötemann, ‘Gerrit Kouwenaar en de poëzie’, in: Ntg, jg. 68, nr. 5 (sept. 1975), p. 345-360 en A.L. Sötemann, ‘Twee modernistische tradities inde europese poëzie’, in: De Revisor, jg. 5, nr. 4 (aug. 1978), p. 44-53.

Over het orfisme:

W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek religion*, ook: J.H. Croon in Forum der letteren VI (1965), p. 17-34.

Werk van Harry Mulisch voor zover dat hier ter sprake is gekomen:

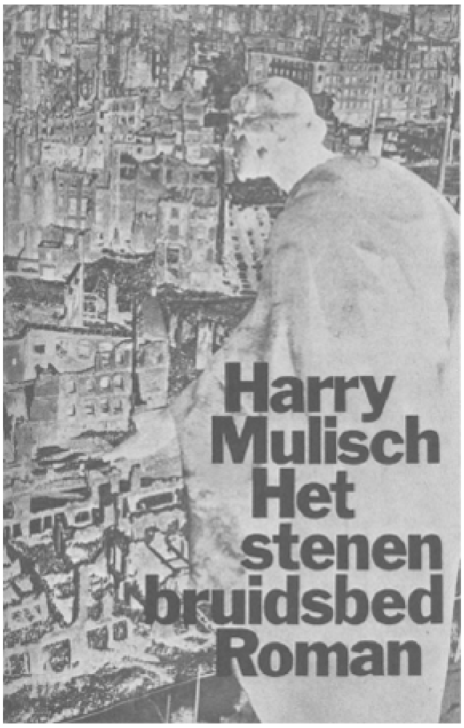
Het zwarte licht (1956), *Het stenen bruidsbed* (1959), *voer voor psychologen* (1961), *Paralipomena Orphica* (1970), De *verteller* (1971, 1978), *Soep lepelen met een vork* (1972), *Oidipous Oidipous* (1972), Bezoekuur (1974), *Mijn getijdenboek* (1975), *Twee vrouwen* (1975), *Axel* (1977), *De compositie van de wereld* (1980), *De aanslag* (1982), De *gezochte spiegel* (1983), *Hoogste tijd* (1985)

Rolf-Rainer Somann

Waarom was Nero Nero?
Herhalingen in 'Het stenen bruidsbed'

1.

> The fantastic glow from hundred miles away grew ever brighter as we moved into the target. At 20,000 feet we could see details in the unearthly blaze that never had been visible before: for the first time in many operations I felt sorry for the population below.
> I confess to taking a glance downward as the bombs fell and I witnessed the shocking sight of a city on fire from end to end. Dense smoke could be seen drifting away from Dresden, leaving a brilliantly illuminated plan view of the town. My immediate reaction was a stunned reflection on the comparison between the holocaust below and the warnings of the evangelists in Gospel meetings before the war.
> It was my practise never to leave my seat, but my skipper called me on this particular occasion to come and have a look. The sight was indeed fantastic. From some 20,000 feet, Dresden was a city with every street etched in fire.



Geschokt en tegelijk gefascineerd keken deze oorlogsvliegers in de gloeiende oven, die zij in de nacht van 13 op 14 februari 1945 van Dresden maakten. De oorlog, de massale vernietiging van mensen, als een schokkende en tegelijk fascinerende ervaring, nog sterker: als met hevige gevoelens van lust gepaard gaand - dit is wellicht één van de meest provocerende gedachten waaraan Mulisch in zijn roman *Het stenen bruidsbed* gestalte heeft gegeven. De roman is in een periode ontstaan die wij gewend zijn een 'naoorlogse' te noemen en nóg of júist anno 1986, zevenentwintig jaar na de publikatie, lijkt die provocatie op zijn plaats, of is zij door de realiteit al lang overtroffen? Oorlog, geweld, vernietiging als sensatie en

amusement, als de grote show in super-panavision en super-dolby-stereo-sound, als vrije-tijds vermaak, de voorbeelden liggen voor het grijpen. Zijn er niet genoeg signalen dat de naoorlogse periode voorbij is? Wanneer, hoe begint de vooroorlogse? Het gigantische vernietigingspotentieel in West en Oost werkt nu als een self-fulfilling prophecy, het vernietigt al enorm veel aan werkkracht, intelligentie, creativiteit, produktiecapaciteit, energie, terrein, materiaal, sociale vooruitgang, levenskwaliteit, toekomstperspectief, hoop, vreedzaamheid. Een heleboel kwaliteiten worden nu al opgeofferd aan de vermeende bescherming ervan. En dan hebben wij nog maar door onze beperkte bril van het noordelijke halfrond gekeken. Een twintigjarige jongen bracht in maart 1985 in een warenhuis in Dortmund een zelfgemaakte bom tot ontploffing. Omdat hij van de knal houdt, zei hij.

Door alleen politieke, historische, sociale en economische verklaringen is de kick van geweld, oorlog, vernietiging niet grijpbaar, hier ligt nog steeds een uitdaging van de roman *Het stenen bruidsbed.*

Militaristisch denken en handelen als *Ersatzbefriedigung*, kanonnen en atoomraketten als penissymbolen, dit zijn bekende vergelijkingen, niet pas door feminisme en vredesbeweging voor het eerst gemaakt.

> Water liep in zijn keel. Een feest witter dan de zon verrees in de verte uit de nacht. [...] Hij kreeg een begin van een erektie en ging zwetend in positie liggen achter zijn kanon. [...] Het genot van de opwinding sloeg door zijn lichaam, (p.37/38)

De fictieve Norman Corinth bevindt zich hier precies in dezelfde situatie als de niet-fictieve vliegers van de Royal Air Force. Hij zal het boordgeschut van het vliegtuig bedienen. Door de context krijgt het kanon een tweede, metaforische betekenis. Maar die vergelijking wordt elders in de roman ook omgedraaid:

> Corinth voelde Hella's been tegen het zijne. Wie had bewogen? Op hetzelfde ogenblik groeide zijn kracht in zijn broek: een kanon dat uit zijn kamoeflage in de Atlantik Wall tevoorschijn schuift over de zee. (p.84/85)

Is oorlog in *Het stenen bruidsbed* als metafoor voor (mannelijke) seksualiteit op te vatten, of omgekeerd seksualiteit als metafoor voor oorlog? '... Wat *is* het nu eigenlijk,' vroeg Jan Hein Donner in zijn reactie op het boekje van Helbertijn Schmitz-Küller *Over Het stenen bruidsbed*, 'een psychologische roman over een oorlogsvlieger, die terugkomt naar de plaats des onheils en aldaar een liefdesavontuur heeft, of een liefdesroman, waarin ook het vreselijkst oorlogsgeweld niet meer is dan één grote metafoor om die liefde tot uitdrukking te brengen?' De controverse die beiden in BZZLLETIN nr.48 voerden wekte de indruk alsof beide interpretaties elkaar uitsloten, ondanks het feit dat zij allebei hetzelfde (voor de hand liggende) uitgangspunt voor de interpretatie hadden gekozen, de combinatie van liefde en oorlog. Donner vond *Het stenen bruidsbed* 'in de eerste, de tweede en de derde plaats een liefdesroman', terwijl Schmitz-Küller benadrukte dat Corinth zijn seksuele uitspatting tijdens het bombardement elf jaar later in de vorm van zijn verhouding met Hella herhaalt. Zij resumeerde: 'Het zou mooi zijn als onze verschillende interpreta-

ties elkaar aanvulden, maar helaas is dat maar zeer ten dele het geval, het lijkt wel of wij twee verschillende boeken gelezen hebben.' Wat het één is kan het ander niet zijn? 'Zo wordt liefde een symbool voor oorlog, en oorlog een symbool voor liefde', constateerde Eric Bor al in 1974, hij zag dit als een gevolg van de structuur van de roman. Dat die verbinding soms ook heel direct, binnen één zin wordt gelegd, laten de twee bovengenoemde citaten uit de roman zien.

Het hoofdverwijt van Donner aan het adres van Schmitz-Küller was, dat zij een verkeerd uitgangspunt voor de interpretatie zou hebben gekozen, namelijk het lezen vanuit de vertelillusie en de eventuele psychologie van de hoofdpersoon. Hij noemde dit een 'melige manier van lezen', die kenmerkend zou zijn voor de Hollandse lezer en wees erop dat Mulisch altijd ook over het schrijven schrijft, dat zijn schrijven in hoge mate reflexief is, op zichzelf betrokken. Donner gaat uit van Krschowsky's merkwaardige villa als een beeld voorde roman en zijn bewoners Ludwig en Eugène als tegenstrijdige afsplitsingen van de schrijver van het boek. Ik vind dat in hoge mate aannemelijk, al is zijn manier van interpreteren vaak dermate associatief, dat ik de houding van vanzelfsprekendheid achter het herhaaldelijke 'natuurlijk', 'dus', 'veelzeggend' en 'eigenlijk' niet op zijn plaats vind. Bij deze soms zo associatieve manier van schrijven vind ik een associatieve manier van interpreteren helemaal geen bezwaar, maar zij mag niet op het hoge paard van 'de waarheid' gaan zitten. Donners keuze van invalshoek voor de interpretatie van de roman kan onderbouwd worden met uitspraken van Mulisch over de reflexiviteit van zijn schrijven en zijn afwijzing van de psychologische roman, die volgens hem door de ontwikkeling van de psychologie sinds het begin van deze eeuw onmogelijk is geworden. Maar mag men daarom andere wijzen van lezen uitsluiten? Tegen Donners behoefte aan 'eigenlijke' interpretaties zouden talrijke opmerkingen van Mulisch over de nodige vrijheid en creativiteit van de lezer kunnen worden aangevoerd. Bor destilleerde uit uitspraken van Mulisch een literatuuropvatting die verduidelijkt dat deze schrijver juist heel veel waarde aan meerduidigheid hecht. En nog belangwekkender is: zijn analyse van *Het stenen bruidsbed* laat bepaalde structuurelementen zien, die de meerduidigheid van de roman organiseren. Niet alleen uit vanuit dergelijke overwegingen vind ik dat de controverse tussen Donner en Schmitz-Küller een schijn-controverse was, die de interpretatie van de roman geen goed doet. Het gaat hier immers om een principieel probleem van het interpreteren. Het gaat m.i. bij de benadering van een kunstwerk nooit om het vinden van 'de eigenlijke' interpretatie om vervolgens andere interpretaties als 'oneigenlijk' te kunnen verwerpen. Interpreteren wordt dan niet meer als een proces tussen een subject en een object beschouwd, de subjectieve kant van het receptie-proces, de verhouding van degene die interpreteert tot het object van de interpretatie wordt verloochend. Het subject doet alsof het met het object identiek wordt, alsof het object via de interpretatie voor zichzelf spreekt, vanzelf spreekt - een kortsluiting van het hermeneutische proces, die in laatste instantie autoritair gefixeerd is (een deel van het 'verborgen leerplan' van het traditionele literatuuronderwijs) en met behulp waarvan tegelijkertijd het einde van dit proces wordt uitgeroepen. Achter het zoeken naar de 'eigenlijke', de 'juiste' interpretatie, even onzinnig en bekrompen als het zoeken naar de 'bedoeling van de schrijver', gaat een statische, objectivistische, ahistorische literatuuropvatting schuil. Elke 'eigenlijke' interpretatie pretendeert de discussie over het kunstwerk stop te zetten om het vervolgens in het museum bij te zetten (of in de prullenmand). Ter illustratie hier een aantal citaten van Mulisch:

> [...] de ideale lezer bestaat niet, want dat zou betekenen dat er één goede interpretatie is en dat is in tegenspraak met de aard van de literatuur.

> Een goede roman laat de lezer immers vrij en wanneer je de lezer niet vrij wil laten, maar zoveel mogelijk jouw mening op wilt dringen, dan schrijf je geen creatief maar beschouwend proza.
> Hij [de roman] is helemaal een functie van de lezers.

Het enige criterium voor de kwaliteit van een interpretatie is m.i. haar produktiviteit ten opzichte van het ontsluiten van het betekenispotentieel dat in het kunstwerk ligt besloten als bron van inzicht, ervaring, amusement en spel. Dit potentieel vormt geen afgerond geheel maar is aan een nieuwe dynamiek onderworpen, die actueel en historisch verschilt naarmate er nieuwe uitgangspunten voor een interpretatie worden gekozen. Hoe produktief een interpretatie is, wordt alleen uitgemaakt door lezers, als ze antwoorden op vragen als: Kan door de bril van de interpretatie het kunstwerk (her)ontdekt worden? Helpt die bril om door de bril van het kunstwerk te kunnen kijken, valt er iets door te zien of te ervaren? Kan met behulp van de interpretatie iets zinvols of iets plezierigs met het kunstwerk worden gedaan? Kan het ermee bekritiseerd worden? Doet de interpretatie het kunstwerk geweld aan? Zitten immanente tegenspraken in de interpretatie?

Zowel de interpretatie van Schmitz-Küller als die van Donner kunnen m.i. als produktief worden beschouwd. Schmitz-Küller laat zien dat op het niveau van de vertelillusie aan heel veel elementen van de roman een betekenis kan worden gegeven, waardoor hij op dit niveau recipieerbaar is. Donner laat vooral zien hoe bepaalde elementen van de roman een laag van reflectie op het schrijfproces signaleren. Een bezwaar vind ik dat hij deze interpretatie weinig systematisch heeft uitgewerkt. Ook de analyse van Bor is produktief wat de meerduidigheid van de roman betreft, helaas ziet Bor daarin de laag van de reflexiviteit over het hoofd.

> Op een rotsachtige verhoging, overdekt met bevroren klimplanten, leek het huis nog groter: een architektonische koortsdroom van terrassen, veranda's, balkons, trappen naar weer andere terrassen, holen, nissen, klaterbekkens, dichtgemetselde en weer doorgebroken deuren, en in de hoogte kleine torens en daktuintjes in verdiepingen, - van baksteen, natuursteen, hout, lei, zandsteen... het huis was niet gebouwd maar gegroeid als een boom. (p. 15)

Als Krschowsky's huis inderdaad, zoals J.H. Donner aannemelijk heeft kunnen maken, als een metafoor voor de roman *Het stenen bruidsbed* kan worden opgevat, dan zullen zich bij een interpretatie van de roman ongetwijfeld problemen voordoen. Een interpretatie veronderstelt immers eenheid en coherentie van de tekst en streeft ernaar, hoe dan ook, deze te (re)construeren, zelfs als zij erop uit is om hiaten, open plekken, immanente tegenspraken op te sporen. Het resultaat van een ‘koortsdroom’ zal zich hiertegen blijven verzetten.

De tekst heeft vele deuren. Hier wordt als ingang de herhaling als structuur- en betekenisvormend element van *Het stenen bruidsbed* gekozen. Of de bouw langs deze deur betreden, of daarachter een weg kan worden gevonden langs welke wij hem kunnen bewandelen en bezichtigen, of wij ergens licht gaan vinden, of wij al te glibberige trappetjes moeten beklimmen, ons in bochten en door nauwe luiken moeten wringen, in doodlopende gangetjes terechtkomen, open deuren inlopen - hierover zal de lezer zich een oordeel moeten gaan vormen.

2.

De verschillende typen van herhaling vormen als conventionele middelen van de composities en de retorica een belangrijk aspect van het specifieke karakter van

muziek, film en literatuur. Het voorkomen van herhalingen moet als een essentieel onderdeel van de structurele en semantische eigenschappen van 'teksten' worden beschouwd en als zodanig bij de interpretatie worden betrokken. De conventies binnen de taal van de literatuur verschillen met de conventies binnen de 'natuurlijke' taal. De literaire taal heeft een eigen systeem van tekens en regels met behulp waarvan deze kunnen worden verbonden. Zij kan ook op een ander gedrag van de lezer rekenen, want die zal literaire taal anders lezen dan 'natuurlijke' taal, zoals hij een film anders zal 'lezen' dan 'de realiteit'. Deze andere houding van de recipiënt berust natuurlijk op culturele conventies, ze heeft echter ook met het feit te maken dat de coherentie van fictie vergeleken met 'de werkelijkheid' een ingedikte coherentie is, fictie bevat minder 'ruis'. Het eigen teken- en regelsysteem van fictie opent de mogelijkheid voor 'mededelingen' die op geen andere manier overgebracht zouden kunnen worden en die ook geen concrete inhoud hoeven te hebben. Bij deze regels behoren herhalingen (herhalingen van formele structuurelementen, motieven, gebeurtenissen, series van gebeurtenissen, herhaaldelijk vertelde gebeurtenis-

sen, letterlijke herhalingen). Zij bieden een mogelijkheid om het gedrag van de lezer te beïnvloeden. Zij kunnen de waarneming prikkelen en vertragen, mogelijk activeren zij dan ook de creativiteit van de lezer omdat hij tot 'invullen' in de zin van vergelijken gestimuleerd wordt. Waar de schrijver nalaat iets uitvoerig uit te diepen, maar verbanden aan de oppervlakte aanbrengt, opent hij mogelijkheden voor activiteit van de lezer. De herhaling kan daarom als een middel van 'vervreemding' werken en worden ingezet. Het déja-vu-effect noopt tot het opzoeken van analogieën en contrasten.

Harry Mulisch. Foto: Gerrit Serné.

Natuurlijk is een 'herhaling' altijd een mentale constructie, een abstractie, die op grond van 'gelijkenis' uit elke gebeurtenis het specifieke verwijdert. Het opmerken van herhalingen werkt dus altijd in een spanningsveld tussen identiteit en contrast, tussen herkennen van hetzelfde en ontdekken van het afwijkende. Als wij veronderstellen dat het principe van de herhaling het meest opvallende structuurprincipe van *Het stenen bruidsbed* is, dat hier een belangrijke invalshoek voorde interpretatie ligt, dan zal die abstractie ook binnen de roman ongetwijfeld een rol moeten spelen, dit zou van belang kunnen zijn voor de interpretatie.

E. Bor en R. Rand-Booij (J.J. Oversteegen) hebben in hun onderzoek naar 'meerduidigheid', resp. naar 'verticale verbanden' al eerder gesignaleerd dat typen van herhaling in het werk van Mulisch een belangrijke rol spelen. Door herhaling van een motief of een zin kunnen passages aan de taaloppervlakte met elkaar verbonden worden, waarvan het verband niet zonder meer voor de hand lijkt te liggen: een uitdaging voor de lezer, die een schrijver niet altijd in dank wordt afgenomen. Zo wordt dan een roman als bijv. *Het stenen bruidsbed* algauw 'duister' en 'moeilijk' genoemd (kenmerkend genoeg werd dit van *Twee vrouwen* en *De aanslag* niet gezegd). 'Corinth rekte zijn gezicht zoals wanneer men uit het water komt;...' (p.28), deze zin wordt op p.43 letterlijk herhaald. Hierdoor worden 'twee situaties die verschillend van aard zijn in hetzelfde licht' geplaatst, de lezer wordt door deze verbinding tot een vergelijking van die situaties gebracht (E. Bor). Deze interpretatie laat nu juist zien dat herhaling een middel van epische integratie en niet desintegratie is. Zelfs het vreemde 'groene gefluister' dat Corinth herhaaldelijk hoort en dat geen verband schijnt te hebben met de situatie waarin het optreedt, kan op die manier geïnterpreteerd worden: volgens H. Schmitz-Küller een afweermechanisme, met behulp waarvan Corinth te intensieve herinneringen aan zijn oorlogsverleden op een veilige afstand houdt.

Ik zal hier een drietal typen van herhaling onderscheiden (er zijn ook andere typen die ik in dit kader minder belangrijk acht):

- de herhaling van een gebeurtenis of motief (bijv. Corinths vlucht naar Europa), met als bijzondere vorm: de letterlijke herhaling (bijv.: 'Corinth rekte zijn gezicht zoals wanneer men uit het water komt.');

- de frequente herhaling van een gebeurtenis of motief zodat van een leidmotief kan worden gesproken (bijv. de verwoeste stad), ook de frequente letterlijke herhaling is natuurlijk mogelijk;

- de herhaling van een hele serie gebeurtenissen op het handelingsniveau: een parallel (bijv. Corinths twee 'bezoeken' aan Dresden), een parallel houdt natuurlijk altijd een aantal herhalingen van de eerstgenoemde vormen in.

Ik zal niet afzonderlijk ingaan op de talrijke telkens weer terugkerende motieven die de roman een *leitmotivische Struktur* geven, maar ik zal proberen na te gaan wat vanuit het gekozen uitgangspunt, het 'principe herhaling', over de door de secundaire literatuur gesignaleerde *drie niveaus* van de roman gezegd kan worden:

- het niveau van de vertelling (het verhaal over de Amerikaan Norman Corinth, die in 1956 voor een tandartsencongres naar Dresden komt, onderbroken door de drie 'zangen', die over het bombardement op Dresden gaan),

- het niveau van verwijzingen naar gebeurtenissen in de geschiedenis waarmee de vernietiging van Dresden wordt vergeleken,

- het niveau van de reflexiviteit van het schrijven.

3

> 'Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten.
> Eine deutet auf die andere hin und erklärt
> ihren Sinn besser als viele trockne Worte.'
> (Baronesse von C. in: J.W. Goethe, *Unterhaltungen deut-*

scher Ausgewanderten. 1795)

Al op de eerste bladzijde van de roman wordt een herhaling gesignaleerd. Corinth vliegt niet voor de eerste keer naar Europa:

> De zee was al Europa. Als dertien jaar eerder zag hij haar onder zich wegglijden: [...] (p.9)

De inhoud van de Ie zang verklaart achteraf een aantal vreemde gedachten en gedragingen van Corinth in de eerste twee hoofdstukken van de roman, bijv. waarvandaan hij vliegvelden kent en aan neerstortende machines moet denken terwijl hij in Berlijn Tempelhof staat te wachten; waarom zijn hart struikelde toen hij zag waar het congres zou plaatsvinden; waarom hij, in Dresden gearriveerd, nauwelijks naar de stad durft om te kijken; waarom hij iets in de lucht boven de stad zoekt... Pas door de flash-back van de Ie zang wordt immers duidelijk dat Corinth tijdens de oorlog bij het bombardement op Dresden was betrokken. Hij herinnert zich telkens de luchtaanval en het is nogal moeilijk voor hem om de gevolgen van (o.a.) zijn daad onder ogen te zien. Maar dit verklarende karakter van deze sprong terug in de tijd is niet de enige functie van de Ie zang. In het begin van het tweede hoofdstuk kijkt Corinth naar Hella:

> Water liep in zijn keel. Zijn geilheid blafte, een koud dier van plicht, en hij dacht, natuurlijk, natuurlijk, ik wil haar hebben, (p.18/19)

In de Ie zang wordt Dresden voor de eerste keer voor de bemanning van het vliegtuig zichtbaar:

> 'Daar heb je d'r!' riep Corinth.
> Water liep in zijn keel. (p.37)

Corinth reageert op Hella precies zoals hij op de confrontatie met het brandende Dresden reageerde, vlak voordat de bemanning de bommenlast boven de stad ging uitstorten, de zin wordt letterlijk herhaald. Hiermee wordt een opvallende dwarsverbinding tussen de twee tijdlagen van de vertelling gelegd. Ze signaleert een analogie van het verlangen naar Hella en het verlangen naar het bombardement. Deze min of meer onverwachte correlatie kan voor de lezer aanleiding vormen om terug te bladeren en de eerste twee hoofdstukken van de roman wat nauwkeuriger met de Ie zang te vergelijken. Er kunnen meer verrassende overeenkomsten worden ontdekt:

Ie en IIe hoofdstuk

De zee was al Europa. Als dertien jaar eerder zag hij haar onder zich wegglijden: een konvooi lag gestold in roerloze golven. (p.9)

Met opgetrokken wenkbrauwen keek hij door het raam, verwonderd, dat zij de enigen waren in de lucht en dat de lucht niet om zijn hoofd bruisde in de bol van geest, glas, plastic. (p.9)

Vrede, vrede! Achter een ijzeren hek stond een wapperende groep nonnen en zong een psalm naar een vertrekkende Constellation; het gezang werd meegesleurd in steekvlammen en gebrul, (p.10)

[...] zijn dunne broek krankzinnig geworden om zijn benen [...] (p. 10)

Zijn geilheid blafte, een koud dier van plicht, en hij dacht natuurlijk, natuurlijk, ik wil haar hebben, (p.18/19)

Een dubbele deur leidde naar het terras, maar achter de deur zat een raam en tussen deur en raam een vensterbank, zodat niets open kon. (p.23)

'Hebt u al gehoord van de brand die wij hier gehad hebben?' 'Brand?' Corinth keek naar zijn nek. 'Zegt u brand?' (p.26/27)

Hij brandde zijn vingers en stond meteen op zijn kleren slaand naast het bed, het peukje smeulde in de mat. Brand, dacht hij, [...] (p.33)

Een paar meter verder was de kamer waar hij zou wonen, met ramen rondom en een ijzeren ladder, die naar de uitkijkpost er bovenop leidde [...] Het was het tegendeel van een kamer: om het bed lag de horizon. Corinth ging voor het glas staan, stak een sigaret op en keek naar de lampjes, die geboren werden in het dal. Plotseling, een oogopslag, was de nevel veranderd in een kanten kleed van lichtjes, (p.28)

Harry Mulisch. Foto: Gerrit Serné.

Ie zang

[...] Liberators, zwarte vissen tegen de sterren, een zwerm die uit zee over half Europa ligt, [...] (p.36)

Geen Messerschmidt in het uitgestrekt luchtveld, (p.35/36) Liggend op zijn buik in de bruisende glasneus spiedt hij zachtjes fluitend over de aarde, [...] (p.35)

[...] zo zendt een zwarte plek op de heuvels door de ademloze lucht een guirlande omhoog, een machteloze groet - feest, en welkom in het bebloede huis der verre

gasten: vuurwerk! [...] Drie sekonden braakt verschrikkelijk gebulder en vuur uit de aether [...] (p.35)

Het kanon glijdt zachtjes heen en weer in de wind. (p.36)

Hij kreeg een begin van een erektie [...] Het genot van de opwinding sloeg door zijn lichaam, (p.37/38, in de IIe zang 'blaft' dan het geschut)

[...] en zwetend daarop de blauwogige vraagt: 'Kan er niet een raam open?' (p.36)

Knus staan kleine branden op de hellingen en in de dalen [...] (p.35)

Liggend op zijn buik in de bruisende glasneus spiedt hij zachtjes fluitend over de aarde. [...] (p.35)

[...] op weg naar een oude stad, waarboven de lichten al zijn aangestoken, (p.36)

[...] keek hij naar de opengebarsten duisternis, een dal van zomerdag onder de sneeuw van lichtkogels [...] (p.37)

Dit zijn gedeeltelijk weliswaar heel erg subtiele verbindingen aan de gebeurtenis-, motief- of taaloppervlakte, die door de lezer mogelijk maar zeer ten dele worden opgemerkt, zeker wat het eerste lezen betreft (er zijn er trouwens nog meer te vinden). De signaalfunctie van de letterlijke herhaling is echter nauwelijks over het hoofd te zien. Een verbinding tussen liefde en oorlog, resp. vernietiging, wordt in de roman al eerder aangebracht: de foto op de omslag in combinatie met de titel van de roman, zoals het citaat uit de Ilias dat als motto aan de roman voorafgaat, werken in die richting als inleidende belichting van de hele roman. Op p.16 wordt dit motief hervat:

> Aan de overkant van de Elbe, in het dal, lag wat er van de stad restte: een onafzienbare branding van puinhopen, beflard, besliert met witte nevel: een bruid, die haar sluier aan stukken had gescheurd bij de aanblik van haar vrijer.

Verder zijn er talrijke directe en indirecte verbindingen van liefde en oorlog (resp. strijd, vernietiging), zoals: ‘vechtlust blonk in haar [Hella's] ogen’ (p.21) of de ‘bloedbruiloft’ van Hitler (p.33). Als Corinth door Ludwig wordt gevraagd, waar de verminking van zijn gezicht vandaan komt, antwoordt hij: ‘Dat komt van de liefde.’ (p.30). Als een belangrijke en zeer opvallende verbinding tussen de beide verhaallagen beschouw ik ook de overeenkomsten van Corinths glazen kamer boven op Krschowky's villa met de ‘bruisende glasneus’ van het vliegtuig, waarin hij tijdens de luchtaanval ligt.

De gebeurtenissen van de le zang krijgen door het parallellisme het karakter van een ‘voorspelling’ t.o.v. de gebeurtenissen elf jaar later, althans volgens de ‘werkelijke’ chronologie. Volgens de chronologie van de roman is het echter omgekeerd omdat hier Corinths aankomst in Dresden in 1956 aan zijn aankomst in 1945 voorafgaat. Men zou van een voorspelling achteraf kunnen spreken - een ‘achterspelling’ om deze term van Mulisch te gebruiken. Is de herhaling eenmaal opgemerkt dan krijgt deze ook een voorspellend karakter voor de verdere gang van zaken; het bombardement en de verhouding met Hella zijn immers al aangekondigd. Dit scherpt de aandacht voor verdere signalen van analogie en contrast omdat voortzetting van de herhaling en een fataal en beklemmend parallellisme van de gebeurtenissen verwacht mag worden. Ook de IIe zang werkt in velerlei opzicht verhelderend m.b.t. het voorafgaande IIIe hoofdstuk van de roman. Hier wordt bijvoorbeeld Corinths persoonlijke betrokkenheid bij het ‘bloedbad in de Elbe’ duidelijk; dit verklaart zijn vreemde reactie op de vrouw die het als slachtoffer heeft ondergaan. Tussen de IIe zang en het IIIe hoofdstuk laten zich ook weer dwarsverbindingen aan de oppervlakte vinden die door herhaling van motieven en woorden zijn aangebracht:

IIIe hoofdstuk

Op het bordes nam hij haar arm en voelde haar arm [...]: een volle zachte arm. [...] Hij begon te lachen. Toen Hella hem aankeek, zei hij: ‘Ik ben vrolijk.’

[...] Corinth dacht, de avond glanst; de avond. [...] Op het bordes was een stille, verblindende ontploffing, die wit in de bomen sprong; [...] (p.61/62)

Op hetzelfde ogenblik groeide zijn kracht in zijn broek: een kanon, dat uit zijn kamoeflage in de Atlantik Wall tevoorschijn schuift over de zee. (p.84/85).

Hij keek naar haar benen en zijn geilheid blafte, blafte: [...] (p.95, vgl. ook p.18): Zijn geilheid blafte [...])

IIe zang

Zoals in het paleis kristallen luchters en schitterende kronen de afmetingen van de feestzaal doen uitkomen - en glimlachend over het marmer schrijdt de President, aan zijn arm zijn vrouw, en hij zegt iets tegen haar, en wuift naar de gasten, die het volkslied zingen: zo markeren felle ontploffingen de hoogte van de nacht, [...] (p.109)

Over zijn schuddende kanon hangt vier sekonden de blauwogige Corinth [...] (p.109)
[...] het geschut blaft op daken, in parken, op wagons, (p.109)

Een voorbeeld voor hoe naast het opmerken van herhalingen en parallellisme juist ook contrasten betekenis kunnen krijgen kan m.b.t. Corinths gezicht worden gegeven. In het IIIe hoofdstuk wordt heel vaak de aandacht op de littekens van Corinth gericht, terwijl in de IIe zang juist van het 'goddelijk schone gelaat' van hem wordt gesproken, met 'goddelijk gewelfde wenkbrauwen'. Hierdoor wordt spanning verwekt en de verwachting versterkt, dat de littekens iets met het bombardement te maken hebben. Ook het bordje 'VERBODEN - OOK VOOR VOETGANGERS' wordt door contrast (voetgangervlieger) opmerkelijk.

De IIe zang is niet, zoals de Ie, een herhalende weerspiegeling van de hoofdhandeling op een ander tijdsniveau. Enerzijds heeft ook deze tweede flash-back naar de gebeurtenissen van elf jaar eerder een verklarende functie voor hetgeen reeds verteld is (bijv. het 'bloedbad in de Elbe'), anderzijds wordt hier het tijdsverschil tussen beide verhaallagen uitgeschakeld. J.H. Donner heeft het al aangetoond: de vertelling van de bedscene 'gaat gewoon door', de coïtus interruptus en aansluitende tweede ontlading in de mond worden 'in termen van de moderne oorlog' beschreven. Deze interpretatie stemt ook met enkele andere details overeen. Corinths herhaling van het bombardement in de vorm van zijn verhouding met Hella krijgt hier zijn adequate epische vorm. Normaal is een vertelling noodzakelijk aan het tijdsverloop gebonden omdat successievelijk, 'in de tijd' moet worden verteld. Diachroon en synchroon verlopende gebeurtenissen kunnen niet anders dan achter elkaar worden gepresenteerd, volstrekt synchronisme is onmogelijk. Hier is door de dubbele betekenis van de IIe zang de epische tijd echter overwonnen. Twee verschillende gebeurtenissen, die elf jaar uit elkaar liggen, worden in één keer verteld, de twee tijdlagen van de roman komen in de vertelling tot dekking. De tijd zakt weg. De herhaling als stilstand, onderbreking van het tijdscontinuum wordt formeel gepresenteerd als synchrone vertelling. Consequent maakt Mulisch hier dan ook van de tegenwoordige tijd gebruik, die hij in *De toekomst van gisteren* de 'vervoeging van de verstening' heeft genoemd.

> In zijn eigenlijke gebruik wendt het praesens zich dus juist af van het nu, van het veranderlijke heden, van de tijdelijkheid, - het vereeuwigt. Het bevindt zich in de onveranderlijke wereld van de gewoonten, van de typologie, de maskers. Het is de vervoeging van de verstening.

De consequenties voor de interpretatie zijn: het bombardement en de verhouding met Hella worden als identiek gepresenteerd, het zijn allebei gebeurentenissen buiten de tijd (dit klopt overigens met Corinths theorieën over de geschiedenis).

De IIIe zang heeft zoals de Ie de functie van een verklaring achteraf. Voor Corinth en de overige leden van de bemanning van het vliegtuig eindigde de luchtaanval in een catastrofe. Bepaalde vreemde trekken van Corinth kunnen nu psychologisch meer begrepen worden gezien de schok die hij onderging bij de herconfrontatie met het brandende Dresden en het neerstorten van het vliegtuig. De oorzaak van zijn contact met de Russen en de aanleiding voor zijn uitnodiging voor het congres worden opgehelderd. Ook hier kunnen verbindingen door herhalingen aan de motief- en taaloppervlakte opgemerkt worden:

IVe hoofdstuk

[...] in de diepte bewogen bomen, (p.117)

[...] hij [Schneiderhahn] is gevaarlijk als een dolle hond, ik zal hem in elkaar trappen) [...] (p.146)

Val dood, dacht hij [...] (p.177)

Eer zij ging zitten, keek zij even naar Corinth, die het niet zag doordat hij snel naar zijn nagels tuurde, (p.161)

Corinth dacht, zij holt mij uit, zij weet niet wat zij doet; [...] (p.185)

IIIe zang

Overal wuiven de bossen nog als korenvelden, (p.191)

[...] een waanzinnige zit in de cockpit, [...] (p.193)

'Val dood.' (p.192)

Langzaam gleed de schotel vuur voorbij en hij voelde, dat er iets in hem veranderde: haast niets, maar precies in het midden. Zijn beöliede vingers gleden over het warme staal en met een gevoel of hij hol werd, wendde hij zijn ogen af en keek voor zich in de nacht, (p.194/195)

De parallel bombardement-verhouding met Hella wordt doorgetrokken. Als de eerste fase van de vergelijking over het verlangen gaat, de tweede over de geslachtsdaad, dan gaat de derde over de 'afknapper'.

> De gedachte aan Hella vervulde hem met trots en bevrediging; zijn begeerte was verdwenen. Dat zou moeilijkheden geven vanavond, (p.117)

Zowel na de luchtaanval als na de verkering met Hella kan hij het slachtoffer niet onder ogen zien en wendt hij zijn blik af. Hij reageert in beide gevallen met een gevoel alsof hij hol wordt; hierop volgen telkens hevige gevoelens van vervreemding van zichzelf, een zware psychische crisis en een rendez-vous met de dood. Wanneer Corinth later (in het Ve hoofdstuk) in zijn kamer wakker wordt denkt hij: 'Het was de dood nog niet geweest.' (p.205). Beide daden worden als vernietiging beschreven, wat Hella betreft wordt dit in haar monologue inférieure in het Ve hoofdstuk duidelijk. Een mooi beeld hiervoor vindt men in het IVe hoofdstuk op p.177: Gezamenlijk op weg naar het concertgebouw denkt Corinth m.b.t. Hella 'val dood', op hetzelfde ogenblik zien ze de berg puin van de ingestorte Frauenkirche van Dresden.

4.

Een essentiële vraag i.v.m. de functie van de zangen met verstrekkende gevolgen voor de interpretatie van de roman is die naar hun fictionele status binnen het geheel van de compositie. Ze vormen een herhalend structuurelement van de roman en over hun integratie in het geheel zijn de punten 'parallellisme' en 'herhaling' van Corinths daad naar voren gekomen. Maar hoe passen de zangen in het kader van de vertelillusie? H.U. Jessurun d'Oliveira, E. Bor en H. Schmitz-Küller beschouwen de zangen als herinneringen van Corinth, zijn herhaling van het bombardement in de vorm van de verhouding met Hella als een herbeleving. Dit is consequent want zij interpreteren de roman immers vooral vanuit de vertelillusie. Volgens H.U. Jessurun d'Oliveira en H. Schmitz-Küller doorloopt Corinth een bewustzijnsproces dat stap voor stap zijn amnesie t.o.v. de oorlogsgebeurtenissen doet terugwijken, een proces van herovering van zijn geheugen. Hier zijn een heleboel argumenten tegen te vinden die ik hier niet allemaal op een rijtje kan zetten. Corinth heeft wel het gevoel dat hij in Dresden iets moet uitzoeken, begrijpen, al weet hij niet precies wat (vgl. p.22). Hij wil 'een beetje helderheid stichten' in zichzelf (p.151) en ontwikkelt er alle mogelijke theorieën voor. Hij ziet het bombardement ergens als een

gebeurtenis binnen zijn barbaarse ‘anti-historie’, waaraan hij heeft deelgenomen, maar hij begrijpt niet wat hij er persoonlijk mee te maken heeft. Wordt hij hevig met het bombardement en zijn gevolgen geconfronteerd, dan doet zich altijd een psychische blokkade gelden: hij hoort het ‘groene gefluister’, bevoelt zijn littekens, wordt slaperig, brengt geen herinnering tot stand. Dit wordt bijv. duidelijk wanneer hij het verhaal over het ‘bloedbad in de Elbe’, verteld vanuit het perspectief van een slachtoffer, heeft beluisterd:

> Corinth trok zijn gezicht in plooien en probeerde haar te vinden in het zwarte water, maar hier was de oorlog, en daar was hij, en daartussen was niets, (p.88)

Er valt geen ontwikkeling van Corinth te bespeuren, integendeel: op het moment waarop de herhaling van zijn daad voltooid is, wanneer hij na zijn zware psychische crisis in de tuin van Krschowsky's villa (die volgens H.U. Jessurun d'Oliveira, E. Bor en H. Schmitz-Küller de doorbraak zou moeten betekenen) in zijn bed ontwaakt, denkt hij:

> Het was voorbij. Beslissende gebeurtenissen hadden plaatsgevonden, maar hij wist niet, welke. Hij dacht, ik hoef het ook niet te weten, (p.205)

Duidelijker kan het op dit ‘beslissende’ moment van het verhaal niet worden uitgedrukt. Hij heeft blijkbaar een vaag gevoel dat iets beslissends met hem gebeurd is, meer niet. Men zou het met het verschijnsel van het ‘groene gefluister’ kunnen vergelijken: Hij neemt iets waar wat uit hemzelf afkomstig is, maar hij begrijpt er niets van.

De zangen beschouw ik daarom niet als herinneringen van Corinth maar (zoals J.H. Donner) als ingrepen van de verteller. Ze zijn echte flash-backs naar de gebeurtenissen van elf jaar eerder en de correlatie tussen beide verhaallagen in de vorm van een herhaling betreft een verstandhouding tussen verteller en lezer achter de rug van de hoofdpersoon om (‘dramatic irony’).

5.

‘Ik moet bekennen dat het mij, ondanks de ondergaande zon, vrij duister blijft’, zegt H. Schmitz-Küller over de merkwaardige passage aan het begin van het Ve hoofdstuk. Voor de duidelijkheid wil ik deze hier helemaal citeren:

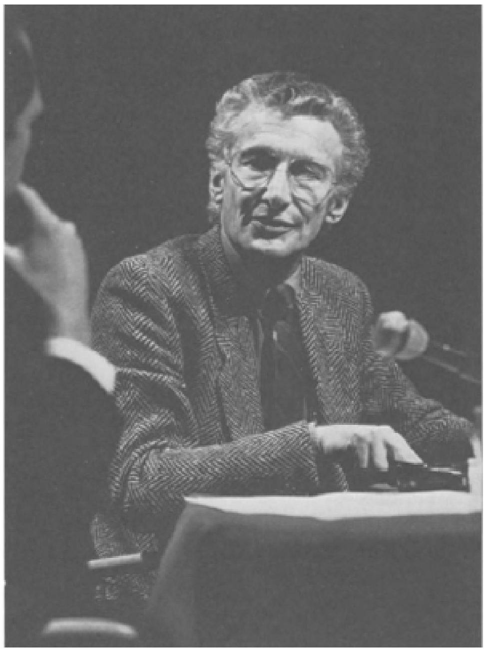
> De afgedwaalde wandelaar zwenkt in de windstille geboorte van de schemering om het griekse kreupelhouten blijft roerloos staan. In een kleine vallei, op de helling, in een buitenwereldse stilte, houdt een groepje cypressen en taxusstruiken wie weet hoe lang al de adem in en staat met toverachtige inspanning te veranderen naar de zon, die onder gaat over de eilanden en de zee. De getuige voelt, dat hij begint te blozen als het westen. De natuur paart met de eeuwigheid. Hij durft niet achter zijn hand te kuchen, waardoor het meteen op zou houden: boom boom worden, struik struik. Maar hij slaat zijn ogen niet neer. Hij durft zich niet te bewegen, (p.199)

Deze alinea valt helemaal buiten de vertelillusie van het verhaal van Corinth. Omdat men zich geen raad ermee wist werd ze tot nu toe nauwelijks bij de interpretatie van de roman betrokken. Juist vanuit het oogpunt ‘herhaling’ kan er echter wél een

betekenis aan worden gegeven, de passage krijgt misschien zelfs een sleutelrol toebedeeld.

Wie is het die hierdoor een Grieks landschap dwaalt? Een personage van de vertelling? Of zo maar een of andere Griek? - geen van beiden, denk ik. Ik beschouw deze passage als een beeld, een gelijkenis, dat op een beslissende plaats in het verhaal is ingelast. De herhaling van het bombardement in de vorm van de verhouding met Hella is voltooid, wat nu volgt is een soort epiloog van de roman, bestaande uit de monologue intérieure van Hella en de nachtelijke uitbarsting van Corinth in het hoofdstuk 'De wrok'. Corinth heeft de 'beslissende gebeurtenissen' niet begrepen. Dit contrasteert met de 'afgedwaalde wandelaar'. Corinth wendde zijn ogen af, van de wandelaar wordt uitdrukkelijk gezegd, 'Maar hij slaat zijn ogen niet neer'. Hier wordt aan de Griekse mythologie gerefereerd, zoals in *Het stenen bruidsbed* en in het oeuvre van Mulisch vaker gebeurt. 'De' Griek van de oudheid kon dank zij een mythisch bewustzijn het verband tussen zijn eigen bestaan en het universum spontaan in de transparantie van de mythe ervaren. In de buitenwereld en in zijn eigen doen en laten herkende hij de mythen als oerbeelden van het menselijke bestaan, als tijdeloze formules, als citaten, herhalingen. Voor ons is de mythe een soort geloof (al valt er tegenwoordig een nieuwe discussie en een herwaardering van de mythe te constateren), voor 'de' Griek van de oudheid was echter het mythische bewustzijn zijn bewustzijn van de wereld, het vormde de manier waarop de wereld hem bewust werd. Het beeld waarvan hier gebruik wordt gemaakt, grijpt op een universeel mythisch uitgelegd fenomeen terug, de 'cyclus van de zon', hier: de zonsondergang, het moment voordat 'de machten der duisternis' het weer van het licht gaan winnen (deze passage is als het ware het enige daglicht in de duisternis van het laatste gedeelte van de roman vanaf Corinths crisis in de tuin tot het slot). De Griekse wandelaar ervaart dit als een tijdeloos gebeuren, 'in een buitenwereldse stilte', hij staat roerloos want elke beweging zou tijdsverloop betekenen, terwijl de realisering van de mythe (de herhaling) stilstand, onderbreking van het tijdscontinuum inhoudt. Ook de taxusstruiken, die naar men aanneemt tot drieduizend jaar oud kunnen worden, connote-

ren 'eeuwigheid'. Consequent maakt Mulisch dan ook weer van de tegenwoordige tijd, de 'vervoeging van de verstening', gebruik. De natuur paart met de eeuwigheid, het gezicht van de getuige neemt dezelfde kleur aan als wat hij gadeslaat: hij bloost - een teken van identiteit tussen buiten- en binnenwereld, denken en voelen. In het motief van het 'blozen' zie ik in *Het stenen bruidsbed* de weerschijn van de mythe uitgedrukt. Het woordje 'afgedwaald' lijkt mij van betekenis: de Griekse wandelaar herkent zelfs in zijn af- of verdwaling de mythe. Afdwalen (tijdens het wandelen) betekent de weg tussen begin- en eindpunt (van de wandeling) kwijtraken. Het is een onderbreking van de continuïteit, ook een uitschakeling van de historische tijd, een afwijken van de ratio en van de causaliteit.



Harry Mulisch. Foto: Gerrit Serné.

Vanuit deze gedachtengang laten zich tal van andere motieven van de roman belichten: Corinths gedachten en theorieën over geschiedenis, tijd, dat de ziel te paard gaat, over de maskers en de code. De 'afgedwaalde wandelaar' kan met Corinth worden vergeleken, deze wordt herhaaldelijk als een afgedwaalde gepresenteerd. Het verschil is dat de Griekse 'afgedwaalde wandelaar' identiteit en harmonie ervaart en Corinth een hevige vervreemding van zichzelf. Wel heeft hij een soort historisch bewustzijn, want hij probeert steeds weer verbanden in de geschiedenis te construeren, zijn persoon met andere exponenten van de 'anti-historie' te vergelijken. Hij ziet blijkbaar archetypische lijnen, die buiten de causaliteit van de geschiedenis vallen, maar hij kan gewoon niet begrijpen wat het met hemzelf te maken heeft, hij kan geen helderheid stichten in zichzelf. Hij weet niet waarom hij hem 'prachtig' vindt, de dode ruimte buiten de geschiedenis; waarom hij een erectie krijgt tijdens het bombardement; waarom zijn ogen blinken wanneer hij zich de ondergang van Dresden in apocalyptische termen voorstelt ('Fabelachtig. Hij dacht, ik leef,...'. (p. 138)); waarom hij opleeft wanneer Hella instort ('Hij dacht, ik leef.', p.90); waarom triomf hem vervult wanneer hij zich voorstelt dat Günther en Ludwig met hun gezichten tegen de muur staan en hij met een machinepistool erachter; waarom hij het heerlijk vindt om Schneiderhahn te kwellen; waarom hij lacht na het 'bloedbad in de Elbe' en steeds weer fluit of zingt tijdens zijn misdaden; waarom hij 'met verwilderd glanzende ogen', 'in volstrekte euforie' (p.210) en steeds maar lachend Günther een draai om zijn oren geeft, Schneiderhahn neerslaat en

de auto in puin rijdt; waarom hij tandarts is ('Ik verdoof nooit.', p.173). Een enkele keer flitst 'een schicht helderheid' door hem heen tijdens een filmvertoning met een scène over een pygmeeënkerkhof. Deze filmscène waarin rijen schedels boven elkaar 'grenzeloos naar de horizon' kijken (p.174) kan met het stukje over de 'afgedwaalde wandelaar' vergeleken worden. Maar Corinth is die flits helderheid op hetzelfde ogenblik vergeten.

6.

Het laatste hoofdstuk van de roman, 'De wrok', laat volgens mij een nieuwe herhaling van Corinths daad zien, ook hier kan van een 'parallel' worden gesproken. De jongen Eugène provoceert Corinth tot een hernieuwde uitbarsting van aggressie. Hij geeft hem impliciet het trefwoord voor een ontdekking: Schneiderhahn, hij moet onschuldig zijn, geen kampbeul, wat Corinth eerst dacht. In een razende opwelling maakt Corinth zich meester van de auto, rijdt voorbij de borden 'VERBODEN-OOK VOOR VOETGANGERS' de puinvlakte in, verdwaalt in het begin, vindt uiteindelijk het hotel waar Schneiderhahn woont, dringt tot diens kamer door en geeft hem een pak slaag. Na de 'afstraffing' van het onschuldige Dresden en van de onschuldige Hella volgt nu de 'straf' voor de onschuldig bevonden Scheiderhahn. 'Schreeuwend van het lachen' rijdt hij vervolgens de auto tegen een brok puin. Kort daarop zit hij gewond naast de kapotte auto in de duisternis. Zijn horloge is verdwenen: ook wat nu gebeurt, gebeurt buiten de tijd.

Hij steekt de auto in brand en gaat met zijn rug naar het vuur een krantenknipsel van Krschowsky lezen. Het knipsel is van 1940 en gaat over de opgraving van Troje door Schliemann. Oorspronkelijk had Corinth veel opheldering door de inhoud van het knipsel verwacht. Deze verwachting wordt teleurgesteld en hij gooit het knipsel in het vuur zonder het helemaal te lezen. Een mogelijkheid voor begrip gaat minder in het knipsel schuil dan in de scène om hem heen: Zoals in 1945 heeft hij in Dresden een vuurzee gemaakt, zijn gezicht is opnieuw bebloed. Maar het helpt niet: 'VERBODEN-OOK VOOR VOETGANGERS'. Hij had maar beter niet naar Dresden moeten komen want hij blijft zijn daad herhalen. Zoals in 1945 toen hij zijn blik van de brandende stad afwendde, zoals op het congres toen hij naar zijn nagels tuurde om Hella's blik te ontwijken, draait hij zich om:

> Hij stond weer op en kroop achter een begroeid heuveltje, waar hij het vuur niet meer zag en over de uitgestorven vlakte kon kijken, (p.219)

Deze 'uitgestorven vlakte' contrasteert met de 'zonovergoten vlakte van Hissarlijk' waarover in het knipsel te lezen was - en met de beleving van de zonsondergang door de 'afgedwaalde wandelaar'.

Wie nog hoop heeft voor Corinth moge zich zijn pas begonnen relatie met Karin herinneren. Hij heeft een afspraak met haar gemaakt. Zijn gedachten toen hij haar voor het eerst bewust waarnam waren:

> [...] daar heb je d'r, het hulpje, (p.165)

Dit zijn precies dezelfde woorden van de le zang vlak voor het bombardement, toen hij de stad voor het eerst zag ('Daar heb je d'r!', p.37). Corinths verlangen naar Karin komt door die letterlijke herhaling in een verband te staan met zijn verlangen naar Dresden in 1945 en zijn verlangen naar Hella in 1956.

Het laatste hoofdstuk van de roman kan op grond van analogie van de gebeurtenissen ook als een 'parallel' aan het bombardement en de verhouding met

Hella worden beschouwd. Twee keer herhaalt Corinth het bombardement in een andere vorm maar dit dringt niet tot zijn bewustzijn door, hij begrijpt het niet. Het slot van de roman is, wat het niveau van de vertelling betreft, noch gesloten noch open. Een nieuwe herhaling is aangekondigd - een virtuele voortzetting van de handeling als een onafgebroken herhaling van Corinths daad.

7.

Maar het gaat in *Het stenen bruidsbed* niet alleen om Corinth, Hella en Dresden. Het is meer dan een roman over psychische problemen van een oorlogsvlieger en meer dan een liefdesroman. Er zijn tal van aanwijzingen die Corinths herhalingen

van het bombardement algemenere afmetingen geven.

Corinth is de personificatie van een type, meer nog: van een archetype. Hij is ook ‘de’ soldaat, ‘de’ verwoester. Hij is in letterlijke en figuurlijke zin een masker. Zelf noemt hij zich ‘een onder Agamemnon gesneuvelde griek, die nog leeft’ (p.105); hij denkt, ‘ergens daarboven ben ik: honderdduizend jaar geleden, over honderdduizend jaar - *voor altijd*.’ (p.139); hij noemt zich onveranderbaar, zijn kist zal leeg zijn als hij sterft (p.75) en als ‘eeuwige verwoester’ is hij ook niet aan een bepaalde wereldbeschouwing gebonden (vgl. p.75). Er is ook een waarschuwing voor de lezer om ‘schuld’ niet op het persoonlijke, individuele vlak te zoeken. Ludwig vertelt overeen hotelbrand, waarbij kenmerkend genoeg een mooie vrouw om het leven is gekomen. De stoker van het hotel, hij was vroeger tuinman, werd voorde brand verantwoordelijk geacht en gearresteerd. Het commentaar van Ludwig:

> Zo proberen ze ons de indruk te geven, dat ze het op willen lossen, (p.124/125)

De aanduidingen ‘stoker’ en ‘tuinman’ kunnen allebei op Corinth worden betrokken.

Een andere laag van generalisering wordt met behulp van het leidmotief van de brandende of verwoeste stad aangebracht. Telkens weer worden intense beelden van de verwoesting van Dresden en het massacre onder de bevolking opgeroepen, hiernaast wordt een lijn van oorlog, brand en verwoesting dwars door de hele wereldgeschiedenis heen getrokken, in dit kader worden steeds weer steden genoemd. Dresden speelt hierbij niet alleen m.b.t. het bombardement in 1945, maar ook m.b.t. de Slag bij Dresden in 1813 een rol. Een deel van die vergelijkingen zijn Corinth in de mond (resp. in de gedachten) gelegd, andere worden echter buiten zijn optiek om aangebracht, zoals bijv. in de twee citaten die aan de vertelling voorafgaan.

Door het hele boek heen wordt aan de Slag om Troje gerefereerd, dit begint met het citaat uit de Ilias en eindigt met Krschowsky's knipsel. Verder wordt verwezen naar: de Slag bij Marathon in 490 v.C; de verwoesting van Carthago in 146 v.C.; de brand van Rome in 64; de vernietiging van Aquileia in 452; de brand van Baltimore in 1904, de opstand in Boedapest in 1956; en Auschwitz, Lidice, Berlijn, Hamburg, Hiroshima ... Herhaaldelijk worden zulke massacres als ‘liefde’ omschreven, dit sluit aan bij een ander leidmotief van de roman: de vrouwelijke personificatie van steden. De stad als ‘bruid’, de oorlog omschreven als ‘bruiloft’ - hierop wordt door de titel (in combinatie met de foto op de omslag) al gewezen. Corinth wordt later ‘vrijer’ genoemd:

> Aan de overkant van de Elbe, in het dal, lag wat van de stad restte: een onafzienbare branding van puinhopen, beflard, besliert met witte nevel: een bruid, die haar sluier aan stukken had gescheurd bij de aanblik van haar vrijer. (p.16)

Op p.83 wordt dit motief hervat:

> [...] het was hem [Hitler] gelukt in 12 jaar: de 12 poorten van de heilige stad, het Nieuwe Jeruzalem, dat nu uit de hemel op hem neerdaalde, toebereid als een bruid, die voor haar man versierd is [...]

H. Schmitz-Küller ziet hier slechts in verband met getallensymboliek een verwijzing naar Openbaring 7:4. De verwijzing naar de Openbaring is echter veel nadrukkelijker,

tenslotte wordt hier vrij letterlijk uit de Openbaring geciteerd. Hier ligt zelfs een sleutel voor dit leidmotief en voor de titel van de roman:

> Openbaring 21:2
> 'En ik zag de heilige stad, een nieuw Jeruzalem nederdalende uit de hemel, van God, getooid als een bruid, die voor haar man versierd is.'
> Openbaring 21:12
> 'En zij had een grote en hoge muur en zij had twaalf poorten en op de poorten twaalf engelen, en namen geschreven, welke zijn die van de twaalf stammen der kinderen Israëls.'

Er zijn in *Het stenen bruidsbed* nog tal van verwijzingen naar de Openbaring, bijv. naar de 'Grote Hoer van Babylon', eveneens een vrouwelijke personificatie van een stad, en Corinth ziet zichzelf steeds weer als uitvoerder van een apocalyptische straf. Mulisch heeft in de Openbaring een motief (terug) kunnen vinden dat uitstekend bij de strekking van de hele roman past: de 'bruiloft' met een stad, de stad als 'bruid'. In de Openbaring kan die 'bruiloft' niet zonder meer als oorlog en vernietiging worden opgevat, want het 'nieuwe Jeruzalem' verbeeldt het visioen van de definitieve komst van het Rijk Gods, het einde van alle ellende. Doordat er in de roman die verbinding wél is aangebracht wordt hier echter de eindeloze herhaling van oorlog, strijd, verwoesting benadrukt. De aan stukken gescheurde sluier verwoordt kritiek op de militair zinloze 'Thunderclap' op Dresden, de verwachte 'vrijer' is ook de 'bevrijder'. Hiermee correspondeert de foto op de omslag van de roman, want het is een *negatief*-afdruk van een foto die in mei 1945 vanuit de raadhuistoren van Dresden werd genomen. Het merkwaardige lichteffect dat hierdoor is ontstaan heeft iets van een onwerkelijke, 'apocalyptische' sfeer.

8.

M.b.t. het niveau 'reflexiviteit van het schrijven' zal ik van drie herhaaldelijk terugkerende motieven uitgaan: het kijken, het zingen en het blozen.

Telkens weer wordt er in *Het stenen bruidsbed* naar de brandende stad, naar de verwoesting gekeken, dit is ook wat de schrijver en de lezer van de roman doen. Gezongen wordt erin de roman herhaaldelijk in letterlijke maar ook in figuurlijke zin. Sommige figuren zingen of fluiten terwijl ze de meest afschuwelijke dingen doen (de bemanning van het vliegtuig, Corinth, de kampbeul Hildegard, een zigeunerin). Maar ook in klassieke figuurlijke zin wordt er gezongen, hier is het zingen als een metafoor voor het dichten, het schrijven op te vatten. Bijzonder opvallend zijn in dit opzicht natuurlijk de drie zangen en ook de ongewone beeldspraak die af en toe losbarst. In de zangen wordt gedeeltelijk op een 'homerische manier' gezongen, ook de Ilias is in zangen onderverdeeld. De benoeming 'zang' slaat echter niet alleen op de homerische stijlcitaten, want ook de Mie zang, waar die stijlcitaten verdwenen zijn, is zo genoemd. In figuurlijke zin is de hele roman, zoals de Ilias, een zang over liefde, oorlog en verwoesting. De vergelijking met de Ilias wordt door het aan de vertelling voorafgaande citaat van begin af aan aangebracht. Helena zal hierop overigens naast Priamos op een toren gaan staan en naar het tweegevecht tussen Alexandros (Paris) en Menelaos kijken. Komen de oorlogsvliegers al doende tot razernij en beginnen te zingen, de schrijver roept het verschrikkelijke door zijn zingen op, hij 'doet' door te zingen. Hier ligt een belangrijke overeenkomst: in beide gevallen gaat het om de fascinatie en het wellustige beleven van de oorlog. De schrijver als zanger en dader - hierop wijst ook het tweede citaat dat aan de vertelling voorafgaat, het citaat uit de annalen van Tacitus. Nero, zelf van de brandstichting beticht, zou

tijdens de brand van Rome met de lier en als zanger gekleed op de toren van zijn paleis zijn geklommen en zingend de ondergang van Rome met die van Troje hebben vergeleken. Dit is wat in het *Het stenen bruidsbed* gebeurt: zingend vergelijkt de schrijver het bombardement op Dresden met de ondergang van Troje. Maar hij klimt hiervoor niet op een toren. Of..? Het kijken vanuit de raadhuis-toren van het verwoeste Dresden is op de foto op de omslag te zien. En wat deed Eugène op de 'uitkijkpost' (p.28), op het 'torentje' (p.30), resp. op de 'ivoren toren' (p.30) boven op Krschowsky's villa?

> Niks. Kijken, (p.207)

Wat deed Ludwig volgens Corinth tijdens het bombardement?

> Ludwig op de dertiende februari 1945 op het terras, gelaten in de rokende oven kijkend, zijn gezicht blozend van de weerschijn, misschien een beetje zwetend van de gloed. Misschien wel op zijn banjo spelend, (p.128)

J.H. Donner heeft Eugène en Ludwig als twee tegenstrijdige afsplitsingen van de schrijver gezien, ze zijn tenslotte bewoners van Krschowsky's villa, die hij als een metafoor voor de roman opvat. Eugène draagt Romeins schoeisel, hij speelt met een pen en schrijft een vluchtig 'boek' op een bewasemde ruit (p.24). Twee keer wordt hij met Hermes, de Griekse bode van de goden vergeleken. Hij tolt rond, beschrijft lijnen in de lucht met kokette bewegingen, danspassen en pirouettes. Zijn kunst is speels en voltrekt zich in het volstrekte nu. Ludwig vertelt, zingt, speelt banjo, twee keer wordt zijn manier van spreken merkwaardig genoeg 'zingen' genoemd (p.27). Hij is een

verteller, zijn kunst is begeleidingsmuziek, mooi bijwerk. Hij speelt niet door op zijn banjo, wanneer hij over de onbegrijpelijke gebeurtenissen tijdens de luchtaanval vertelt. Voordat hij hierover begint legt hij zijn banjo in zijn schoot, daarna neemt hij hem weer open speelt: waar zijn begrip ophoudt houdt ook zijn kunst op. Mulisch heeft het verschil van deze twee soorten schrijvers bijv. in *Voer voor psychologen* en in *De verteller* uitgelegd.

Harry Mulisch. Foto: Gerrit Serné.

Beschouwt men de roman *Het stenen bruidsbed* als een ‘zang’ waarin de vernietiging van Dresden met de ondergang van Troje wordt vergeleken, dan is hij een soort herhaling van hetgeen aan Nero wordt toegeschreven. Volgt men J.H. Donner in zijn interpretatie van Krschowsky's huis als een metafoor voor de hele roman dan correspondeert hiermee de opmerking van Ludwig, dat het huis ‘een nauwkeurige nabootsing van een huis in Rome’ is (p.19). Door deze constellatie wordt Krschowsky voor de interpretatie interessant want hij is de kopiist en oprichter van het huis. Is hij dan ook een soort ‘bouwmeester’ van de roman? In elk geval is hij filosoof of filoloog: ‘Dr. phil. A.P. Krschowsky’ (p. 122) en ook hij schrijft op het knipsel in heroïserende bewoordingen over de oorlog. Maar wat kan het dan betekenen dat hij op de dag na de voltooiing van het huis/boek er zelfmoord in heeft gepleegd, althans volgens het verhaal van Ludwig? Corinth heeft zijn twijfels hieromtrent want Krschowsky's knipsel dateert uit 1940. Volgens Corinth was het huis toen al minstens tien jaar oud.

In deze dubbelzinnigheden rond Krschowsky zie ik een metafoor voor de ‘afwezige aanwezigheid’ van de schrijver in zijn werk. Krschowsky beschouw ik als een personificatie van de ‘implied author’. Hij bestaat alleen in de verhalen van Ludwig, uit de tekst van het knipsel en, als maker van het huis/boek, uit de tekst van de roman *Het stenen bruidsbed*.

De schrijver laat de ‘implied author’ zelfmoord plegen door de roman af te breken, vlak na Krschowsky's heroïserende woorden over de Tweede Wereldoorlog en nadat zijn knipsel in het vuur werd gegooid. Dit maakt een einde aan het gebral over de oorlog en dit einde contrasteert met Corinths voortdurende herhaling van zijn daad waarvan reeds een nieuwe variatie is aangekondigd.

9.

Ik zal nu afsluitend in grote lijnen een aantal perspectieven schetsen waarin de analyse van de roman met het oog op het principe herhaling interpretatief belicht zou kunnen worden. Deze perspectieven zijn niet willekeurig gekozen maar ze zijn enerzijds gebaseerd op wat al bij de analyse naar voren is gekomen, anderzijds op werk en op uitspraken van Mulisch. Th. Mann heeft het wel eens over de 'ironisch-verheven kijk' gehad die een mythisch georiënteerde schrijver op zijn werk heeft. De mythische ervaring voltrekt zich volgens hem niet binnen het verhaal maar uitsluitend op het niveau van de reflectie erover. Die mythische ervaring, waarvan wij in het stukje over de 'afgedwaalde wandelaar' een beeld hebben kunnen vinden, is in *Het stenen bruidsbed* inderdaad alleen aan de schrijver (en aan de lezer) voorbehouden. Ik heb dit hierboven 'dramatic irony' genoemd. Corinth is alleen object, niet subject van die ervaring. Steeds weer zien wij hem zijn daad herhalen, zien wij hoe hij zich op de lege duisternis blind staart, ondanks zijn archetypische constructies in het kader van zijn 'antihistorie': zelfbegrip, zelfervaring zit er niet in, hij ervaart slechts vervreemding van zichzelf, van zijn gevoelens, van zijn daden, van zijn lichaam. Maar de mythische ervaring heeft niet alleen betrekking op een inzicht t.o.v. het verhaalniveau, ze betreft ook een zelfervaring van de schrijver. De schrijver is dan niet alleen subject maar tegelijk ook object van de mythische ervaring. Hij deed wat Homerus, Nero, Ludwig en Joshua Barney deden: gefascineerd in de rokende oven van de vernietiging kijken; en hij deed wat Homerus, Nero (misschien) en Ludwig (misschien) ook deden: het verschrikkelijke gebeuren met zang begeleiden, resp. oproepen. De schrijver ontdekt in zichzelf iets van Nero (de zanger en dader), ontdekt bij zichzelf lust aan oorlog en vernietiging. Al

in de afschuwelijke slotscène van de He zang ontbreekt de 'kaartenlistige Harry', hij lacht en zingt niet mee, terwijl alle andere oorlogsvliegers uitdrukkelijk genoemd worden. De IIIe zang laat niet alleen de 'afknapper' voor Corinth zien, maar is de 'afknapper' ook voor de schrijver: de 'homerische' taal verdwijnt. Het heroïsche zingen is nu ondraaglijk geworden, daarom moet Krschowsky's knipsel bij de woorden 'deze heroïsche strijder' in het vuur verdwijnen en breekt kort daarop ook de roman af. De schrijver 'bloost' zoals Ludwig (p.128) en Eugène (steeds weer wanneer hij Corinth tegenkomt: p.25, 123,209). J.H. Donner schreef:

> Alles kan het oog zien, behalve zichzelf. Dit boek is de poging zichzelf te zien.

Wat doet de schrijver met die zelfervaring? Hij offert de 'implied author' op en hiermee een stukje van zichzelf; dit heeft een verlossend aspect. Mulisch schreef in *Voer voor psychologen* dat de verlosser door zijn werk waart. De zelfmoord en de plaatsvervangende dood komt men in het werk van Mulisch vaker tegen, ik noem alleen *Archibald Strohalm, Chantage op het leven*, het *Katastrofestuk: Tussen sterven en begraven* en deal of niet zelfmoord van de verteller Laura in *Twee vrouwen*. De 'afwezige aanwezigheid' van Krschowsky in *Het stenen bruidsbed* zou vergeleken kunnen worden met die van Jesse in *De verteller*, van Kommer in het *Katastrofestuk: Tussen sterven en begraven* of met de 'afwezige aanwezigheid' van 'Harry Mulisch' in de laatste scene van *Oneindelijke aankomst*.

10.

De mythische ervaring kan binnen onze ontmythologiserende rationalistische wereld haast niet meer omdat de mythen hun affirmatief ('verklarend') karakter hebben verloren. Wij zoeken de verklaringen voor ons doen en laten niet meer in onze projecties op de hemel maar streven naar verklaringen d.m.v. de wetenschappen van de mens, de antropologie, de cultuurfilosofie, de sociologie, de psychologie. C.G. Jung probeerde de mythologie naar de psychologie te vertalen met behulp van zijn theorie van het 'collectieve onbewuste'. Hij constateerde dat mythische voorstellingen een noodzakelijke psychologische functie van irrationele aard zijn. In het licht van deze theorie zouden de archetypische constructies in *Het stenen bruidsbed* kunnen worden bekeken. Oorlog, verwoesting, het wellustige beleven van de oorlog zouden als manifestaties van het 'collectieve onbewuste' kunnen worden opgevat. Het probleem dat zich voor Corinth voordoet zou dan in termen kunnen worden beschreven die Jung voor het psychoanalytische praktijk hanteerde. De patiënt kan het 'archetype' moeilijk tegelijk als iets collectiefs en iets van zichzelf accepteren en toont de neiging tot projectie (op de arts) of introjectie van de archetypische beelden, wat de analyse belemmert. Hij ziet in de analyticus ineens een tovenaar, een heiland of een demon. In het tweede geval komt hij tot een belachelijke zelfverafgoding of gaat tot morele zelfverscheuring over. Corinth reageert in zijn psychische crises, wanneer hij het geheim van die innerlijke vijand van het ik nadert, met hevige gevoelens van vervreemding van zichzelf. Het (collectieve) onbewuste dreigt zijn identiteit te ondergraven, zodat hij het niet kan aanvaarden. Hiermee contrasteert een uitspraak van Mulisch in *Voer voor psychologen* over wat een schrijver is:

> Een schrijver; met in zich verzonken een gewapende gemaskerde en een ascetische wonderdoener, - late afstammelingen van Mao-Dun en Mozes, - verstrengeld in een onbeweeglijk evenwicht van krachten.

11.

Aan deze theorie van Jung kleven allerlei bezwaren, ook de uitspraken van Mulisch hierover in *Het seksuele bolwerk* getuigen van ambivalentie. De toepassing van deze theorie dreigt historische verschijnselen immers tot manifestaties van psychische constanten te reduceren. De poëtologische abstractie bij het opmerken van herhalingen binnen de literatuur dreigt bij de interpretatie problemen op te leveren. Herhalingen, zo werd boven gezegd, zijn mentale constructies, die uit elke gebeurtenis het specifieke verwijderen. Kunstwerken lijken meer op vragen dan op antwoorden (Mulisch in *Voer voor psychologen*: 'Het beste is, het raadsel te vergroten.') Zoals gezegd, het probleem van het vinden van een 'verklaring' wordt in de roman aangesneden. Radicaal formuleert Corinth dit probleem door te vragen of een historisch verschijnsel überhaupt verklaard kan worden. Hij veegt een wiskundige formule van het bord en schrijft:

Waarom was Nero Nero? Omdat Nero Nero was. (p.169) Mulisch noemde dit in *Voer voor psychologen* één van zijn filosofische principes:

> A = A [...]: een ding is gelijk aan zichzelf.

Opmerkelijk is dat die theorie van Jung onder de indruk van de Eerste Wereldoorlog is ontstaan. Dit geldt overigens ookvoor de studie van *Jenseits des Lustprinzips* van S. Freud, deze biedt een meer individueel-psychologische invalshoek voor de interpretatie van *Het stenen bruidsbed*. Freud oppert hier speculatief en vragenderwijs de hypothese van een zelfstandige 'doodsdrift' die hij naast de geslachtsdrift plaatst. Uitgangspunt voor deze overweging vormt de observatie van een zogenaamde 'herhalingsdwang', die Freud vooral bij de behandeling van traumatische oorlogsneurosen tegenkwam. Bij de analyse van patiënten die in de oorlog een traumatische schokervaring hadden opgelopen, observeerde hij dat ze in hun dromen of in het kader van de projectie tijdens de analyse de verdrongen traumatische gebeurtenis 'met ongewenste nauwkeurigheid' gingen reproduceren in plaats van het zich als een stuk verleden te herinneren. Deze herhalingsdwang beschouwde hij als een manier om de onaangename herinnering af te weren en hij constateerde dat deze zich blijkbaar alleen kan uiten nadat de verdringing verminderd werd, bijv. door de psychoanalytische 'kuur'. Ik denk dat ook dit begrip 'herhalingsdwang' een mogelijkheid voor de interpretatie van Corinths gedrag opent. De traumatische ervaring wordt in de IIIe zang beschreven. Corinth heeft de luchtaanval in een soort roes, met hevige gevoelens van lust, beleefd; hij kan de gevolgen hiervan niet onder ogen zien:

> Een gevoel van vervreemding besloop hem [...] hij voelde, dat er iets in hem veranderde: haast niets, maar precies in het midden. [...] met een gevoel of hij hol werd, wendde hij zijn ogen af en keek voor zich in de nacht, (p. 194/195)

Corinths identiteit krijgt op dit moment een barst, hij vervreemdt van zijn gevoelsleven. Die gevoelloosheid van Corinth kan ook een leidmotief van de roman genoemd worden. Al het eerste hoofdstuk van de roman draagt de titel '(Maar zonder emotie)'. Op de vraag van Hella, of hij zich niet goed voelt, antwoordt hij:

> Voelde ik mij maar *slecht*, dan voelde ik mij. (p.79)

12.

Een dergelijke interpretatie op basis van het 'collectieve onbewuste' of de 'herhalingsdwang' kan niet de pretentie hebben om een verantwoorde psychoanalytische verklaring voor het gedrag van een romanfiguur te leveren. Het gaat veeleer om een poging om het spoor van het 'project' van de schrijver te volgen. Volgens mij gaat het hier om voorbeelden van 'intertekstualiteit'. Er schijnt een verbinding te bestaan tussen de roman *Het stenen bruidsbed* en deze teksten van Jung (*Über die Psychologie des Unbewußten*) en Freud (*Jenseits des Lustprinzips*). Ik wil mij hiervoor op uitspraken van Mulisch in *Het seksuele bolwerk* beroepen. Mulisch heeft het namelijk o.a. over zijn 'grote leeservaringen' rond 1947 met Ouspensky, Freud en Jung, over Jungs theorie van het 'collectieve onbewuste' en Freuds 'herhalingsdwang'.

> Mijn grote leeservaringen - Ouspensky, Freud, Jung - had ik uitsluitend met schrijvers, die ik dubieus vond en waar ik altijd ambivalent tegenover ben blijven staan.
> Na Ouspensky en Freud had ik het met Jung, nog in dezelfde jaren rond 1947. Jung betekende voor mij niet een soort 'synthese', waarin zowel Ouspensky als Freud opgingen, - zoals voor veel Jungianen, - nee, elk bleef onaangetast in zijn eigen waarheid naast de ander bestaan.

Deze uitspraken maken ook duidelijk dat de invalshoeken via Jung of Freud bij de interpretatie van de roman elkaar niet hoeven uit te sluiten. Integendeel, ze kunnen zelfs heel goed met elkaar worden verbonden, dit blijkt vooral in de Ie zang, waarin het verbreken en overwinnen van de moederbinding met een collectief 'levensgevaarlijk spel' in verband wordt gebracht.

Nu heeft Mulisch echter in dezelfde tekst, *Het seksuele bol-*

werk, weliswaar veertien jaar na de publikatie van *Het stenen bruidsbed*, geschreven dat de roman nooit van Freud kan leren:

> Freud heeft een deel van de romanmogelijkheden - namelijk de psychologie - ontvreemd en tot zoiets als wetenschap gemaakt.

Dat de romans van Mulisch niet van Freud (of van Jung) hebben geleerd durf ik te ontkennen, gezien de romans, gezien de ‘grote leeservaringen’. ‘Zoiets als wetenschap’, ‘schrijvers die ik dubieus vond en waar ik altijd ambivalent tegenover ben blijven staan’ - ik denk dat deze formuleringen dit ook enigszins relativeren. Bovendien slaat de term ‘psychologische roman’ vooral op het psychologische vertellen van de negentiende eeuw, op schrijvers als Stendhal, Balzac, Flaubert, Dostojevski, Tolstoj.

Overigens kan de constatering van Freud, dat de ‘herhalingsdwang’ zich blijkbaar alleen kan uiten wanneer de verdringing door bijv. de psychoanalytische ‘kuur’ verminderd wordt, de roman *Het stenen bruidsbed* in een tot nu toe ongekend licht plaatsen. De handeling van de roman produceert voor de hoofdpersonen als het ware de omstandigheden die ook door de psychoanalytische ‘kuur’ moeten worden bereikt. Corinths reis naar het congres, de gebeurtenissen in Dresden zetten immers het in hem verdrongene op losse schroeven. Het feit dat Corinth ondanks alle problemen met zijn oorlogsverleden dertien jaar later opnieuw naar Dresden gaat, zijn wens om ‘helderheid te stichten’ in zichzelf, zou met de wens naar genezing kunnen worden vergeleken, die volgens Freud een belangrijke voorwaarde voor een mogelijk succes van de psychoanalytische ‘kuur’ vormt. Zo gezien kan *Het stenen bruidsbed* als een soort psychotherapeutisch experiment worden beschouwd. Het experiment mislukt omdat Corinth de herinnering aan de traumatische ervaring door de (onbewuste) reproduktie ervan afweert.

13.

Het thema ‘herhaling’ kan filosofisch, historisch en psychologisch als probleem van de tijd worden bekeken. Dit aspect ontbreekt in *Het stenen bruidsbed* niet. Corinth citeert en ontwerpt allerlei theorieën over de tijd. Zijn gevoelloosheid brengt met zich mee dat hij de gebeurtenissen niet ‘be-leeft’, zijn ‘ziel gaat te paard’, holt steeds achter hem aan, de gebeurtenissen laten geen spoor van een gevoel bij hem achter, hij heeft ‘heimwee naar het heden’:

> Alles gebeurt, en terwijl het gebeurt, is het er niet meer. Terwijl ik iets meemaak, heb ik het nooit meegemaakt. Nooit ben ik ergens geweest, (p.74/75)
> Beslissende gebeurtenissen hadden plaatsgevonden, maar hij wist niet welke, (p.205)

De herhalingen van zijn daad kunnen niet tot hem doordringen omdat zijn gevoelens en herinneringen geblokkeerd zijn, geen voor herinnering vatbare psychische tijd hebben. Voor hem geldt wat G. Genette de basiseigenschap van de held bij Proust noemt:

> [...] het onvermogen om continuïteit, een lijn in zijn leven, en dus het verband van de ene tijd met de andere te ontdekken.

Ik denk dat m.b.t. de tijdsproblematiek een vergelijking van *Het stenen bruidsbed* met *A la recherche du temps perdu* van Proust vruchtbaar zou kunnen zijn. Van hier zijn aanknopingspunten met Bergson en Baudelaire mogelijk - en met Freuds theorie van het geheugen, die hij juist in *Jenseits des Lustprinzips* uiteenzet.

14.

Ik wil uiteindelijk nog een keer op Jung terugkomen. Jung heeft zich o.a. intensief met alchimie bezig gehouden. Hij heeft haar als een aarzelende vroege vorm van de modernste psychologie beschouwd. Bij de alchimistische experimenten ging het volgens hem in feite om een vorm van zelfervaring, die weliswaar nog niet in psychologische termen kon worden uitgedrukt. In feite ging het de alchimisten volgens Jung niet om het maken van goud, maar hun ‘geheim’ was, zoals in het individuatieproces, de verandering van de persoonlijkheid door vermenging en verbinding van edele en onedele bestanddelen, van het bewuste en het onbewuste. De alchimisten beleefden dus de verandering van hun eigen persoonlijkheid in de vorm van een projectie in het chemische proces. Analoog vat Mulisch in *Voer voor psychologen* het schrijfproces op:

> Ik schrijf. Ik schrijf als een alchimist: ik doe en word, - en deze twee zijn hetzelfde ding. Mijn schrijven speelt zich af vóór het uiteenvallen van het schrijven in vertellen en overwegen, zoals de alchimie vóór de scheikunde en het okkultisme zich afspeelt. Mijn schrijven is tegelijk mijn denken en mijn manier om ervaringen op te doen. Alles wat ik hier en ooit schrijf, ontdek ik in datzelfde schrijven. [...] Ik ben niet die en die en doe daar vervolgens mededeling van: *pas in deze regels sta ik op*, en alleen in deze regels sta ik, nergens anders. Ik uit mij niet, ik in. Schrijven is voor mij een empirische wetenschap, die zichzelf onderzoekt. [...] Het is een onzichtbaarwording in het ‘volstrekte leven’ van het geschrevene. [Zie de interpretatie van Krschowsky.] *Ik doe wat ik doe*, Het geschrevene is een organisme van taal, dat mij baart als een tweede moeder, gelijk het alchimistisch brouwsel de alchimist [...]

De alchimie wordt in de beginregels van *Het stenen bruidsbed*, na de citaten uit de Ilias en uit de annalen van Tacitus, als een derde referentiepunt van de roman geïntroduceerd:

> Een mens werkt, vrijt, slaapt, eet - en overal op aarde wordt inmiddels alchemie bedreven met de dertien letters van zijn naam. Norman Corinth uit Baltimore, Maryland, vond de uitnodiging voor het kongres op een ochtend in september bij zijn ontbijt, (p.9)

De hoofdpersoon Norman Corinth wordt dus van begin af aan als een object van alchimie, d.w.z. van de zelfervaring van de schrijver, gepresenteerd. Dit past overigens bij het mythische perspectief voor de interpretatie. Het alchimistische experiment mislukt wat de hoofdpersoon betreft. Hij wordt geen ‘goud’ maar wel een ‘levenselixer’ voor de schrijver. De schrijver ervaart zichzelf, hij ontdekt verbanden tussen Homerus, Nero, Corinth en zichzelf. Hij ‘bloost’ en offert een deel van zichzelf op: de ‘implied author’ Krschowsky. Die ervaring hoeft volgens *Voer voor psychologen* geen privé-zaak van de schrijver te blijven:

De helderheid van het gelezene bewerkstelligt bij de lezer een helderheid, die over het gelezene heen kortstondig zijn hele ‘zijn’ verlicht.

Bernt Müller

Het beeld van Duitsland in de boeken van Harry Mulisch

Terwijl ik mezelf in de Bondsrepubliek eerder een randfiguur vond, die zich heel kritisch tegenover een, als repressief ervaren, maatschappij opstelde, werd ik, toen ik in 1980 naar Nederland kwam, juist met deze maatschappij geïdentificeerd. De maatschappij, waarvan ik idealistisch geloofde, dat ik er eigenlijk niet echt bij hoorde. Maar plotseling was ik 'een Duitser', die met een beeld van Duitsland geconfronteerd en geïdentificeerd werd, dat op mij wel eens kwetsend over kwam.

Deze confrontatie met een voorstelling van de cultuur, die ik als Duitser in Nederland representeer, staat als ervaring op de achtergrond van het 'Erkenntnisleitende Interesse' van mijn onderzoek naar het beeld van Duitsland en de Duitsers in Nederlandse literatuur na 1945.

Het onderzoek richt zich op literaire werken als gecomprimeerde uitdrukking van Nederlandse cultuur en als subjectieve factor van geschiedenis. Het gaat mij erom het beeld van Duitsland op een rij te zetten, te definiëren en te karakteriseren, dat in Nederlandse literatuur na de Tweede Wereldoorlog in de vorm van beelden en min of meer gegronde oordelen tot uitdrukking komt.

Methodisch vereist de vraag naar het Duitslandbeeld een critische analyse van de tekststructuren en een semantische analyse van de literaire ruimte, om het beeld van Duitsland als centrale isotopie in de boodschap van de tekst te evalueren, zijn betekenisaspecten ten opzichte van de context daarbij te betrekken en dat dan in een cultuur-historisch verband te plaatsen.

Vervolgens zal het aldus geëvalueerde tekstinterne Duitslandbeeld geconfronteerd worden met een buitenliterair discours over het thema Duitsland. Deze pragmatische situering in de buitenliteraire context betekent, dat er parallellen en variaties worden gezocht. Aan de hand van deze twee operaties zal geevalueerd worden, in hoeverre het Duitslandbeeld als één deel van de tekstintentie (en centrale isotopie van de tekst) op de sociaal-historische realiteit van de verteltijd slaat en of zij vooruitwijzende of affirmatieve implicaties heeft.

Binnen de naoorlogse literatuur, waarin het thema Duitsland een belangrijke rol speelt, nemen de boeken van Harry Mulisch een vooraanstaande plaats in.

Geschreven door een auteur, die zich zelf de gepersonifieerde Tweede Wereldoorlog noemt, bestrijken de boeken in hun verteltijd de jaren vijftig, zestig en zeventig. In hun vertelde tijd gaat het om de Duitse geschiedenis vanaf het jaar 9 (veldslag in het Teutoburger woud) tot en met 1972 (de restauratie na de studentenrevolutie).

Genoeg redenen om de 'Duitslandboeken' van Harry Mulisch exemplarisch te onderzoeken.

Aan het onderzoek naar het beeld van Duitsland en de Duitsers als één gedeelte van de boodschap van de drie boeken van Harry Mulisch over Duitsland moet een analyse en beschrijving van de teksten voorafgaan, die hier wegens gebrek aan ruimte beperkt moet blijven.

Ik hoop dat de korte schetsen, die ik van de 'Duitslandboeken' van Mulisch geef voldoende zijn om mijn verdere analyse van het beeld van Duitsland in die drie boeken te kunnen volgen en te kunnen achterhalen.

Er zijn drie boeken in het oeuvre van Harry Mulisch, waar het thema Duitsland centraal staat: *Het stenen bruidsbed* (SB 1959), *De zaak 40/61* (DZ 1962) en *De toekomst van gisteren* (DT 1972). Zij zijn voortgekomen uiteen manuscript, dat *Gratie voor de doden* heet. Volgens *De toekomst van gisteren* kreeg het manuscript

in 1952 zijn naam naar aanleiding van de gratieverlening aan de 'vier van Breda'. Het materiaal van dit manuscript kwam gedeeltelijk in *Het stenen bruidsbed* en *De zaak 40/61* terecht. Het thema en het materiaal werd in *De toekomst van gisteren* afgerond. De aanleiding tot het afronden was de affaire rond de 'drie van Breda', van wie de invrijheidstelling in 1972 ter discussie stond.

De roman *De aanslag* (Mulisch 1982) laat op twee niveaus zien, dat het probleem en het thema Duitsland inderdaad afgerond blijkt te zijn. *De aanslag* is een boek over Nederland en Nederlanders in de Tweede Wereldoorlog en daarna. Duitsland en de Duitsers spelen maar een ondergeschikte rol en worden als karikaturen getekend: De SS-officier 'was een jaar of veertig en had inderdaad dat magere, verharde gezicht met horizontale Schmiss onder het jukbeen: momenteel een komiek detail, waarmee uitsluitend regisseurs van lachfilms of sadistische B-films nog aankomen' (Mulisch 1982, p. 43).

Zoals volgens *De toekomst van gisteren* James Bond, als karikatuur van een geheim agent, het einde van de koude oorlog signaleert 'Het verlossende woord was gesproken: het was om te lachen' (DT, p. 62), bewijst deze karikatuur van een Duitser in *De aanslag*, dat het thema Duitsland in het oeuvre van Harry Mulisch inderdaad afgerond blijkt te zijn.

De twee discussies over de gratieverlening aan de oorspronkelijk 'vier van Breda' markeren het begin en het einde van de historische achtergrond van de 'Duitslandboeken'. Het manuscript kreeg zijn naam in 1952 op het tweede hoogtepunt van de koude oorlog: Korea.

De koude oorlog vormt de historische achtergrond en één van de thema's van *Het stenen bruidsbed*. De vertelde tijd is 1956, het jaar van de opstand in Hongarije. In het zelfde jaar werd in de BRD de KPD verboden en in de VS bleef de communisten-jacht onder McCarthy voortduren.

Deze drie feiten zijn in de roman *Het stenen bruidsbed* verwerkt. Op een tweede niveau van vertelde tijd wordt in dit boek ook het bombardement op Dresden in februari 1945 verwerkt. De literaire reportage *De zaak 40/61* legt heel nauwe verbanden met de beschreven historische gebeurtenissen: het proces Eichmann en de Holocaust, maar ook de politieke situatie in Israel in 1961, de bouw van de muur in Berlijn en de wederopbouw van Warschau vormen de historische achtergrond.

De toekomst van gisteren heeft als historische achtergrond het berlijn van 1931, de studentenrevolutie van Parijs 1968, de politieke restauratie van de jaren daarna én de hele geschiedenis van de klassieke oudheid tot meten het voorjaar 1972 (zie: Dt, p. 18).

Het stenen bruidsbed

De roman heeft als thema's: de geschiedenis, de koude oorlog, het vooroordeel, de schuldvraag en een alternatieve visie op Duitsland.

Een Amerikaanse oorlogsvlieger gaat in 1956 terug naar Dresden, dat hij in 1945 zelf gebombardeerd heeft en waar hij na het bombardement met lustgevoelens gewone burgers, die voor de hitte vluchtten, heeft vermoord. Corinth (verwoesting in het Grieks) komt in het begin van het boek over als een held, als de bevrijder, maar krijgt in de loop van het verhaal steeds meer trekken van een oorlogsmisdadiger, die hij inderdaad ook is. Hij is niet veranderd. Dat wordt duidelijk in zijn relatie met de tweede hoofdpersoon, Hella Viebahn. Haar naam bevat het dualisme tussen Griekse Oudheid en de deportatietreinen, die naar de vernietigingskampen reden. Als secretaresse van het tandartsencongres, dat centraal staat in het verhaal, vertegenwoordigt zij de integriteit van de D.D.R. en symboliseert

tegelijkertijd de Duitse slachtoffers van het nazi-fascisme. De verhouding Corinth-Hella wordt in de roman

gespiegeld aan de verhouding Hella-Hildegard, een sadistische vrouwelijke kampbeul. In de roman wordt ook de koude oorlog omgekeerd tot zijn spiegelbeeld. Dat wordt duidelijk in het positieve beeld van de *Oost*-Duitsers en het negatieve van de Amerikaan.

Ook de personage Schneiderhahn staat voor vooroordelen. Hij maakt op een ander niveau van de roman een aan Corinth exact tegenovergestelde ontwikkeling door. Hij draagt aan het begin van het verhaal alle stereotiepe kenmerken van een *West*-Duitser. 'Als West-Duitser kan hij sowieso al medeschuldig geacht worden aan de tweede wereldoorlog' (Schmitz-Küller 1977, p.36) interpreteert Herbertijn Schmitz-Küller dan ook consequent dit personage. Maar aan het einde van het verhaal blijkt hij de verzetstrijder te zijn geweest en de Amerikaan de oorlogsmisdadiger.

De andere personages zijn types. Zij laten ieder op zich een subjectief stukje DDR-werkelijkheid zien: de pensionhouder Ludwig weet uitstekend de weg in geschiedenis en kunstgeschiedenis, hij heeft de Tweede Wereldoorlog verdrongen. De chauffeur Günther droomt van de goede tijden in de oorlog, waar hij als lid van de Hitlerjugend een 'held' was. Het schandknaapje Eugène toont een mooie en decadente kant van de DDR aan. Het echtpaar in de kroeg is het directe slachtoffer van het bombardement op Dresden. Karin representeert de naoorlogse generatie.

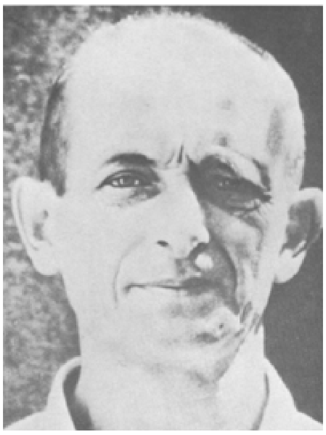
In het Dresden van 1956 is de Tweede Wereldoorlog duidelijk aanwezig. Daardoor wordt de koude oorlog in de vertelde tijd naar de achtergrond gedrongen. Dit gebeuren is tegenovergesteld aan de functie van de koude oorlog als verdringing van de Tweede Wereldoorlog in het voordeel van het anti-communisme, zoals dat in *De toekomst van gisteren* wordt beschreven.

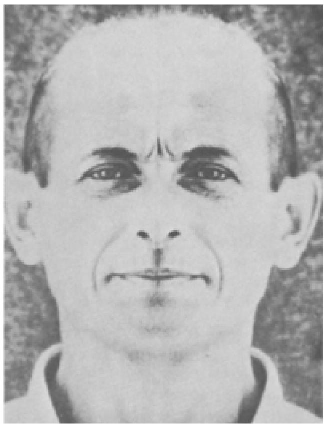
Het verhaal heeft drie tijd-niveaus: het bombardement op Dresden, 14 februari 1945, dat in de vorm van homerische zangen verteld wordt; het verhaal van Corinths reis naar de DDR, dat twee maanden eerder begint, als hij in Baltimore (USA) de uitnodiging voor het tandartsencongres heeft ontvangen.

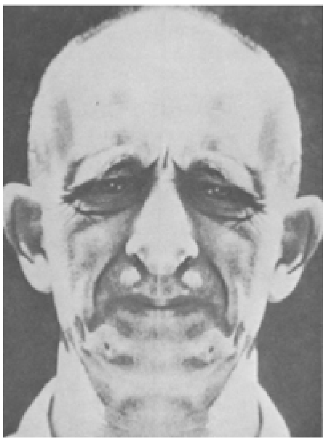
Deze verhaalniveaus worden verteld door anonieme vertelinstanties, die op het niveau van 1956 dan nog gevarieerd zijn met het personage, dat dan geobserveerd, beschreven en gevocaliseerd wordt. Naast de zangen en het hoofdverhaal komt op een derde niveau van anonieme vertelinstanties 'het groene gefluister' tot uitdrukking. Het is een soort alter ego van het personage Corinth en valt samen met het verhaal over het tandartsencongres van 1956.

Belangrijke motieven zijn het spiegelmotief en het motief van twee soorten geschiedenis, die gerepresenteerd worden door Hella Viebahn aan de ene kant en aan de andere kant Norman Corinth.

(Zie ook: Berger 1969, Bor 1974-75, Dauzenberg 1978-79, Donner 1960-61, 1974, 1977, Knuvelder 1964 en Schmitz-Küller 1977a, 1977b).







De zaak 40/61

De ‘dubbele reportage’ begint al met een dubbele proloog. Op een vrij subjectief verslag met analyse en commentaar van en over het proces Eichmann in Jeruzalem in 1961 volgt een pseudo-psychologische beschouwing over ‘Eichmanns twee gezichten’. Door middel van een fotomontage worden de linker en de rechter helft van het gezicht van Eichmann zo gespiegeld, dat er twee verschillende gezichten ontstaan: ‘de rechterhelft is het deel, waar zijn daden uitwerkingen op hem hebben gehad, de kant van het hart, de linkerhelft is het deel, dat ze bedreven heeft.’ (DZ, p. 17).

Deze dubbele proloog met een dubbele spiegeling van Eichmann bepaalt ook de rest van het boek, dat verder het verslag van een ervaring, die de ik-verteller heeft veranderd, genoemd word. Zoals bij vele boeken van Harry Mulisch gaat het hier minder om het ontwikkelen en analyseren van personen en/of personages, maar

om een bespiegeling van de wereld en zijn verandering door het perspectief van een heel subjectieve en nogal variabele vertelinstantie.

Dit verslag met een dubbele bodem, dat van meet af aan bedoeld werd (DZ, p. 5) is duidelijk een produkt van een poëtisch gebeuren, dat in het kader van de twee prologen moet worden gezien. Het vormt een combinatie van verslag en psychologisch-sociaalhistorische fantasieën. Bij dit boek kan moeilijk sprake zijn van traditioneel verhalend proza, maar de vertelinstanties, die als ik-verteller of anonieme vertellers naar voren komen, vallen geenzins samen meteen meer of minder objectieve verslaggever of auteur.

'Men zou Mulisch' boek - waarin overigens typische reportage-elementen niet geheel ontbreken - een 'auto-reportage' kunnen noemen, een verslag van een ontwikkeling, van een poging tot doorzicht, tot bewustwording', schrijft Kees Fens in zijn opstel over 'Eichmann als symbool van de vooruitgang' (Fens 1964, p. 135).

De kwalifikatie 'auto-reportage' is op zich tegenstrijdig door het streven naar subjectiviteit én objectiviteit tot uitdrukking te brengen. De 'auto-reportage' over Mulisch-Eichmann is inderdaad op zich tegenstrijdig door dit streven op beide niveaus vorm te geven.

Gemeten aan normen van intersubjectiviteit is de betrouwbaarheid van de resultaten van deze literaire reportage natuurlijk niet zo erg hoog, maar ondanks dit, levert zij menige interessante visie op en ideeën over Eichmann, Duitsland en het Duitse fascisme.

Hulp bij de benadering van deze tekst met heel wat fictieve indicaties biedt Aart van Zoests boek 'over fictie en niet-fictie': *Waar gebeurd en toch gelogen* (Van Zoest 1980), waarin hij met behulp van een semantisch-pragmatische methode indicaties voor het onderscheid tussen fictie en niet-fictie uitlegt. Ook volgens een dergelijke analyse blijft *De zaak 40/61* in het midden, d.w.z. het boek mag eerder bij de literaire proza wor-

den gerekend dan bij de niet-literaire, want ‘waar’ in die zin van controleerbaar is deze ‘reportage’ zeker niet.

Weinig hulp biedt in dit verband Claus Beekmans ‘De reportage als Literair en Avantguardistisch genre’, dat weliswaar de literatuurwetenschappelijke discours over reportage als register refereert, maar zelf niet tot een eigen standpunt komt of een grensgeval binnen de Nederlandse literatuur durft te analyseren. *De zaak 40/61* wordt slechts genoemd (Beekman 1984).

De zaak 40/61 bevat in totaal veertien hoofdstukken. Het zijn reisbeschrijvingen naar Berlijn, Auschwitz en naar het proces Eichmann in Jeruzalem. De reizen naar Jeruzalem worden in de vorm van een dagboek beschreven.

De tekst, waarin alle citaten zo veel mogelijk in het Duits zijn, wordt onderbroken door pseudowetenschappelijke studies, met vooral sociaalpsychologische indicaties.

De toekomst van gisteren

> Ik sluit het nu af. Ik zet er een punt achter. Een streep eronder. Basta. Zo is het mooi geweest. Zoals wij met de drie van Breda de negatie van ons bestaan in ons midden hebben, en om filosofische redenen moeten houden, zo zal dit boek temidden van mijn andere bestaan. (DT, p. 18).

Hiermee eindigt de inleiding van *De toekomst van gisteren*. Voor de interpretatie van het boek is het bovengenoemde erg verhelderend. Het slaat in eerste instantie op het manuscript *Gratie voorde doden*, dat hiermee zal worden afgerond. Daarmee is dan ook een streep gezet onder het probleem Duitsland, want daar gaat het manuscript over.

Verder worden hier met de ‘drie van Breda’ en het oeuvre van de schrijver Harry Mulisch niet-literaire werkelijkheid en literaire werkelijkheid tegenover elkaar gesteld. Het boek *De toekomst van gisteren* wordt in het oeuvre geplaatst als een negatief van een foto tussen de afdrukken ervan. Dat neemt niet weg, dat het als literair werk moet worden beschouwd. Met de schrijvers-poëtica als een van de centrale thema's vervult het boek ook de functie van een negatief van een foto: het ‘baart’ boeken.

Op het eerste gezicht lijkt dat ‘protokol van een schrijverij’ op de Franse ‘nouveau roman’ van de jaren zestig, maar volgens het boek zelf gaat het hier juist niet om het ‘vervreemdende schrijven van schrijvers over schrijvers, dat men in de jaren zestig letterlijk iedereen heeft zien doen’ (DT, p. 224).

De ondertitel ‘protokol van een schrijverij’ moet dan ook als ironie worden opgevat, wat een verbinding legt meteen schrijver, die in zijn boeken en in de titels en ondertitels daarvan graag ironie gebruikt: Thomas Mann.

Bij deze auteur vinden wij dan ook het positieve voorbeeld van *De toekomst van gisteren* in de poëtologische roman *Die Entstehung des Doktor Faustus* (Mann 1949), de ‘Roman eines Romans’ (persoonlijke informatie van de auteur Harry Mulisch, op 9 september 1985, B.M.). Deze roman van een roman beschrijft het ontstaan van Doktor Faustus (Mann 1947) ‘het enige boek, dat tot de pit van het nazi-gebeuren wist door te dringen’ (DZ, p. 174).

De toekomst van gisteren beschrijft als negatieve roman de niet geslaagde ontstaansgeschiedenis van een roman over een Europa, waarin Duitsland de oorlog gewonnen zou hebben.

De toekomst van gisteren heeft 42 hoofdstukken, precies evenveel als de boven genoemde boeken van Thomas Mann. In *De toekomst van gisteren* zijn de 42 hoofdstukken onderverdeeld in vijf grote hoofdstukken.

Het eerste hoofdstuk is een proloog, waarin essayistisch een kunstfilosofie over de zeepbel als natuurkundige pendant van een kunstwerk ontwikkeld wordt. Methodisch herinnert dit stukje proza erg aan de tweede proloog van *De zaak 40/61*, het onderzoek naar 'Eichmanns twee gezichten'.

Op kleine schaal wordt aan de hand van het voorbeeld van de niet te blazen 'zwarte bel' - uiteraard symbool voor het fascisme - de essentie van het hele boek op poëtologisch niveau samengevat: de onmogelijkheid tot artistieke uitbeelding van een werekd, die fascistisch is.

Het tweede hoofdstuk is de geschiedenis van de koude oorlog, die functioneel als verdringing van de Tweede Wereldoorlog wordt gezien. Deze functie van de koude oorlog maakt zijn analyse nodig, want in zijn plaats moet in het roman-project 'het ontwerp van een fascistische tegen-toekomst' komen, de 'toekomst van gisteren' als visioen van de nazi's.

Het derde hoofdstuk houdt zich bezig met het ontwerp van de Duitse tegengeschiedenis: 9-1933, die als anti-historische basis voor het 'duizendjarige rijk' zal dienen. Zij begint met Arminius en gaat via Barbarossa naar Wagner en Bismarck en leidt dan rechtstreeks naar Hitler en de Tweede Wereldoorlog. Het vierde hoofdstuk toont het ontwerp van de fascistische tegentoekomst: '1945-1967'. Dit visioen van een fascistische toekomst wordt een hypertrofie van de dertiger jaren genoemd en van vele kanten belicht. Dat hoofdstuk geeft ook de hoofdlijnen aan van het verhaal van de mislukte roman:

Nadat Duitsland de oorlog heeft gewonnen en alle Polen zijn vermoord, werden de Nederlanders allemaal naar het 'Generalgouvernement' gedeporteerd. In het Poolse 'Amsterdam an der Weichsel' van januari '1967' leeft Otto Textor, redacteur bij de enige overgebleven nederlandse krant De Telegraaf, en zijn vrouw Aja. Hij schrijft in het geheim een boek daarover, dat Duitsland de oorlog heeft verloren en dat er in Amsterdam een schrijver zou zitten, die een boek daarover zou schrijven, dat Duitsland de oorlog had gewonnen. Deze schrijver zou 'Harry Mulisch' heten en zijn boek houdt de lezer volgens een anonieme verteller op dit moment in handen.

Het vijfde hoofdstuk is het ontwerp van de vrije tegen-tegentoekomst: '1945-1967'. Hier worden drie redenen geëvalueerd, waarom *De toekomst van gisteren* niet geschreven kon worden: De eerste reden ligt in het poëtologische probleem van de woordkeuze ten opzichte van hun connotaties en denotaties. De tweede reden ligt in het schrijvende subject zelf, in de vervoeging van het werkwoord. Het gaat hier om de verhoudingen tussen vertelde tijd en verteltijd en daarmee ook om de verhoudingen van binnen- en buitenliteraire werkelijkheid. 'Met het schrijven van een schrijver over een schrijver bijt de slang in haar eigen staart - met de verschijning van de matrix [Otto Textor, B.M.] heeft zij zichzelf inderdaad opgegeten.' (DT, p. 224)

De derde reden is een politieke ervaring, diede ik-verteller van dit poëtologisch hoofdstukje opdoet met Provo in Amsterdam, met een bezoek aan Cuba en met Parijs '68.

De laatste historische gegevens vormen dan ook de historische achtergrond van de niet geschreven vrije tegen-tegengeschiedenis met als perspectief de restauratie in de jaren daarna.

De kleine hoofdstukjes binnen de vijf grote omvatten letterlijk alle vormen van proza. Het boek wordt verteld door een reeks van nogal van perspectief en afstand wisselende ik-vertellers. Het vormt een collage van continu van stijl wisselende stukjes proza: autobiografische verhalen, literaire vormen van onderzoek op het gebied van de (al-)chemie, natuurkunde, psychologie, filosofie, geschiedenis,

sociologie, letterkunde, taalwetenschap, politicologie en criminologie. Verder zijn er nog verschillende reisverhalen en een interview met Albert Speer. Door deze collage heen lopen de verschillende verhaalniveaus en de thema's en motieven. In die zin kan *De toekomst van gisteren* worden gelezen als een autobiografische roman, een collage-roman, als een literair afrekenen met de koude oorlog en Duitsland en als een poëtologische roman, maar ook als een psychologische roman over de twee hoofdpersonen: Otto Textor en natuurlijk ‘Harry Mulisch’.

De gegevens, die in het boek worden verteld zijn soms exacte beschrijvingen van een buitenliteraire werkelijkheid. Maar ook zij moeten als subjectieve keuze van beelden uit deze werkelijkheid worden opgevat, die in een artistieke context worden geplaatst. Het mag dan wel waar zijn, dat tijdens het interview met Albert Speer op de Rijn een boot langs het huis vaart, waarop met grote letters ‘Rotterdam’ staat (DT, p. 184), maar de dubbele betekenis krijgt dat gegeven door het artistiek verband, waarin het naar voren komt: het is een gesprek over schuld, verantwoordelijkheid voor oorlogsmisdaden in de context van een boek over Duitsland en de Duitse geschiedenis.

Het poëtologische verhaalniveau neemt naast het historische de meest vooraanstaande plaats in. Het begint al met het

motto van Edgar Allan Poe, die al in de negentiende eeuw een eigen poëtica onder woorden brengt. Dit wordt voortgezet in de poëtologische beschouwingen 'De markiezin ging om vijf uur uit' met op de achtergrond Paul Valéry, wiens poëtologische voordrachten aan de 'Collège de France' en essays over 'ars poëtica' een mijlpaal in de schrijverspoëtica vormen (zie: Alleman 1971).

De toekomst van gisteren wordt door zijn affiniteiten met de poëtologische roman *Die Entstehung des Doktor Faustus* van Thomas Mann in deze traditie van ars poetica geplaatst.

Op het poëtologische verhaalniveau van het boek staat een ik-verteller recht tegenover de hoofdpersoon van de omschreven roman Otto Textor, als het negatief van een foto tegenover de afdruk ervan. Hetzelfde geldt voor de verhouding tussen Otto Textor en zijn schepsel 'Harry Mulisch'. Wij hebben tekstintern te maken meteen ik-verteller Harry Mulisch, die van hoofdstuk tot hoofdstuk gevarieerd en uiteraard iemand anders is dan de schrijver Harry Mulisch, die als tekstproducent buiten het boek op de kaft wordt vermeld. Deze ik-vertelinstantie wordt in het personage Otto Textor gespiegeld tot zijn spiegelbeeld 'Harry Mulisch'. De matrix gaat volgens Hugo Bousset terug op Goethes Faust II, waar Faust de kunstmatige mens, de homunculus maakt, zoals Otto Textor 'Harry Mulisch' produceert. De naam Textor wijst ook in die richting, het is de meisjesnaam van Goethes vrouw, Elisabeth, Aja genoemd. Aja Textor is de naam van de zwangere vrouw van het romanpersonage Otto Textor (Bousset 1974, p. 45).

De spiegel zelf OT/TO, de TEXT-or is letterlijk onzichtbaar, want het boek over hem werd nooit geschreven. Zoals de voornaam van voren en van achteren af kan worden gelezen, is de achternaam de matrix en de katalysator, die een oneindig circuit vormt, een slang, die zijn staart opeet, de oneindige spiegel, die zelf onzichtbaar is.

De tekst wordt impliciet becommentarieerd door middel van symbolen: het labyrint, dat voor de ingewikkeldheid van de geschiedenis staat, voor de menselijke psyche en voor de individuele kijk op de geschiedenis in de biografie van Harry Mulisch als ik-verteller.

Antinomieën, zijn vaak antipodisch zoals; zeepbel - zwarte bel, geschiedenis - tegengeschiedenis, oeuvre - tegenoeuvre, ontwerp van de fascistische tegentoekomst - ontwerp van een vrije tegen-tegentoekomst, duizendjarig rijk - nuljarig rijk, Hitler - Speer, vernietiger - bouwmeester, God - verteller, atoombom - Zyklon B, Oppenheimer - Eichmann.

De toekomst van gisteren heeft als belangrijkste motieven het tijdsmotief, het spiegel-motief en het scheppings-motief. De motieven komen op alle verhaalniveaus en in alle registers naar voren.

Het tijds-motief in verband met het spiegel-motief komt steeds weer als dubbele spiegeling naar voren, namelijk als een slang, die zich in haar staart bijt. De eindeloos gespiegelde werkelijkheden verwijzen (wiskundig gezien) naar oneindig en het teken daarvoor, de dubbele lus. Dit motief, dat Frans de Rover in meerdere boeken van Mulisch heeft ontdekt (zie: de Rover 1976 en 1985) komt ook hier weer terug. De zelfs al oneindige cirkel van het verhaal wordt gespiegeld. De werkelijkheid wordt naar het spiegelbeeld verschoven. Op zo'n manier ontstaat niet alleen maar een dubbel verhaal, maar ook - vanwege het karakter van het verhaal als cirkel- een dubbele cirkel, het teken van oneindig.

Het verhaal *De toekomst van gisteren* wordt door de romanfiguur O t t o *Textor* gespiegeld tot het derde verhaal over 'Harry Mulisch'. Het verhaal van Textor is als negatie van de twee positieve werelden niet in een esthetische vorm te brengen, evenals dat op natuurkundig gebied ook met de zwarte zeepbel niet lukt. Daarom

moet het verhaal in het midden, zoals een spiegel, onzichtbaar blijven en alleen maar zijn functie vervullen: te spiegelen.

Deze functie wordt al in de naam aangeduid: Otto is symmetrisch (Bousset 1974, p.45) én vormt als we de teruit schrappen - de *Text* uiteraard -, het teken voor oneindig. Het oneindige schrijven van een boek over de negatie van de historische wereld, waarin een boek over een positieve wereld ontstaat kan met de 'mythische formule' -1 worden aangeduid: ...-1 × -1 = 1 × -1 = - 1 × -1 = 1...

Het beeld van Duitsland en de Duitsers in de geschiedenis en in de verteltijd neemt als hoofdthema van het boek op alle verhaalniveaus en in alle vormen van 'schrijverij' een uitermate belangrijke plaats in.

Het beeld van Duitsland in de 'Duitslandboeken' van Mulisch

Theorieën over het fascisme

Bij de tekstinterne theorievorming over het fascisme wordt ervan uitgegaan, dat de Tweede Wereldoorlog tot het einde der tijden een oriëntatiepunt zal blijven - ook omdat het fascisme een recent verschijnsel is (DT, p. 9).

Er wordt op twee uitzonderingen na nooit naar buitenliteraire theorieën over het fascisme verwezen: marxistische studies over het fascisme schieten tekort, omdat de uitroeiing van de joden daarin geen plaats heeft (DT, p. 10-11). Eén marxistische studie wordt expliciet genoemd: Georg Lukács' *Die Zerstörung der Vernunft*. Alle studies over de economische, sociale, politieke, historische, religieuze, filosofische, occulte en psychologische oorzaken van het fascisme in het verleden schieten volgens *De toekomst van gisteren* tekort, omdat zij geen visioen van een fascistische utopie bevatten. Het onderzoek naar het fascistische toekomstontwerp staat dan ook centraal in dit derde boek van Mulisch over Duitsland (DT, p. 117-118).

De basis voor het onderzoek vormen in eerste instantie theorieën over de voorgeschiedenis van het Duitse fascisme.

In de boeken van Mulisch komen steeds weer studies terug, die minder wetenschappelijk zijn dan wel artistiek. Zoals in dit soort 'alchimistische literatuur' voorkomt, raakt alles alles en staat alles met alles in verband (zie: de Rover 1985, p. 124-125). Het zal dan ook niemand verbazen, dat Thomas Manns artistieke benadering van het fascistische Duitsland bijzonder gewaardeerd wordt: 'In elk geval is Mann alvast de enige geweest, die na de gruwel een geldig beeld van haar heeft gegeven; zijn Dokter Faustus is het enige boek, dat tot de pit van het nazi-gebeuren wist door te dringen' (DZ, p. 174). Het verbaast ons dan ook niet, dat het 'tegengeschiedenisboek' *De toekomst van gisteren* naar analogie van Thomas Manns Roman eines Romans *Die Entstehung des Doktor Faustus* geschreven is. Maar dan wel als het fotografische negatief daarvan: 'als een roman van een niet ontstane roman' (mondelinge informatie door de auteur, 9 september 1985). Op het laatstgenoemde boek van Thomas Mann wordt in *De zaak 40/61* gezinspeeld (DZ, p. 174-175).

De tekstinterne studies over het fascisme ondergaan geen verandering binnen de 'Duitslandboeken'. Er zijn wél accenten, die naar gelang van het hoofdthema van het boek verschuiven: zo hebben bijv. individueel-psychologische studies in het Eichmannboek een meer centrale functie dan in *De toekomst van gisteren*, waar dan weer de visioenen van de nazi's sterker naar voren komen. In de studies vallen zes aspecten te onderschijden: 1. de mystiek, 2. individueel-psychologische studies, 3. de moord op de joden, 4. de historische basis, 5. de utopieën van de nazi's, 6. het wezen van het fascisme.

1. De mystiek

Het nazisme is mystiek (DZ, p. 166) en eerder voortgekomen uit bepaalde beelden dan uit bepaalde gedachten (DZ, p. 99). De *nevel* is het meteorologische pendant van de legende, het onhistorisch verleden. Daarom is hij Duits (DT, p. 75). In Duitsland 'was het de godgegeven *bodem* die legendarisch werd, de Rijn, *ein deutscher Fluss*, tegelijk konkreet en abstrakt, een aorta, waardoor mythisch-nationale levenskracht vloeide' (DT, p. 76) en tot basis van het imperialisme van het Tweedeen het Derde Rijk werd (DT, p. 86). Dit mythisch geheel van 'nevel', 'Rijn' en 'legende' leidt naar Wagner, 'de spil van de duitse geschiedenis' (DT, p. 89). 'Niet alleen zijn biografie is Duitsland, ook zijn werk is Duitsland.' (DT, p. 92).

'Duitse beweging is mystiek en gevaarlijk' (DZ, p. 85) en leidde rechtstreeks tot de twee imperialistische wereldoorlogen (DZ, p. 85).

2. individueel-psychologische studies

Als individueel-psychologische studie wordt in de 'Duitslandboeken' van Mulisch bijzonder grote belangstelling getoond voor Adolf Hitler. De vraag of die nu een 'psychose' had of 'schizofreen' was blijft daarbij buiten beschouwing (DZ, p. 112).

'Dezelfde kracht, die mythen geldigheid doet hebben [...], werkte uit Hitler "door de ruimte" als overtuigingskracht op

mensen.' (DZ, p. 119) 'De herkomst der krachten, waarmee hij het duitse volk zo gek heeft gemaakt als het is geworden' (DZ, p. 118), wordt gezien in *Mein Kampf*. In dit boek, dat gelezen moet worden vanuit de dood van ontelbare mensen staat het beeld, waarin de gruwel zijn oorsprong vindt (DZ, p. 112). 'Daar heerst de dodelijke ernst van een natuurramp.' (DZ, p. 118) 'Denken' - 'vergeleken met Hitler was zelfs Stalin een wijsgerig genie' (DZ, p. 106) - deed hij op twee niveaus: het uitroeien van de joden (DZ, p. 111, 112, 115, 116, 119, 120) en zijn idee kunstenaar d.w.z. bouwmeester te zijn (DZ, p. 180 en DT, p. 173, 175, 181), maar in laatste instantie ging het om de ondergang - ook van zichzelf (DT, p. 177). Tegen de openbaring biedt het verstand geen garantie, zelfs niet haar Hollandse variatie: het 'gezonde' verstand.' (DZ, p. 171).

Harry Mulisch, Amsterdam januari 1986. Foto: Gerrit Serné.

Als studie over Adolf Eichmann 'het ideaal der psychotechniek' (DZ, p. 127) wordt de 'Begegnung der planetarisch bestimmten Technik und des neuzeitlichen Menschen' (DZ, p. 131) als het symbool van de vooruitgang, de hedendaagse mens geanalyseerd, die de machine schiep naar zijn evenbeeld (DZ, p. 132). 'Een machine dient nationaalsocialisten evenzeer als kommunisten, boeddhisten of drogisten.' (DZ, p. 130).

Als een soort geloofsbelijdenis functioneert de eed als manipulatie, waarmee de machine georganiseerd wordt, die dan met de hulp van het bevel tot gehoorzaamheid kan worden gedwongen (DZ, p. 128). Met een ander bevel had Eichmann even 'gründlich' als hij de vernietiging van de joden georganiseerd heeft zieke negers naar moderne hospitalen vervoerd. 'Hij is niet zozeer een misdadiger, als tot alles in staat.' (DZ, p. 125).

Dat is een techniek, die noch goed of slecht, maar letterlijk amoreel is (DZ, p. 128).

Eichmann is als *'Massentier', 'Gewohnheitstier'* en machinale opvolger van bevelen tegelijkertijd geen uitzondering. *Neuzeitliche* machinemensen als Eichmann zijn doodgewone mensen, daarom moeten wij waakzaam zijn en op de spiegel blijven letten (DZ, p. 132).

3. De moord op de joden.

De oorsprong van de gruwel is te vinden in *Mein Kampf* van Hitler. Hij is degene, die werkelijk werd bevredigd door de jodenmoord (DZ, p. 112). 'Hij celebreerde een regelrecht offer voor het aangezicht des "Heren".' (DZ, p. 121, zie ook: P. 115-116) 'De jodenmoord had in geen enkel opzicht met "tijd" of geschiedenis te maken, maar

kwam regelrecht te voorschijn uit de put van één mens.' (DZ, p. 120) De morele legalisatie voor de moord werd Hitler en de SS met de demagogische pogromfilosofie van Rosenberg gegeven (DZ, p. 110). Voorde machinemens Eichmann was de moord 'sachliche Arbeit' (DZ, p. 90) en voor Hitler en Streicher was het bevrediging (DZ, p. 110, 112).

'Zoals Hitler in het marxisme een poging der joden zag, om de aandacht van zichzelf af te leiden, zo zien intelligente lieden in het antisemitisme een poging, om de aandacht van de werkelijke problemen af te leiden.' (DZ, p. 122) Maar het nationaalsocialisme vertegenwoordigt meer dan zijn sociaal-economische functie. 'Er is een surplus, een meerwaarde zou ik haast zeggen, en die is er tegelijk oorzaak van dat het het nationaalsocialisme niet meer bestaat' (DT, p. 11). Fascisme is synoniem met volkerenmoord (DT, p. 9).

4. De historische basis

Geschiedenis is deelbaar in historie en anti-/a-historie d.w.z. geschiedenis en tegengeschiedenis (SB, p. 129-131, 150, 201; DT, p. 75-76; zie ook: DZ, p. 109).

In *De toekomst van gisteren* wordt voor een studie over het fascistische visioen gepleit (DT, p. 117). Weliswaar liggen de oorzaken van individuele en sociale ontwikkelingen in het verleden, maar richting krijgen zij pas door een utopisch toekomstontwerp - het 'Duizendjarige Rijk' en de onveranderlijke hiërarchie van mensen en rassen (DT, p. 118).

Dit 'was voorafgegaan en mogelijk gemaakt door het ontwerp van a-historisch verleden. Deze legende was op haar beurt

ontstaan als een reaktie op de geschiedenis, de verandering, met name natuurlijk in haar zuiverste vorm: de revolutie.' Het gebeurde in 'vijf rampzalige stadia, die onafwendbaar naar vernietiging en zelfvernieting leidden, moord op de tijd zelf: het Duizendjarige Rijk.' (DT, p. 76-77)

De 'Reichsgründung' van 1871 'is het brandpunt van het kontra-revolutionaire Duitse verleden. Alles wat eraan voorafgaat is voorspel, alles wat er op volgt naspel - tot en met het Duizendjarige Rijk.' (DT, p. 80).

'In de eerste wereldoorlog marcheerden ook de duitse sociaaldemocraten de nationalistische oorlog in; daarna kwam het niet tot een revolutie, waarmee de weg open lag voor de anti-historische onderwereld, die voor de tweede wereldoorlog zorgde. En deze leidde dan weer tot het verdwijnen van de duitse eenheid - waarmee Bismarcks werk eindelijk volledig ongedaan was gemaakt.' (DT, p. 96).

Wagner wordt gezien als spil van deze reactionaire Duitse geschiedenis (DT, p. 89). Zijn biografie en werk is Duitsland (DT, p. 99) en hij schreef antisemitische essays (DT, p. 94). Nietzsche bleek door zijn begrip voor de decadentie geschikt om door de nazi's te worden geüsurpeerd en verdraaid (DT, p. 94-95). Hij is het eerste slachtoffer van het nazisme (DZ, p. 106-107, 109).

Hitlers wereld werd vóór haar komst voornamelijk uitgebeeld door haar tegenstanders als de Sade, Nietzsche, Hoffmann, Breton en Lang, maar iets schrijven en iets doen maakt nu juist alle verschil van de wereld uit (DZ, p. 103). 'Minder bedeelde kunstbroeders, zoals Hitler zelf, konden alleen van hun nostalgie afkomen door daadwerkelijke vernietiging.' (DZ, p. 104). Hitler nam van de filosofie van Nietzsche over wat in zijn kraam te pas kwam (DZ, p. 109).

Hij gebruikte het moordzuchtig gebabbel van Sorel, Gobineau, Chamberlain en Rosenberg als een soort kanonieke traditie (DZ, p. 109-111) en maakte daarvan zijn 'leer', een demagogie, *ter wille* van het antisemitisme (DZ, p. 112).

In overeenstemming met het beeld van de anti-historie is de topleiding van het nazi-regime afkomstig uit de onderwereld (DZ. p. 109; DT, p. 196-197).

5. De utopieën van de nazi's

Het fascistische visioen is het 'Duizendjarige Rijk' en de onveranderlijke hiërarchie van mensen en rassen (DT, p. 118). 'Het resultaat daarvan kennen wij nu: totale versteniging, met beweging alleen in de deportatietreinen.' (DZ, p. 165) Het 'Duizendjarige Rijk' de misgeboorte uit het huwelijk tussen dertiger jaren en middeleeuwen, geconcretiseerd in rassentheoretische en geopolitische ontwerpen en obscure fantasieën over 'adelsburchten', 'SS-bloedordes', etc.', 'was niets anders dan een pseudoniem van de ondergang.

Dit toekomstbeeld vertegenwoordigde zijn eigen vernietiging (DT, p. 171), geënsceneerd door een 'kunstenaar', die een tweede Atlantis had willen bouwen (DZ, p. 180; DT, p. 105, 173, 175, 181).

6. Het wezen van het fascisme

In wezen was Nazi-Duitsland een kapitalistisch systeem, waar de onderwereld ook de politieke macht had (DT, p. 35). Het grootkapitaal steunt de nazi's en maakt enorme winsten met de oorlog en de jodenmoord (DZ, p. 156-157, 193, 196; DT, p. 37, 39-40).

Het geweld was de ziel van het kapitalistische systeem, dat niet fundamenteel anti-fascistisch is (DT, p. 35).

'Het nationaalsocialisme bestond dankzij het *Führerprinzip*' (DT, p. 40). Voor het Duitse fascisme is de jodenmoord kenmerkend, die door Hitler is geïnspireerd (DZ, p. 104). De gruwel had zijn oorsprong in Hitler en zijn openbaring (DZ, p. 115-116). De jodenmoord had als religieuze handeling (DT, p. 33) in geen enkel opzicht met 'tijd' of geschiedenis te maken, maar kwam regelrecht te voorschijn uit de put van

één mens (DZ, p. 120). Hitler wordt gevolgd door gelovigen als Himmler en Streicher (DZ, p. 121).

Omdat Hitlers ‘denken’ mathematisch tegenovergesteld is aan het ont-mythologiserend joods verstand is de drijfveer ervoor niet de *geest*, maar de *wil* (DT, p. 195). In Hitlers fascisme zit een element van kunstenaarschap, dat gedeeltelijk wordt uitgebeeld door hemzelf als omgekeerde bouwmeester, door Speer als kunstenaar, door de receptie van romantische legenden, mythen en door muziek van Wagner (DZ, p. 106-107; DT, p. 172, 173, 181-182).

Bezoek aan Hitlers droom: Albert Speer.

Het beeld van de Duitse geschiedenis

‘Er zijn twee geschiedenissen’, ‘de ene is de geschiedenis van de *geest* [...], de gevolgen: Alexander, Caesar, Napoleon - Slag bij Marathon, Slag bij Dresden, Bombardement van Berlijn, Hamburg. Dat is de tijd, de ontwikkeling. Maar daarnaast, daaronder, ligt de anti-historie [...] van Mao Dun Tanhu, Attila, Timoer Lenk, Djenghiz Khan, Hitler. Dan is er geen gedachte meer, geen bedoeling en geen gevolg - alleen het niets.’ (SB, p. 130). Dat denkt de hoofdfiguur van de roman *Het stenen bruidsbed*, Corinth: ‘Massacre van Aquileia, Massacre van Auschwitz - Massacre van Dresden. Wij gooiden Dresden kapot, omdat het Dresden was, zoals de joden geslacht werden, omdat zij joden waren.’ (SB, p. 130).

De geschiedenis begint met de klassieke oudheid, zij is de ontwikkeling van de geest, haar spil zijn Renaissance en Verlichting en zij heeft als drijfveer van de vooruitgang, als meest zuivere vorm van de verandering de revolutie (DT, p. 75-77, 89). Wetenschappelijk rationeel is zij gericht op de ontwikkeling, de geest, de oorzaak, de werking en wordt gerepresenteerd door: Alexander, Caesar, Goethe, Schiller, Napoleon, Beethoven, Marx en Thomas Mann (SB, p. 130-131, 134-135; DZ, p. 174; DT, p. 81, 90, 95).

Het a-historisch verleden begint als tegengeschiedenis met Arminius, ‘der erste Deutsche’ (DT, p. 92). Zij is als legende een reactie op geschiedenis en is ontstaan uit de mythes rond de Nibelungen (DT, p. 75, 91). Aan deze imperialistische stamboom van ‘Nacht und Nebel’ (DT, p. 86) is het idee van een verenigd Duitsland inherent. Dat leidt van Hermann via Barbarossa naar Bismarcks ‘Reichsgründung’ (DT, p. 86) en daarna rechtstreeks naar het ‘Duizendjarige Rijk’ van Hitler, dat weer tot het verdwijnen van de Duitse eenheid leidde (DT, p. 96). Wagner is de spil van de Duitse tegengeschiedenis (DT, p. 89). Met hem ‘wordt voor het eerst in de geschiedenis een komponist de representant van een hele epoche. De situatie was blijkbaar te nevelig, te Duits, te muzikaal geworden voorde gearticuleerdheid van de taal.’ ‘Niet alleen zijn biografie is die van Duitsland, ook zijn werk is Duitsland.’ (DT, p. 92).

De symbolen van de tegengeschiedenis zijn de nevelige moerassen in het hart van de Duitse landen, die Akropolis en Forum Romanum als geestelijke

oriëntatiepunten hebben verdrongen (DT, p. 79), de legende (DT, p. 88-89, 92), de Kyffhäuserberg (DT, p. 88, 89), Bayreuth (DT, p. 100-103), het Hermannsdenkmal (DT, p. 82) en de Führerbunker (DT, p. 98). Representanten van het a-historisch verleden zijn: Arminius (DT, p. 78-79), Mao Dun Tanhu, Attila, Timor Lenk, Djenghiz Khan (SB, p. 130-131), Wagner, Brandei, Bismarck (DT, p. 80-82) en Hitler (SB, p. 130-131; DT, p. 86).

Het beeld van de Duitsers tijdens het fascisme

In de 'Duitslandboeken' van Harry Mulisch is er zelden sprake van 'de Duitsers' in het algemeen. Toch zijn het de Duitsers,

die de joden hebben vermoord (DZ, pl. 170-171) en Eichmanns biografie is die van een Duitser (DZ, p. 19).

Het beeld van de Duitsers tijdens het fascisme valt verder te onderscheiden in vertegenwoordigers van geschiedenis en tegengeschiedenis. Duitsers die 'goed' waren tijdens de oorlog, zoals Thomas Mann, Brecht en Becher en de romanpersonages Hella Viebahn (SB, p. 103, 201), Schneiderhahn (SB, p. 181) horen bij de geschiedenis. Maar de overige Duitsers zijn niet allemaal 'fout' geweest.

Zij worden gedifferentieerd in het volk en de leidende klasse. Het volk werd onderdrukt, zoals de bevolking in de bezette landen ook en wist niet wat een man als Himmler eigenlijk uitvoerde (DT, p. 123). Maar het heeft wél geprofiteerd van de jodenmoord (SB, p. 202; DZ, p. 54). De Duitsers waren ook slachtoffers van de vernietiging en zelfvernietiging van het nazi-regime (SB, p. 80, 126, 149). Ze waren óók slachtoffers van oorlogsmisdaden van de geallieerden (SB, p. 84-88).

Zij waren gek gemaakt door Hitler (DZ, p. 117-118) en tegen de overtuigingskracht van Hitlers openbaring biedt het verstand geen garantie (DZ, p. 171).

De tegengeschiedenis wordt gerepresenteerd door personen uit die onderwereldkringen, die in Nazi-Duitsland de macht in handen hebben: Hitler, de beeldende kunstenaar, die door het ontbreken van talent alleen maar tot vernietiging in staat is. Hij had een mystieke openbaring en hoefde niet te denken, want hij wist (SB, p. 33, 43, 82-83, 128; DZ, p. 104-106, 111-122, 166, 171, 180; DT, p. 9, 117, 172, 173, 175, 177, 181, 182).

Speer was de vriend van Hitler en had Hitlers droom vorm moeten geven, de stad 'Germania' (DT, p. 174-175, 180).

Eichmann was een serviele Duitse rijksambtenaar, het ideaal der psychotechniek als 'neuzeitlicher Maschinenmensch'. Hij is een doodgewone mens én verantwoordelijk voor de organisatie en uitvoering van de Holocaust (DZ, p. 48, 55, 56, 71, 90-97, 105, 123, 127, 129, 132).

Andere nazi-persoonlijkheden worden slechts met hun kenmerken aangeduid: Himmler, de gelovige volgeling van Hitler (SB, p. 165; DZ, p. 105, 121-122), Streicher, die deelachtig werd aan de 'openbaring' (DZ, p. 110), Von Braun, de amorele technicus (DZ, p. 130), Bormann, de intrigant (DT, p. 174, 177, 181, 185), Heyderich, het beeld van een SS-er zonder enige scrupules (DZ, p. 22-24, 87, 89; DT, p. 137-138, 183), Goering was aan morfine verslaafd (DT, p. 174), Rosenberg, de pogrom-filosoof (DZ, p. 109-111), Hess zit nog in Spandau (DT, p. 174), Höss, de gruwelijke beul en geliefde familievader (DZ, p. 71-72, 172-173, 188-190; DT, p. 71, 213, 217-218).

Als organisatie wordt de Waffen SS in dat rijtje van anti-historische representanten opgenomen (SB, p. 130).

De romanpersonages in *Het stenen bruidsbed* geven met hun kenmerken een gedifferentieerd beeld van de Duitsers tijdens het fascisme: Hella Viebahn representeert het historische Duitsland, haar naam onthoudt de verbinding van de klassieke oudheid (Hellas) met de slachtoffers van het fascisme in de deportatietreinen (veewagen). Zij heeft als politieke gevangene in een concentratiekamp gezeten (SB, p. 72, 103, 201-202).

Een tweede slachtoffer vormt het echtpaar in de kroeg, zowel van de bombardementen in het algemeen als van het bombardement op Dresden in het bijzonder. Het laatste is een misdaad van de geallieerden (SB, p. 84-88).

Günther had het naar zijn zin als 'held' in de Hitlerjugend (SB, p. 43, 47, 136).

Ludwig belichaamt de kunststad Dresden, het kunstzinnige en het historische Duitsland (SB, p. 120, 127-128).

Schneiderhahn draagt alle kenmerken van een kampbeul, maar blijkt uiteindelijk lid van het verzet te zijn geweest (SB, p. 48, 66, 80, 81, 149, 155, 156, 167, 181; zie ook: Schmitz-Küller 1977, p. 53).

Wat het beeld van de Duitsers tijdens het fascisme betreft valt er binnen de drie boeken van Mulisch een verschuiving te constateren.

Het stenen bruidsbed moet gezien worden in het kader van de vertelde tijd, met name het hoogtepunt van de koude oorlog in 1956. Een van de thema's van de roman is de reflectie d.w.z. de omkering van de koude oorlog in zijn functie als ‘verdringing van de Tweede Wereldoorlog’ (DT, p. 93). Dit ten gunste van een meer gedifferentieerd en ten dele ook relativerend beeld van de Duitsers in het fascisme, maar ook ten nadele van het beeld van de Amerikanen. Het beeld van de Verenigde Staten wordt omgekeerd door fascistische trekken in de oorlogsvlieger Corinth naar voren te laten komen. Dit personage representeert de VS.

De gedifferentieerdheid ten opzichte van Duitsland en de Duitsers in *Het stenen bruidsbed* wordt in *De zaak 40/61* al gauw ingeruild tegen het stereotype beeld van de ‘Wandervögel’ die onder Hitler in een heel volk veranderen, dat marcheert (DZ, p. 84-85). In *De toekomst van gisteren* zijn de Duitsers tijdens het daar bechreven fascisme, in de vertelde tijd van 1967, een domme en bloeddorstige massa, die alleen nog in staat is tot het gillen van ‘Sieg Heil!’ en ‘Juda, verrecke!’ (DT, p. 158).

Het beeld van Duitsland en de Duitsers na de Tweede Wereldoorlog

Gelukkig heeft Duitsland de oorlog verloren; ‘boven Hitlers graf in Berlijn staat nu De Muur: zijn monument.’ (DT, p. 83-84) Terwijl West-Duitsland in zekere zin de voortzetting is van de Republiek Weimar, d.w.z. de wereld van de burgerlijk-kapitalistische, Franse revolutie en de jonge Hegel, hoe vergroeid misschien ook, de voortzetting van de proletarisch-socialistische Commune van Parijs en de oude Marx (DT, p. 84). Maar de systemen zijn de bevolking van beide landen van bovenaf opgelegd, ‘het blijft dus sukkelen daarginds.’ (DT, p. 96).

In West-Duitsland werd nooit afgerekend met de oorlogsmisdadigers, terwijl dat in de DDR wél gebeurde (DZ, p. 193; DT, p. 35) en er bovendien nog bekende anti-fascisten op belangrijke posities werden geplaatst (DZ, p. 103).

In *Het stenen bruidsbed* wordt het DDR-regime gerepresenteerd door het personage Hella Viebahn, dat alleen maar positieve kenmerken draagt (SB, p. 73, 201-202). Zij was in de oorlog ‘goed’. Er is maar weinig kritiek op de DDR en haar bevolking. Het personage Ludwig heeft wat kritiek op de situatie van 1956: het blijft maar een puinhoop, men krijgt geen paspoort (SB, p. 127) en de economische situatie is slecht (SB, p. 149, 212).

In *De toekomst van gisteren* wordt ironisch op het bureaucratisme van de DDR (DT, p. 84-85) en de ideologisch geschoolde burgers van de ‘Arbeiders- en Boerenstaat’ gezinspeeld (DT, p. 87).

In *Het stenen bruidsbed* wordt het stereotiepe beeld van de West-Duitser (Schneiderhahn), die voorde lezer al per definitie in de oorlog ‘fout’ moet zijn geweest, aan het eind van het verhaal als vooroordeel ontmaskert (SB, p. 48, 80, 155, 156, 167, 181).

De zaak 40/61 laat een personele en industriële continuïteit in West-Duitsland zien, die loopt van het Derde Rijk naar de BRD (DZ, p. 27, 28, 59, 156-157, 193-194).

Dezelfde kritiek op de BRD (die meestal gewoon ‘Duitsland’ wordt genoemd) komt ook in *De toekomst van gisteren* naar voren (DT, p. 35, 37, 89). Zij wordt

aangescherpt door de kritiek daarop, dat 'ausgerechnet in Deutschland' de KPD werd verboden, waarmee de fascistische aap steeds verder uit de kapitalistische mouw kwam (DT, p. 57; zie ook: SB, p. 66).

De Wagnerianen strompelen als lichamelijke- en ideële restanten van de invallen in Rusland en Frankrijk op krukken en in wagentjes of in hun Rolls Royces en Mercedessen naar het 'Fascistisch Kabuki in Bayreuth', de Festspiele (DT, p. 102). Vrij polemisch is dit geheel in *De toekomst van gisteren* op de voorgrond geplaatst van de beschouwingen van de BRD (DT p. 100-105).

Bovendien zijn de West-Duitsers militaristisch (DZ, p. 37; DT, p. 75, 233) en de Bundeswehr staat in een fascistische traditie (DT, p. 83). Niet alleen de Duitsers, die de oorlog hebben meegemaakt komen er niet los van (sB, p. 43, 57), ook tussen de naoorlogse Apo-generatie (Rudi Dutschke) en het fascisme wordt een verband gelegd: weliswaar gevocaliseerd door Speer, wordt Dutschke met Hitler vergeleken (DT, p. 185).

Associaties met, en stereotiepe beelden van Duitsland De proloog van *De zaak 40/61* eindigt met de zin: 'Citaten zijn

voornamelijk in het Duits, want in het Nederlands is het niet meer, wat het is: gevaarlijk.' (DZ, p. 5).

Waar gepoogd wordt de gruwel van de Holocaust uit het perspectief van de daders uit te beelden, gebeurt dat aan de hand van citaten van Hössen Eichmann in het Duits: In de taal komt het beeld vaneen heel volk naar voren (DZ, p. 174).

Verspreid over het boek vinden we daarbovenuit in *De zaak 40/61* heel wat Duitse woorden, die, omdat ze cursief gedrukt zijn, meteen in het oog springen. De woorden zijn bijna geheel aan twee registers ontleend, die in direct verband staan met het nazi-regime of typisch Duitse ambtenarentaal is.

Hetzelfde gebeurt in *De toekomst van gisteren*, waar dan ook het LTI wordt genoemd, als 'de lingua tertii imperii (de term die Victor Klemperer voor de taal van het Derde Rijk heeft voorgesteld)' (DT, p. 244) en waarde Duitse woorden, die op dezelfde manier in de tekst zijn verspreid, dan beperkt blijven tot het jargon van de nazi's. Begrippen als 'Kyffhäuserbund', 'Loge der Hermannssöhne' staan dan ook voor de continuïteit van nazitradities in de BRD (DT, p. 89).

Door die keuze van registers kan destelling in *De zaak 40/61*, dat de Duitse taal gevaarlijk is worden bewezen (DZ, p. 5).

De toekomst van gisteren is in zijn polemiek nog wat scherper dan de andere boeken. Hier wordt met de hulp van de Duitse taal en door kettingen van associaties het verband tussen het Derde Rijk en de BRD gelegd: Eisbein - Bundeswehr - Rommel-Holocaust (DT, p. 83); bij de koffie in Bayreuth ratelt een machinegeweer, het eten 'Friedrichstaler Geheimnis' is natuurlijk mensenvlees (DT, p. 100-101); wie er een grap maakt riskeert het nekschot (DT, p. 102); geen dassen om, dus hooghartig bekeken, met blikken gedood, neergeschoten, opgehangen, vergast (DT, p. 103).

Wel of niet fictioneel zijn de figuren, die in de 'Duitslandboeken' optreden gereduceerd tot types. Dat geldt in bijzondere mate natuurlijk voor de romanpersonages, die stuk voor stuk één facet van Duitse types representeren.

Historische figuren worden in de teksten gebruikt voor de compositie van het boek als geheel en voor het interne discours van de tekst, onder ander over het thema Duitsland.

Door de beperkte informatie over de historische figuren, worden ook zij tot types gereduceerd. Hoe dat gebeurt kunnen wij in het poëtologische intermezzo 'De werkelijkheid als medewerker' in *De toekomst van gisteren* lezen: de journalisten Oltmans en Hofland worden in de tekst als voorbeelden in een poëtologische excours verwerkt én als romanpersonages van de niet geschreven roman (DT, p. 168-170).

Voor Hitler en Eichmann, die wél diepgaand worden onderzocht geldt dat maar in beperkte mate.

Typisch Duits zijn: 'onze grote vorser Heinrich Schliemann' (SB, p. 218), Thorak, die belachelijk gigantische standbeelden maakt (DT, p. 196-197), Bandel, de Duitse architect van het Hermannsstandbeeld (DT, p. 83), Wagner, wiens werk én biografie Duitsland is (DT, p. 89-94), Eichmann, wiens levensloop, die van een gewone Duitser is (DZ, p. 19-29) en ook de, Duitse drilopvoeding tot gehoorzaamheid (DZ, p. 64, 124), die tot barbarij leidt (DZ, p. 171-172).

Een barbaars verband, waarin ook de Bayreuther Festspiele moeten worden gezien als een Fascistisch Kakuki en een overblijfsel van kannibalistische rituelen (DT, p. 100).

Het Poolse volk weet, 'dat het tegenover de duitsers gewelddadig moet zijn en tegenover de russen listig' (DZ, p. 178).

De boodschap van de drie ‘Duitslandboeken’ van Harry Mulisch bevat twee soorten Duitslandbeelden:
Er is een vrij constant beeld, dat in de vorm van tekstinterne theorievormingen tot uitdrukking komt. Daarin vindt geen verandering plaats, wél soms enige nuancering.

Ten tweede is er een meer subtiel beeld van Duitsland, dat meer emotioneel en associatief overkomt. Dit beeld komt in Duitse woorden naar voren, die in de teksten zijn verspreid. Het is de taal van het fascisme, van de Holocaust, die hier in het Duits wordt weergegeven om haar karakter tot uitdrukking te brengen, zij is gevaarlijk.
Dat emotioneel en associatief niveau ondergaat een verandering. Het is in Hef *stenen bruidsbed* nauwelijks waar te nemen. In *De zaak 40/61* komt het dan met de ‘gevaarlijke’ Duitse taal naar voren en wordt in *De toekomst van gisteren* vrij polemisch: door middel van kettingen van associaties worden directe verbanden gelegd tussen de recente geschiedenis van de Bondsrepubliek Duitsland en het fascistische Duitsland.

Pragmatische situering in een buitenliterair discours
Door het fundamentele verschil tussen de discoursieve ruimten van de literaire teksten en hun sociaal-historische context moeten wij beide contexten consequent uit elkaar houden. Het gaat er hier om parallellen vast te stellen en te beschrijven. Wegens gebrek aan ruimte kan het buitenliteraire discours alleen maar grof geschetst worden, daarbij zal zoveel mogelijk rekening worden gehouden met zijn gedifferentieerdheid.
Het beeld van Duitsland en de Duitsers loopt in vier grote lijnen door de boodschap van de ‘Duitslandboeken’ van Harry Mulisch, die parallellen hebben in een buitenliterair, wetenschappelijk discours: 1. het Duitse fascisme, 2.het beeld van de Duitse geschiedenis, 3. het beeld van Duitsland en de Duitsers van na de Tweede Wereldoorlog en 4. associaties en stereotypen van Duitsland.
1. Het Duitse fascisme
Het fascisme wordt opgevat *als een produkt van een sociaalhistorisch gedetermineerde nationale eigenaardigheid*:
In de boeken van Mulisch wordt ‘de Duitse misère’ als historisch proces van het jaar 9 t/m 1945 beschreven, die haar oorsprong in het verleden vindt. Dat wordt vermengd met een van Hitler overgenomen theorie over ‘geschiedenis’ en ‘tegengeschiedenis’. Samen vertoont dat geheel parallellen met theorieën van Karl Dietrich Bracheren van Georg Lukàcs.
Bracher doet geschiedfilosofisch onderzoek naar het ontstaan van een anti-revolutionair Duits nationaal bewustzijn, dat volgens hem met de restauratie begon, die op de Franse revolutie volgde en de basis was voor een mythisch-romantische en nationalistische cultuur. In zijn ‘geistesgeschichtliche’ theorie ziet hij het kapitalisme en het feodalisme als met elkaar verbonden belangen, die gesteund worden door het imperialisme als fundament van het Tweede Rijk. Het laatstgenoemde leidde met zijn anti-democratische, anti-induvidualistischeen irrationele ideologieën direct tot het Duitse fascisme (Bracher 1976[5]).
De geschiedsfilosoof Georg Lukàcs gaat historisch-materialistisch terug naar de Reformatie in Duitsland. Hier begint volgens hem een collectieve serviele levenshouding, die in de continuïteit van een altijd gemiste revolutie als ‘Zerstörung der Vernunft’ tot uitdrukking komt. Met de romantische idealisering van een Duitse achterlijkheid, die irrationeel elke vooruitgang afwijst, leidt dit met als basis het kapitalisme rechtstreeks naar het Duits fascisme (Lukàcs 1962, p. 16).
Hiermee loopt de analyse binnen de ‘Duitslandboeken’ van Mulisch parallel, ook al zet zij vroeger in: bij Arminius en de veldslag in het Teutoburger Woud (9 n. Chr.).

De evenwijdigheid houdt op dat punt op, waar Lukàcs Nietzsche voor intellectuele wegbereider van het fascisme uitmaakt (Lukàcs 1962, p. 349). In de boeken van Mulisch geldt Nietzsche daarentegen als het eerste prominente slachtoffer van de nazi's. Zij hebben zijn theorieën verdraaid en geüsurpeerd (DZ, p. 106, 107, 108).

Lukàcs wordt in De *toekomst van gisteren* direct becommentarieerd: de traditie van Nietzsches filosofie wordt weliswaar door orthodoxe stalinisten in haar geheel verketterd als fascistische Zerstörung der Vernunft (Lukàcs), waarmee natuurlijk nog niet gezegd was, dat haar aanhangers ook zelf angstige burgers en fascisten waren - al is een bepaald soort theoretici nooit afkerig van zulk soort wendingen van de filosofie naarde psychologie van de filosofie; - even later is men dan betaald door de CIA (DT, p. 50).

Deze kritiek op Lukàcs loopt dan weer parallel met die van Theodor W. Adorno, die stelt, dat ‘Die Zerstörung der Vernunft’ die van Lukàcs zelf zou documenteren. Volgens Adorno rekent Lukàcs heel makkelijk en ondialectisch alle irrationele stromingen binnen de nieuwe filosofie bij de reactie en het fascisme. ‘Unter der Hülle vorgeblich radikaler Gesellschaftskritik schmuggelt er die armseligsten Clichés jenes Konformismus wieder ein, dem die Gesellschaftskritik einmal galt.’ (Adorno 1981, p. 252).

Hedendaagse (d.w.z. 1972, B.M.) marxistische interpretaties worden in *De toekomst van gisteren* in principe niet afgewe-

zen, maar wel in hun onvermogen de uitroeiing van de joden te kunnen verklaren (DT, p. 11).

In zijn analyse van het fascisme als 'Formen bürgerlicher Herrschaft' vermeldt de historicus Reinhard Kühnl ook dit tekort (Kühnl 1971, p. 84).

Minder diepgravend en uitvoerig dan niet-literaire interpretaties, vallen de 'Duitslandboeken' algauw terug op historische figuren, die de geschiedenis moeten representeren. Het laatste geldt in het bijzonder voor een analyse van *het fascisme als irrationeel produkt van een (ver-)leider: Hitler.*

Dit mystieke beeld in Mulisch' boeken loopt parallel met talloze meer of minder populairwetenschappelijke publikaties zoals de Hitler-boeken van Fabry (1968), Fest (1973), Haffner (1978), Jäckel (1969) en Toland (1977).

Een 'Hitler-Welle', die nogal problematisch lijkt, aangezien zij neofascistische stromingen schijnt te bevorderen (Weber 1979, p. 105-179).

Dit onderzoek is wetenschappelijk gebaseerd op de opvatting, dat geschiedenis gemaakt wordt door 'grote' figuren zoals fascistische leiders (Kühnl 1979, p. 48). Methodisch irrationeel wordt in dit geval God, het noodlot of het toeval vervangen door Hitler, die dan ook alleen verantwoordelijk wordt geacht voor het nazigebeuren (Kühnl 1979, p. 65; Lukàcs 1962, p. 57). Bovendien kan het nazidom niet het produkt zijn van Hitler, omdat alle aspecten ervan al voor 1918 in Duitsland waren beschreven (Heer 1977, p. 257; Kühnl 1979, p. 53). Dit laatste punt komt óók in de 'Duitslandboeken' van Mulisch tot uitdrukking (DZ, p. 106-112), 130, 177; DT, p. 196-197).

Aan deze twee tegenstrijdige interpretaties over de bronnen en oorzaken van het Duitse fascisme wordt in de boeken van Harry Mulisch nog één toegevoegd: op een religieuze manier wordt de figuur Hitler gemystificeerd en dan theologisch geanalyseerd.

Zijn 'Openbaring des Heeren' wordt dan ook op hetzelfde niveau benaderd als de openbaring aan Johannes (DZ, p. 118) en 'het brandende braambos', Exodus 3:14. Van het voorafgaande wordt de religieuze sfeer weggenomen om tot 'het bevel als fatum' te komen (DZ, p. 126).

Maar evenals de boeken van Mulisch zich niet echt met filosofie bezig houden, maar met alchimistische 'filosofie' (zie ook: de Rover 1985, p. 122), gaat het hier ook niet om theologie, maar om 'theografie', die in *De zaak 40/61* wordt beschreven:

> Het boek Genesis is het gezicht, het boek Exodus de smaak, want, zegt Simon en nu komt de theografische wending, als het kind geboren wordt moet het bloed doorwaden: de Rode Zee.
> Het is een denken van lang geleden, dat hier weer in mij opkomt. Verwarde concepties van een 'psychische geografie', simon-magische pogingen om een globe van de 'ziel' te ontwerpen, wat allemaal in een zondvloed is ondergegaan. (DZ, p. 70).

Met het beeld van de Rode Zee als collectieve uterus, toont de 'theografie' als conceptie van een 'psychische geografie' opvallend veel evenwijdigheden met de 'Archetypen der kollektiven Unbewussten' van C.G. Jung. Een evenwijdigheid, die Frans de Rover ook in Mulisch' roman De *aanslag* (1982) constateert (de Rover 1985, p. 121-122; zie ook: Jung 1975, p. 91-113).

De antinomie van filosofie, als demythologisering van de wereld en theologie als mythologisering ervan loopt evenwijdig met de antinomie van (alchimistische)

‘filosofie’ en ‘theografie’ in de boeken van Mulisch. Het laatstgenoemde wordt verbonden met de theorie van de twee geschiedenissen en hun representanten: ‘Het gemeenschappelijke kenmerk van al deze joodse “wetgevers” [Marx, Einstein, Freud; B.M.] is, dat zij met het verstand doordringen tot daar, waar dat onmogelijk werd geacht: tot gebieden, die vóór hun optreden nu juist tot de “mystiek” behoorden. Hetgeen mathematisch tegenovergesteld is aan de beweging van Hitlers geest.’ (DZ, p. 166).

Het fascisme als massapsychologisch fenomeen. Het antisemitisme was er volgens de ‘Duitslandboeken’ niet om de aandacht af te leiden van de werkelijke problemen, maar het was het ‘wezen’ van de nazi's. Het fascisme is zoals eerder vermeld een kapitalistisch systeem, waar ook de politieke macht in handen van de onderwereld ligt, hetgeen tegenstrijdig is met de belangen van het volk. Het laatstgenoemde vindt parallellen in de kritische sociaal-psychologie van Wilhelm Reich en Erich Fromm: In zijn analyse van ‘Massenpsychologie und Faschismus’ gaat Reich weinig historisch uit van het ontwikkelde kapitalisme, terwijl Fromms onderzoek ‘Angst vor der Freiheit’ de ontwikkeling volgt van de ‘middenstand’ vanaf het begin van het kapitalisme tot met het stemmen op de nazi's (Reich 1933, p. 31; Fromm 1947, p. 120, 163).

Een theorie van het fascisme als kapitalistisch gangster-regime loopt evenwijdig met een opvatting van Max Horkheimer, dat dit gangster-regime zich als het wezen van de moderne maatschappij in het fascisme openbaart (Jay 1981, p. 189).

Daarmee waren meer Duitse emigranten het eens, zoals het toneelstuk ‘Der aufhaltsame Aufstieg des Aturo Ui’ van Bertold Brecht laat zien (ib., p. 190, 191).

De theorie in de ‘Duitslandboeken’, dat er twee soorten geschiedenis zouden bestaan en dat sociale ontwikkelingen een richting krijgen dooreen utopisch toekomstontwerp (DT, p. 118) loopt evenwijdig met wat de sociaal-psycholoog Alf red Neumann de ‘Un-Staat’ noemt, een chaos, een regime van wetteloosheid en anarchie of de utopie daarvan (Jay 1981, p. 200).

Parallel met de strekking van de boeken van Mulisch heerste volgens Martin Jay, de kroniekschrijver van de ‘Frankfurter Schule’, bij de leden van het ‘Institut für Socialforschung’ de opvatting, dat het Duitse volk nauwelijks antisemitisch kon worden genoemd (ib., p. 196).

Evenwijdig met elkaar geven de ‘Duitslandboeken’ en Horkheimer de stelling van de ‘Begegnung der planetarisch bestimmten Technik und des neuzeitlichen Menschen’ van Martin Heidegger gelijk, maar bekijken dat gegeven uiterst kritisch en niet affirmatief als ‘innere Wahrheit und Grosse’ zoals Heidegger deed (Kusenberg 1973, p. 68; DZ, p. 130-131). Horkheimer is in dit verband geïnteresseerd in een psycho-sociaal mechanisme van gehoorzaamheid en de oorsprong van geweld überhaupt (Jay 1981, p. 201). De boeken van Mulisch houden zich daarentegen meer bezig met individueel-psycho- logische studies - wat dan weer evenwijdig loopt met de studies van Fromm - met name die over Hitler en Eichmann, het ideaal der psychotechniek. Een analyse, die vrij vergaande parallellen vertoont met de studies over de ‘autoritäre Charakter’ (Adorno e.a. 1968 en 1969)en hierin het bijzonderdan met de proefpersoon ‘M 108’ (ib., p. 96). Het psychogram van M 108 is een subjectief voorbeeld en een subjectieve factor van het onderzoek. Hij representeert de ‘manipulatieve Typus’ en de ‘verdinglichte Charakter’ (ib., p. 96). Het levensverhaal en de analyse van Eichmann, zoals dat in *De zaak 40/61* wordt beschreven, loopt analytisch parallel met,

> was Horkheimer die Instrumentalisierung und Formulierung der Vernunft nennt, dies erreicht also im Faschismus eine neue Qualität: die Perfektion des Grauens in der ‘Banalität des Bösen’ (Hannah Arendt), die Transformation des Mörders in den Bürokraten und des Bürokraten in den Mörder - die satanische Synthese von Vernunft und Natur.

> Diese Zerstörung des Menschen, seine Verwandlung in ein mechanisches Reaktionszentrum, das keine seelischen Motivationsketten, keine spontanen Entschlüsse oder reflektierten Entscheidungen mehr kennt, sondern automatisch, wie es eben kommt, Ereignisse bestimmt, Befehle ausführt, Vorgange bearbeitet, Menschen organisiert und auf verordnete Ordnung schwört (Kusenmberg 1973, p. 70).

Er is weinig bekend over de invloed van de techniek als fetisj op de individuele psychologie, wat uiteindelijk leidt tot het werk van een ambtenaar als Eichmann (Adorno 1969b, p. 97). Parallel hieraan wordt bij Mulisch de vraag gesteld: 'hoe verandert een mens, een vrij wezen, in een automaat, ineen machinale beveluitvoerder, in een wapen? Het antwoord is eenvoudig: door de eed.' (DZ, p. 128).

Terwijl Adorno Himmler als het ideale voorbeeld van de 'manipulative Typus' noemt, wordt in de boeken van Mulisch Eichmann gezien als 'het ideaal der psychotechniek'. Himmler is hier de gelovige volgeling van Hitler, die 'de Openbaring des Heeren' heeft. Zijn analyse in de 'Duitslandboeken' van Mulisch valt te vergelijken met Eberhard Jackels onderzoek

naar ‘Hitlers Weltanschauung’ (Jäckel 1969), dat duidelijk minder diepgravend is dan de studie over de ‘Lügenpropheten’ van de sociaal-psychologen Norbert Gutermann en Leo Löwenthal: hun onderzoek is niet alleen maar gericht op de demagogische agitator zelf, maar ook op zijn positie en werking binnen een massacultuur (Guterman en Löwenthal in: Adorno e.a. 1968, p. 3-84).

Zoals al eerder vermeld is de beweging van Hitlers geest mathematisch tegenovergesteld aan het verstand van de joodse ‘wetgevers’ (Marx, Einstein, Freud) (DZ, p. 166).

Minder personaliserend vinden wij in *Die Dialektik der Aufklärung* door Theodor W. Adorno en Max Horkheimer een stelling, die daarmee parallel loopt: ‘Der Antisemitismus soll bestätigen, dass das Ritual von Glaube und Geschichte recht hat, in dem er es an jenen vollstreckt, die solches Recht verneinen’ (Adomo/Horkheimer1947, p. 161, 167). De joden hebben in de loop der eeuwen een enorme bijdrage geleverd aan de ‘Entzauberung der Welt’ en aan de beheersing van de natuur. Zij vormen in die zin een verschijnsel, dat als ironische spiegeling van het nazi-jargon van Horkheimer ‘Gegenrasse’ wordt genoemd (Jay 1981, p. 276).

Op een paar uitzonderingen na loopt de massa-psychologische studie over het fascisme in de drie ‘Duitslandboeken’ van Harry Mulisch parallel met de sociaal-psychologische studies van het ‘New Criticism’ en met name van Theodor W. Adorno. Zo lopen beide studies uit op een appèl, dat men moet blijven uitkijken en op de doodgewone mensen in de spiegel moet blijven letten.

Historisch-materialistische geschiedschrijving vat *het fascisme* op *als een reactionaire alliantie* van groot-kapitaal en politieke macht als hoogtepunt van ‘Formen bürgerlicher Herrschaft’ (Kühnl 1971; zie ook: Kühnl 1979, p. 167-209). Dat een dergelijke analyse tekort schiet lezen wij expliciet in *De toekomst van gisteren* (DT, p. 11, 50), maar zoals al eerder vermeld vormt zij wél de basis voor een studie in de boeken van Harry Mulisch over het fascisme als gangsterheerschappij.

In de ‘Duitslandboeken’ wordt naar een theorie van *het fascisme als totalitarisme* alleen verwezen in verband met het anticommunisme, waarop zij is gebaseerd. Dit anticommunisme geldt dan als een gemanipuleerd proces ter verdringing van het fascisme ten voordele van de koude oorlog (DT, p. 37-44, 55-58). Met het verbieden van de KPD kwam in 1956 de fascistische aap weer uit de mouw (DT, p. 57).

Dit loopt evenwijdig met de conclusies, die door Reinhard Kühnl over continuïteit in de BRD worden getrokken (Kühnl 1979, p. 122-126).

2. Het beeld van de Duitse geschiedenis

‘Het is mijn overtuiging, dat de tweede wereldoorlog tot het einde der tijden een oriëntatiepunt zal blijven’ (DT, p. 9).

De boeken van Harry Mulisch over Duitsland geven in het algemeen een sterk personaliserende visie op geschiedenis. Zij wordt gemaakt door mensen, die dan de geschiedenis representeren. Dat geldt in dezelfde mate voor romanpersonages en voor historische figuren.

Als subjectieve factor en individuele stukjes geschiedenis worden verzonnen en niet-verzonnen figuren als personages telkens ingebouwd in de concepties van de boeken. Dat geldt ook voor historische figuren, wier historiciteit hier gebruikt wordt in het kader van tekstinterne beelden, theorieën en onderzoek. Het gaat dan ook om een speciale manier van onderzoek, met name een literaire. Ook hier komt dat al eerder geconstateerde alchimistische principe in boeken van Harry Mulisch naar

voren. De hier gehandhaafde geschiedenis komt overeen met de alchimie, die al eerder in verband met de tekstinterne 'filosofie' en 'theografie' werd geëvalueerd.

In analogie met de tekstinterne theorie over twee soorten geschiedenis, geschiedenis en tegengeschiedenis, loopt ook het beeld van de Duitse geschiedenis in twee lijnen tot en met de Tweede Wereldoorlog.

Eén lijn beschrijft de Duitse beschaving, die er nooit in slaagt boven de tweede lijn, de barbaarse lijn uit te komen. Het resultaat is een ontwikkeling, zoals ze hiermee parallel van Georg Lukàcs als 'Die Zerstörung der Vernunft' wordt beschreven.

Maar een voor het beeld van Duitsland belangrijk punt in de Duitse geschiedenis tijdens het fascisme ontbreekt bijna volledig: het Duits verzet tegen het nazi-regime. Het komt alleen maar kort in *Het stenen bruidsbed* ter sprake, waarde karikatuur van een (West-)Duitser geen kampbeul, zoals eerst gesuggereerd, maar verzetsstrijder blijkt te zijn geweest.

3. Het beeld van Duitsland en de Duitsers na de Tweede Wereldoorlog

In het algemeen komen in de hier geanalyseerde boeken van Mulisch de twee Duitslanden nogal verschillend naar voren. Er valt ook een verschuiving van de belangstelling te constateren, wat in verband met de verschillende historische achtergronden van beide staten moet worden gezien. De historische achtergrond van *Het stenen bruidsbed* is de koude oorlog, waarvan de propaganda aan de hand van de DDR gedifferentieerd en gerelativeerd wordt. De aanleiding en de historische achtergrond van *De zaak 40/61* is het proces Eichmann in Jeruzalem in 1961, waar een duidelijk verband tussen het naoorlogse leven van Eichmann en fascistische en fascistoïde continuïteit in de BRD wordt gelegd. De aanleiding voor het afronden van het probleem Duitsland is de discussie rond 'de drie van Breda' aan het begin van de jaren zeventig.

Duitsland is dan gelukkig verdeeld in een socialistisch land, dat met het fascisme wist af te rekenen en een kapitalistisch land, waar dat niet gebeurde. Met de deling is in ieder geval een eind gemaakt aan een imperialistische en reactionaire ontwikkeling in Duitsland met als eindpunt de Tweede Wereldoorlog en Auschwitz. Met de drie boeken treden in dit verband drie verschuivingen op, die evenwijdig lopen, chronologisch van hun verteltijd en hun sociaal-historische achtergrond: de belangstelling richt zich meer op de BRD en het beeld van Duitsland wordt in toenemende mate kritisch. Dat komt dan vooral tot uitdrukking in de kritiek op de continuïteit, die vaak in verband staat met het - op zich al misdadige - kapitalistische systeem van de BRD, waar het fascisme wordt verdrongen ten gunste van het anti-communisme, waar belaste mensen met een nazi-verleden in de politiek, justitie, massamedia, opvoeding, wetenschappen, het legeren grote bedrijven zitten, die dan zelf ook weer een fascistisch verleden hebben zoals: Flick, Krupp, I.G. Farben enz.

Deze kritiek op een continuïteit in de BRD loopt parallel met een lange reeks kritische publikaties over dit feit, die hier niet allemaal op een rij kunnen worden gezet. Bijna alle belangrijke schrijvers, die in de BRD leven hebben dit feit in hun oeuvre verwerkt, zoals Böll, Grass, Lenz, Engelmann en Hochhut, om er maar een paar te noemen.

Aan de boeken van Mulisch ontbreekt bij het beeld van de DDR, de constatering van een dergelijke personele en institutionele continuïteit.

4. Associaties en stereotiepen van Duitsland

De boodschap van *Het stenen bruidsbed* gaat tegen de ideologie van de koude oorlog in. Er wordt een gedifferentieerd beeld getekend van een socialistisch land en van zijn burgers, de Oost-Duitsers. Door in dit boek nu juist de Amerikaan als oorlogsmisdadiger naar voren te laten komen, wordt het een exacte spiegeling van de taferelen uit de koude oorlog. Maar deze spiegel blijft in het boek zelf ook doorwerken, door aan de hand van het personage Schneiderhahn de lezer een

mogelijkheid te bieden zijn eigen vooroordelen te reflecteren. Deze laatste procedure in *Het stenen bruidsbed* vol doet precies aan de eis, die op wetenschappelijk niveau gesteld wordt aan een 'Erziehung nach Auschwitz', met name vooroordelen te beschrijven, te verklaren en zo een mogelijkheid te scheppen om ze op te lossen (Adorno 1969b; Adorno e.a. 1968, p. 89-92; zie ook: Jay 1981, p. 269).

In een taal komt de eigen aard van een volk tot uitdrukking. De Duitse taal is mythisch en gevaarlijk (DZ, p. 175). In dezelfde mate als het beeld van West-Duitsland negatiever wordt - door de continuïteitsthesis steeds meer centraal te plaatsen - worden steeds meer Duitse woorden in de boeken van Mulisch ingevoegd. Ze zijn dan ook cursief gedrukt, springen in het oog en documenteren de gevaarlijkheid van deze taal doordat zij bijna allemaal afkomstig zijn uit een nazi-jargon. Het SS-jargon van Eichmann, dat in *De zaak 40/61* angstaanjagend wordt genoemd, vervult in de twee latere 'Duitslandboeken' juist deze functie. Op dit meer emotionele niveau van tekst-lezer communicatie wordt tussen de regels door met het gevaar-

lijke SS-jargon - Duitse taal in het algemeen - de Duitse cultuur op het hart gedrukt.

Zoals boven al beschreven vallen er in *De toekomst van gisteren* hele reeksen van associaties met een dergelijke teneur te constateren.

Terwijl op een rationeel niveau gewaarschuwd wordt voor het gebruik van woord 'volk', als mogelijk lemma uit de LTI, de Lingua Tertii Imperii, Sprache des Dritten Reiches (DT, p. 244; zie ook: Klemperer 1966, p. 38) wordt er op dat associatieve communicatieniveau juist weer gebruik van gemaakt, blijkbaar om de gevaarlijkheid van het Duits aan te tonen.

Het advies deze woordenschat niet te gebruiken, dat in hetzelfde boek niet wordt opgevolgd, vindt zijn parallel bij Klemperer zelf: 'Man sollt viele Wort des nazistischen Sprachgebrauchs für lange Zeit, und einige für immer ins Massengrad legen' (Klemperer 1966, p. 38).

Tegen een dergelijke 'Index verborum prhibitorum' wendt zich Theodor W. Adorno in zijn beschouwing over het 'Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie' (Adorno 1964, p. 9-10).

Ook volgens Michael van Nieuwstadt gaat het er niet om om een lijst van verboden woorden op te stellen, maar om de maatschappelijke constellatie, waarin zij staan te reconstrueren. Deze taal moet in haar functie van machtsuitoefening worden bepaald (van Nieuwstadt 1971, p. 15). Ook dit wordt nog tegengesproken: in een 'Bericht vom Ende der Sprache des Nationalsozialismus' wordt door Gerhard Voigt de existentie van een specifieke taal van het fascisme ontkend. Er kunnen volgens hem hooguit sommige tendenties worden benadrukt (Voigt 1974, p. 445-456).

'SS-jargon', 'fascistisch taalgebruik' of 'tendenties' daarvan, op dit niveau van de tekst-lezer communicatie wordt een gevaar gesuggereerd, dat stereotiep werkt en vooroordelen bevordert. Recht tegenover deze procedure in de boodschap van de boeken over Duitsland van Harry Mulisch staan de 'Studies of prejudice', waaruit de studies over het autoritaire karakter zijn voortgekomen en die beschrijven hoe ethnocentrisme en vooroordelen worden opgelost om fascisme te kunnen voorkomen (Adorno e.a. 1969a, p. 89-92).

Door op zo'n manier van taal gebruik te maken wordt in de boeken van Mulisch op een emotioneel-associatief niveau van de boodschap heel wat teruggenomen, wat op een rationeel niveau van de boodschap van de teksten aan verklaring, differentiëring en relativering werd verworven.

Besluit

Het beeld van Duitsland en de Duitsers, dat in de 'Duitslandboeken' van Harry Mulisch naar voren komt, blijkt buitengewoon gedifferentieerd te zijn. Het geeft een nauwkeurig overzicht van de geschiedenis, cultuurgeschiedenis, de literatuur en de geestesgeschiedenis van Duitsland. Verder komen daarin alle belangrijke theorieën over het Duitse fascisme naar voren, worden gereflecteerd en gedeeltelijk verder uitgewerkt. Op dit rationele niveau bieden de boeken in hoge mate de mogelijkheid om met behulp van een gedifferentieerde benadering nationale stereotiepen af te bouwen en tot een gedifferentieerd oordeel te komen. Dit wordt op een meer emotioneel niveau weer gedeeltelijk teruggenomen: hier worden door gereduceerde associaties via het taalgebruik juist stereotiepen gekweekt en wantrouwen gezaaid, waar waakzaamheid zinvol was geweest.

De tekstinterne theorieën op het referentiële verhaalniveau over het Duitse fascisme ondergaan geen verandering binnen de drie 'Duitslandboeken'. De contrasterende vergelijking van deze theorieën met theorieën van het 'Fascisme-onderzoek' doet vermoeden, dat zij grotendeels al op de achtergrond hebben gestaan van het manuscript *Gratie voorde doden* uit 1952, waaruit de drie 'Duitslandboeken' zijn voortgekomen. Aanleiding tot het schrijven van *Gratie voorde doden* was de gratieverlening aan oorlogsmisdadigers in 1952. Hetzelfde probleem was in 1972 de aanleiding voor het afsluitende boek van de 'Duitslandtrilogie', *De toekomst van gisteren:* de discussie rond de drie van Breda (DT, p. 13-18, 49, 59).

De theorieën over het fascisme in de 'Duitslandboeken' van Mulisch komen op twee niveaus naar voren. Deze theorieën zijn fundamenteel evenwijdig met de bekende wetenschappelijke theorievormingen in de jaren vijftig. Bijzonder nauw lopen zij langs de theorieën van de 'Frankfurter Schule' met name aan de 'Studies of prejudices' van Adorno, Horkheimer e.a. Hier wordt het probleem door een psychologische analyse met op de achtergrond een sociaal-historisch onderzoek benaderd, waar deze factoren niet gemengd worden, om de 'subjective Faktor' van het individu niette verwaarlozen. Hiernaast staan theorieën van geschieds-en sociale wetenschappen, die gedeeltelijk evenwijdig lopen met tekstinterne theorieën. Zij moeten als een aanvulling op het laatstgenoemde worden opgevat.

Daarbovenuit komen er in de boeken van Mulisch theorieën - vooral over het fascisme - naar voren, die meestal gebaseerd zijn op meerdere wetenschappelijke theorieën en deze dan essayistisch aanvullen en verder uitwerken. Dat gebeurt op een manier, die op een ander niveau in de 'Duitslandboeken' zelf een voorbeeld vindt: deze 'theorieën' staan in een verhouding tot wetenschappelijke theorievormingen, zoals de 'zeepbel-theorie' uit De *toekomst van gisteren* (DT, p. 21-30) zich verhoudt tot scheikunde en natuurkunde en de theorie over 'Eichmanns twee gezichten' (DZ, p. 15-18) zich verhoudttotde psychologie.

We hebben hier met dezelfde alchimie te maken, die Frans de Rover al eerder in boeken van Mulisch heeft bespeurd. 'De alchimist neemt tegenover zijn opdracht, het "werk" (opus alchymicum), de houding aan van iemand die niet dezelfde persoon kan blijven, maar die zelf een verandering wil meemaken.' (De Rover 1985, p. 121) Deze verandering is een van de hoofdlijnen van de 'dubbele reportage' *De zaak 40/61:*

> Een ervaring is iets anders dan een gedachtengang: zij verandert. Aan het eind ervan staat iemand anders, voor een deel ook met andere gedachten, dan aan het begin. Omdat het verslag van deze veranderende ervaring in het eerste artikel is aangekondigd, heb ik nergens iets rechtgetrokken: het moest geen boek over Eichmann worden, maar de dubbele reportage blijven, die van meet af aan bedoeld werd. (DZ, p. 5 (proloog))

Op basis van wetenschappelijke theorieën wordt de theorie van de futorologie als analysemogelijkheid van het heden verder uitgewerkt. D.w.z. het onderzoek van de utopie van het fascisme levert nieuwe mogelijkheden op voor een verklaring en analyse ervan: 'wanneer men tijd wil leren kennen, dan moet men haar toekomstvisioenen bestuderen.' (DT, p. 110) Het visioen van het Duizendjarige Rijk was, ontstaan in de jaren dertig, een hypertrofie van diezelfde jaren dertig. Het onderzoek is dan ook gericht op het wezen van dat decennium (DT, p. 118).

Uitgaande van een 'Führertheorie' in verband met sociaal-en massapsychologische theorievormingen wordt Hitler tot het object van een onderzoek, dat parallel loopt met het onderzoek naar de 'Lügenprophet' van Leo Löwental en Norbert Gutermann

(in: Adorno 1968, p. 3-84), dat hem inderdaad als profeet analyseert, voorzien met een Openbaring des Heeren, wat dan weer zijn hypnotische werking op mensen zou verklaren. In verband daarmee staat dan nog de analyse van Hitler als mislukte kunstenaar, die parallel loopt met de Hitler-analyse van Thomas Mann.

De manier waarop de combinatie van mystiek, Wagnermuziek en kunstzinnig genie of anti-genie in *De toekomst van gisteren* wordt benadrukt vindt zijn parallellen in *Die Entstehung des Doktor Faustus* van Thomas Mann en hier in het bijzonder in de samenwerking tussen Mann en Theodor Wiesengrund Adorno, want ook

> In die poëtische Wort-Unterlegungen, mit denen ich das Arietta-Thema in seiner ursprünglichen und in seiner volleren Schluss-Gestalt versah, gravierte ich, als versteckte Dankbarkeitsdemonstration, den Namen 'Wiesengrund', Adornos Vatersnamen, mit ein. (Mann 1949, p. 46)

De 'Duitslandboeken' van Harry Mulisch kunnen op emotioneel niveau via de taal door Duitse citaten, die bijna uitsluitend in een nazi-jargon gehouden zijn, stereotiepen en vooroordelen bevorderen, maar daar bovenuit biedt het Duitslandbeeld of beter de Duitslandbeelden in deze boeken door middel van diepgaande beschrijving en analyse van de Duitse geschiedenis en cultuurgeschiedenis de mogelijkheid het eigen beeld

van Duitsland en de Duitsers te controleren en opnieuw te definiëren.

Literatuuropgave:

ADORNO, Theodor Wiesengrund und Max HORKHEIMER, 1947, *Die Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1947. (Er wordt geciteerd uit het Fischer Taschenbuch Bd. 6144. Frankfurt a.M. 1971); 1964, *Jargon der Eigentlichkeit zur Deutschen Ideologie*, Frankfurt a.M. 1964; 1968, *Der autoritäre Charakter.* Band 1. *Studien über Autorität und Vorurteil*. Mit einem Vorwort von Max Horkheimer. Amsterdam 1968; 1969a, *Der autoritäre Charakter*. Band 2. *Studiën über Autorität und Vorurteil*. Amsterdam 1969; 1969b, *Stichworte. Kritische Modelle* 2. Frankfurt a.M.; 1981, *Noten zur Literatur*. Herausgegebenvon Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.

ALLEMANN, Beda, *Ars Poetica*, Darmstadt 1971

BAL, Mike, *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie.* Muiderberg.

BEEKMAN, Claus, *De reportage als literair en avantgardistisch genre. Een kritisch-empirisch onderzoek naar de classificatie van een tekstsoort*. Amsterdam.

BERGER, Peter, ‘Staat der Gewalt.’ In; Kentering, 10 Jg. (1969) 3-4. blz. 48-68.

BOR, Eric, 1974, ‘Mulisch' meerduidigheid in Het stenen bruidsbed’ In: Spektator 4, 1974-1975. Nr.3, blz. 112-127.

BOUSSET, Hugo, 1974, ‘Een antiroman van het engagement’. In: De Vlaamse Gids, Jg. 58 (1974). 5 (mei), blz. 40-46.

BRACHER, Karl Dietrich, 1976, *Die deutsche Diktatur. Entstehung, Struktur, Folgen des Nationalsocialismus*. Köln. 5 Aufl.

CALIS, Piet e.a., 1980, *Het spel en de knikkers. Kernboek 2. Literatuurgeschiedenis van 1880 tot heden*, tweede druk, bijgewerkt. 9e oplage. Amsterdam.

CZICHON, Egon, 1976, *Wer verhalf Hitler zur Macht. Zum Anteil der deutschen Industrie an der Zerstörung der Weimarer Republik*. Köln.

DAUTZENBERG, J.A., 1978, ‘Geschiedenis en tegengeschiedenis in de literatuur van Harry Mulisch.’ In: Spectator 1978-1979. Nr. 5-6.

DONNER, Jan Hein, 1960, *‘Het stenen bruidsbed* van Harry Mulisch.’ In: Podium, Jg.58 (1960-1961) 4, blz. 198-219; 1974, ‘Het bombardement van Dresden.’ In: J.H. Donner. *De Nederlander en andere korte verhalen*. Amsterdam 1974, blz. 77-81; 1977, ‘De voortplanting in de literatuur’. In Maatstaf, Jg. 25 (1977) 3 (März), blz. 35-45; 1975, *Jacht op de inktvis*, Amsterdam.

DRION, H., 1966, ‘Tussen massamens en kunstenaar: Mulisch over Eichmann.’ In: Tirade, Jg. 10 (1966) 118 (Oktober), blz. 628-633.

FABRY, Philipp Walter, 1969, *MutmaBungen über Hitler. Urteile von Zeitgenossen*. Düsseldorf.

FENS, Kees, 1964,’Eichmann als symbool van de vooruitgang.’ In: K. Fens. *De eigenzinnigheid van de literatuur: Opstellen en kritieken*, blz. 135-141. Amsterdam.

FEST, Joachim C., 1973, *Hitler*. Frankfurt a.M., Berlin, Wien.

FROMM, Erich, 1966, *Die Furcht vor der Freiheit*. Frankfurt a.M. (eerst New York 1947).

HABERMAS, Jürgen, 1981, *Erkenntnis und Interesse*. Mit einem neuen Nachwort/Jürgen Habermas. 6 Aufl. Frankfurt a.M.
HAFFNER, SEBASTIAN, 1978, *Anmerkungen zu Hitler*. München.
HEER, Friedrich, 1977, *Das Wagnis der schöpferischen Vernunft*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz.
JÄCKEL, Eberhard, 1969, *Hitlers Weltanschauung. Entwurf einer Herrschaft.* Tübingen.
JAY, Martin, 1981, *Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung 1923-1950*. Aus dem Amerikanischen von Hanne Herkommer und Bodo von Greiff. Frankfurt a.M.
JUNG, C.G, 1975, Über die Psychologie des Unbewussten. Frankfurt a.M.
KLEMPERER, Victor, 1966, *Die Unbewältigte Sprache. Aus dem Notizbuch eines Philologen*. 'Lit'. Berlin 1947. Darmstadt 1966.
KALOW, Gert, 1974, *Hitler - das deutsche Trauma*. München.
KNUVELDER, G., 1960, *Het beeld van de mens in enkele moderne Nederlandse romans: (W.F. Hermans - H. Mulisch - Jos. Panhuijsen*). 's-Hertogenbosch.; 1964, 'Harry Mulisch.' In: *Spiegelbeeld: Opstellen over hedendaags proza en enkele gedichten*. 's-Hertogenbosch, 1964, blz. 128-155.
KOCH-HILLEBRECHT, Manfred, 1977, Das *Deutschlandbild. Gegenwart, Geschichte, Psychologie*. München; 1978, *Der Stoft aus dem Die Dummheit ist. Eine Sozialpsychologie der Vorurteile*. München.
KÜHNL, Reinhard, 1971b, *Formen bürgerlicher Herrschaft. Liberalismus - Faschismus*. Reinbeck; 1974, *Texte zur Faschismusdiskussion. 1. Positionen und Kontroversen*. Reinbeck; 1978, *Der deutsche Faschismus in Quellen und Dokumenten*. Köln. 3 Aufl.; 1979, *Faschismustheorien. Texte zur Faschismusdiskussion 2. Ein Leitfaden*. Reinbeck.
KUSENBERG, Kurt, 1973, *Max Horkheimer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestelltvon Helmut Gumnior und Rudolf Ringguth*. Reinbeck.
LAVY, Jochen von (Hrsg.), 1982, *Das Eichmann-Protokoll. Tonbandaufzeichnungen der israelischen Verhöre. Mit 66 faksimilierten Dokumenten*. Nachwort Avner W. Less. Mitarbeit Claus Sibyll. Berlin.
LEEUWEN, W.L.M.E. van, 1964, 'Harry Mulisch. 1927. "De zaak 40/61" (Eichmann; 1962)'. In: W.L.M.E. van Leeuwen. *Nederlandse auteurs van 5 generaties*. Zeist.
LUKÁCS, Georg, 1962, *Die Zerstörung der Vernunft*. Neuwied-Berlin 1962. In: G. Lukács. Werke Bd. 9.
MANN, Thomas, 1947, *Doktor Faustus*. Roman. Stockholm, 1947; 1949, *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Amsterdam 1949; 1973, 'Bruder Hitler'. In: Schriften zur Politiek. Frankfurt a.M.
MANZ, Wolfgang, 1968, Das *Stereotyp. Zur Operationalisierung eines sozialwissenschaftlichen Begriffs*. Meisenheimam Glan.
MASER, Weiner, 1971, *Adolf Hitler - Legende, Mythos, Wirklichkeit*. München und Esslingen.
MATTHIJSEN, Marita (Hrsg.), 1981, *Harry Mulisch. De Mythische formule. Dertig gesprekken 1951-1981*. Amsterdam.
MITSCHERLICH, M. und A., 1967, *Die Unfähigkeitzu trauern*. München.
MÖNNICH, C.W., 1963, 'De zaak 40/61. Harry Mulisch: Boek van de maand.' In: De Groene Amsterdammer, 9 maart 1963.
MULISCH, Harry, 1959, *Het stenen bruidsbed*. Roman. Amsterdam. Citaten uit 17e druk; 1961, *Voer voor psychologen*. Amsterdam 1961. Citaten uit 5e druk; *De zaak 40/61. Een reportage*. Amsterdam. Citaten uit 10e druk; 1972, *De toekomst van gisteren. Protocol van een schrijverij*. Amsterdam; 1982, *De aan- slag*. Amsterdam.

NIEUWSTADT, Michael van, 1971, *Van 'Aardgetrouw' tot 'Aziatisch'. Materiaal voor een taal-en ideologiekritiek van het fascisme*, Nijmegen 1971.
OSTERMANN, Änne und Hans Nicklas, 1976, *Vorurteil und Feindbilder*. München, Wien, Berlin.
PRESSER, Jan, 1962, 'Een nabeschouwing.' In: De Gids, Jg. 125 (1962), 7 (september), blz. 81-88.
REICH, Wilhelm, 1933, *Massenpsychologie des Faschismus*. Kopenhagen 1933. Geciteerd uit 4e druk, Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt a.M. 1981.
ROSENBERG, Alfred, 1935, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*. München.
DE ROVER, Frans C, 1976, 'Twee vrouwen over tijd: Een receptie-esthetische analyse van H. Mulisch' Twee vrouwen.' In: 'De Gids. Jg. 139 (1976). Nr.5-6, blz. 352-365; 1985, *De aanslag van Harry Mulisch*. Amsterdam.
SCHMITZ-KÜLLER, Herbertijn, 1977a, *Over het stenen bruidsbed van Harry Mulisch*. Amsterdam; 1977b, 'J.H. Donner & Herbertijn Schmitz-Küller over Het stenen bruidsbed.' In: BZZLLETIN, Jg. 6 (1977) 48 (september), blz. 66-67.
SCHULTE-SASSE, Jochen und Renate WERNER, 1977, *Einführung in die Literaturwissenschaft*. München.
TOLAND, John, 1977, *Adolf Hitler* (Aus dem Amerikanischen von Uwe Bahnsen). Bergisch Gladbach.
VLIET, Eddy van, 1977, 'De zaak 40/61'. In: BZZLLETIN, Jg. 6 (1977), 48 (september), blz. 59-61.
VOIGT, Gerhard, 1974, 'Bericht vom Ende der Sprache des Nationalsozialismus'. In: Diskussion Deutsch 19/1974, blz. 445-464.
ZOEST, Aart van, 1978, *Semiotiek. Over tekens, hoe ze werken en wat we ermee doen* Baarn, 1978; 1980, *Waar gebeurd en toch gelogen. Over fictie en niet-fictie*. Assen 1980.

Graa Boomsma
De schrijver als profeet en verlosser

Harry Mulisch is een overschat schrijver, althans dat vind ik. Kan ik dat 'bewijzen'? Tja, beweren en bewijzen in het kader van de literatuur is een problematische aangelegenheid, al ben ik niet de overtuiging toegedaan dat literatuur de tegenhanger van wetenschap zou zijn, alpha versus bèta. Laat ik het zo formuleren: de mythische uitvergroting die Mulisch telkenmale van zijn eigen persoon produceert in zijn boeken irriteert mij mateloos. Bovendien schuwt hij het cliché niet, integendeel, en stappen er alleswetende vertellers (universeel onderlegd lijken ze wel) als pauwen in zijn recente romans rond die de lezer geen enkele ruimte tot eigen interpretaties laten (de dictatuur van de eenduidigheid) en het hoofdpersonage vaak terugbrengen tot een marionet in handen van meester Mulisch, die zijn eigen mythologie der kleinigheden opblaast tot mondiale proporties.

Aan de hand van enkele, recente, boeken van Harry Mulisch wil ik bovenstaande beweringen op zijn minst verduidelijken. Vooral *Het seksuele bolwerk* (1973), *Paniek der onschuld* (1979), *De compositie van de wereld* (1980) en *De aanslag* (1982) komen aan bod.

De mythologie van de details

'Iedere schijver werkt natuurlijk met het materiaal, dat zijn leven hem verschaft, want hij heeft niets anders; zijn ervaringen en zijn verbeelding gaan steeds nieuwe combinaties aan en leiden zo tot zijn oeuvre,' schrijft Mulisch in *Mijn getijdenboek* (1975), zijn autobiografische plakboek in navolging van Jan Wolkers en Willem Frederik Hermans. Maar niet alleen in dat boek heeft Mulisch het over zichzelf en zijn afkomst.

Zijn hele werk wemelt van de directe en indirecte verwijzingen naar zijn leven. Wie *Voer voor psychologen* (1961) heeft gelezen, zal niet veel nieuws meer ontdekken in *Mijn getijdenboek*. Opvallend is de rol die schijnbaar onbelangrijke details in Mulisch' leven en werk spelen. Die details worden gretig opgeblazen door de auteur/verteller en steeds opnieuw met andere (triviale) gebeurtenissen in 'mythologisch' verband gebracht. Alles hangt op een wat geheimzinnige wijze met elkaar samen en is even belangrijk. Wie bijvoorbeeld denkt, dat *Het seksuele bolwerk* werkelijk over Wilhelm Reich (een tijdelijke Freudleerling die later boeken schreef als *Massenpsychologie des Faschismus* en *Was ist Klassenbewusstsein* (1933)) gaat, zit er naast; we worden hoofdzakelijk op de hoogte gebracht van de levensloop van Harry Mulisch, niet in de laatste plaats via de omweg van Reich en zijn denkbeelden.

In het eerste hoofdstuk vinden we een voorbeeld van hoe Mulisch een samenloop van omstandigheden laat uitgroeien tot een mythe met Mulisch als middelpunt. Het bestellen van een perzisch tapijt, het kopen van een boek van Reich over het orgasme, de ontmoeting met een weduwe, het bericht dat Martha (een vroegere maîtresse van Mulisch' vader) is gestorven: al deze gebeurtenissen op één dag worden aan elkaar geschreven met de suggestie dat er méér achter zit, dat het tekens zijn. De samenloop wordt tot mythe omgebouwd, het raadselachtige teken met andere tekens verbonden en zo in zijn mysterieusheid vergroot.

In het titelverhaal van de uit dertien teksten bestaande bundel *Paniek der onschuld* slaat het detail weer toe. Dit verhaal uit 1953 gaat overeen verzetsbeeld van Mari

Andriessen in Haarlem, bij een plek waar enkele verzetsmensen zijn gefusilleerd. Mulisch kwam vaak langs dat ‘mannetje van Andriessen’: ‘Toen ik het de laatste keer zag, hapte ik naar lucht van schrik. Het moet een vogel zijn geweest. In de vroege ochtend was hij zingende op het hoofd van het beeld neergestreken en had aldaar verricht wat de natuur hem gebood. De spierwitte ontlasting had het voorhoofd getroffen...’

Harry Mulisch. Foto: VPRO-persdienst.

Mulisch nu ziet bloed in de vogelmest, gaat een verband leggen met de fusillade. Het detail is aanleiding tot een overpeinzing over natuur en kunst: ‘De natuur beeldt niet uit, de natuur is. Uitbeelden doet alleen de mens. Uitbeelden is kunst,...’ De natuur (de vogel) is onschuldig: de vogelmest had niet de bedoeling bloed uit te beelden. Mulisch zag even in de natuur een uitbeelder, een kunstenaar, en hapte bij het monument een moment naar lucht.

In het begin van het opstel ‘Hij minder en minder’ (bij de dood van Godfried Bomans) lezen we: ‘Omdat mijn vriend Hein Donner de kortste dag van het jaar had uitgekozen om te trouwen, vierden we zijn huwelijksfeest in de langste nacht.’ In die nacht praten ze onder andere over Bomans: ‘In diezelfde langste nacht van 1971 stierf Bomans.’ En Mulisch vraagt zich af: ‘Daar heb je het weer. Wat zijn dat voor brandpunten en feiten, die zich steeds op elementaire ogenblikken van het leven voordoen?’

Samenlopen van omstandigheden worden tot Mulisch-mythen verliteratuurd. Het toeval vergroot hij uit tot een raadsel. Het raadsel dient vergroot te worden, zegt Mulisch. En op die manier doet Mulisch aan expansie. Zo componeert hij zijn wereldraadsel. (Hoogtepunt in Mulisch' streven is *De compositie van de wereld*, waarin hij moeiteloos de chaos van het

heelal via zijn paradoxale gedachtengang inpast in een systeem dat eeuwigheidswaarde pretendeert. De schrijver als allesweter, die verleden, heden en toekomst overziet.)

Naar aanleiding van het titelverhaal is de term 'uitbeelding' gevallen. Het begrip duikt regelmatig op in de slottekst van *Paniek der onschuld:* 'Over de verbeelding', zijn dankwoord bij de uitreiking van de P.C. Hooftprijs 1977. Verbeelding, zegt Mulisch, betekent zowel inbeelding (verwaandheid) als uitbeelding (uitdrukking in een beeld). Op verschillende manieren en in wisselende combinaties kunnen inbeelding en uitbeelding voorkomen, maar de voortreffelijke synthese is wat Mulisch verbeelding noemt. Daarin vallen uit- en inbeelding samen: 'Hier horen de grote zelfportretten thuis, zoals dat van Rembrandt met tulband; of dat van Leonardo da Vinci, als God met een lange baard.' Goethes werk voert Mulisch op als het voorbeeld van het ware autobiografische schrijven: 'Zijn oeuvre is één groot zelfportret.' Vanzelfsprekend rekent Mulisch zijn eigen boeken ook tot die categorie. Maar het literaire werk van Mulisch is niet zozeer een zelfportret in strikt literaire zin, maar een portret dat zijn eigen denken weerspiegelt en sterk uitvergroot: de literaire compositie van zijn opgeblazen denkwereld, een zelfportret zo groot als de wereld.

Op twee plaatsen in *Paniek der onschuld* gaat hij in op de positie van de schrijver in de maatschappij. In 'Over de verbeelding' stelt hij, dat de verbeelding afzijdig is en het eigenlijke element van de auteur is. Hij schrijft in eenzaamheid: 'Als schrijver moet een schrijver afzijdig zijn, zelfs al schrijft hij nog zo geëngageerd. (O, de geliefde paradox van Mulisch -GB) Alleen vanuit die afzijdigheid kan het overzicht ontstaan: de geschiedwetenschap is er om dat te bewijzen. De onoverzichtelijke politieke situatie van nu zal pas in de toekomst een historisch beeld opleveren, wanneer men er afzijdig van staat. Maar de schrijver moet zijn overzicht en daarmee de afzijdigheid al op het moment zelf gestalte geven.' Met andere woorden: hij moet zijn tijd vooruit zijn. De eenzame schrijver dus die alles overziet, tot en met de toekomst. De auteur op een voetstuk, de lezers mogen zich aan hem vergapen (en zien geen bescheten voorhoofd). Met het eerste deel van *Decompositie van de wereld* heeft hij zo'n boek, dat meteen voor de toekomst geldt, willen schrijven. En *De aanslag*, of *Hoogste tijd* (1985)? Daarover straks.

In een artikel uit 1969, 'Een geldig recept?' (reconstructie van de opera *Reconstructie)* had Mulisch het niet over eenzaamheid, afzijdigheid of overzicht, maar over kiezen: 'Dat het niet mogelijk is, geen politieke keuze te doen, weet langzamerhand een kind. Met elk woord dat men schrijft, schrijft men alle andere woorden *niet.* Wie niet kiest, laat de krachten van de jungle vrij spel, en dan kiest hij dus voor de jungle.' De eenzaamheid van de auteur, zegt Mulisch in dit stuk (ook in *Paniek der onschuld* gebundeld), kan doorbroken worden door andere werkwijzen. De schrijver kan bijvoorbeeld gezelschap krijgen van collega's zodat er een collectief kan ontstaan.

Mulisch schrijft dit artikel in een tijd, dat hij samen met Hugo Claus en de componisten Peter Schat, Misja Mengelberg, Louis Andriessen en Reinbert de Leeuw bezig is aan de opera *Reconstructie* (het artikel is zelfs in het Spaans verschenen, in La Gaceta de Cuba (mei 1969)).

Wat Mulisch in dat artikel van 1969 beweert, lijkt zeer sterk in tegenspraak te zijn met hetgeen hij tien jaar later in zijn P.C. Hooftprijs-toespraak zegt. Maar de paradox is bij hem een uiterst geliefd stijlmiddel. Uiteindelijk is de waarheid alleen in tegenspraken grijpbaar, zegt hij immers? Of hebben we hier met een modieuze gril te maken? Ik hou 't op het laatste voorlopig.

De schrijver als god

De *toekomst van gisteren* (1972) kan men lezen als het afscheid van de kortstondige revolutionaire romantiek waarin Mulisch in de jaren zestig was ondergedompeld (provo, Cuba). Aan het slot van dat boek blikt Mulisch vooruit naar de 'nieuwe' tijd die later door sommige publiciteitsgevoelige trendvolgers de Grote Matheid zou worden genoemd. De 'nieuwe' tijd is - volgens Mulisch - die van de restauratie, de neo-romantiek, een tijd 'waarin de linkse beweging zichzelf met een prop van theorie de mond heeft gestopt.' De toekomst lijkt voor Mulisch voorgoed verleden tijd.

In *Het seksuele bolwerk* beweert Mulisch, dat de theoretici de 'revolutionaire' bewegingen van de jaren zestig gesmoord hebben. In dat boek heeft hij het dan ook niet écht over de theorieën van de psycho-analyticus Wilhelm Reich, maar tracht hij veeleer een reconstructie te geven van Reichs leven door willekeurige gebeurtenissen aan elkaar te knopen en die te laten verklaren door een 'oerscène' die voor Reichs leven bepalend zou zijn geweest, en die dank zij Mulisch mythologische afmetingen krijgt.

Eind 1980 publiceerde Mulisch het als filosofisch aangekondigde, indrukwekkend ogende boek *De compositie van de wereld* (deel 1). En inderdaad, het kloeke boek is vergeven van de (filosofische) theorieën. Ook is er weer sprake van een 'oerscène', dit keer 'oerfenomeen' genoemd. En andermaal componeert Mulisch een systeem dat meteen voor alle mensen in alle tijden kan gelden.

Het plan voor *De compositie van de wereld* dateert uit 1949. In de autobiografieën *Voer voor psychologen* (1961) en *Mijn getijdenboek* kondigt hij het al aan. In 1949 verkeerde Mulisch sterk onder invloed van de godsdienstprofeet en 'gnosticus' Wim Exel. Met hem komt Mulisch in conflict, omdat hij zelf ook een profeet wilde worden, zoals hij in *Voer voor psychologen* schrijft. Mulisch heeft eveneens het Licht gezien. Bescheiden merkt hij op: 'Ik wist alles. Ik begreep alles.' Hij begon aan zijn 'denkprincipe' te werken 'dat aan alle waarheden plaats inruimde en zo mijn persoon volledig recht zou doen...' In *De compositie van de wereld* tracht het hoofdpersonage Mulisch de chaos van het heelal aan dat 'denkprincipe' te onderwerpen. Mulisch op zoek naar het meta-beginsel, het beginsel der beginselen, het oerfenomeen dat in de muziek te vinden is: de octave harmonie. In 1949 slaat Mulisch op een piano een toon aan en daarna de octaaf ervan. Hij komt tot de 'verbijsterende ontdekking' dat de tweede toon niet identiek is met de eerste, maar ook niet *niet*-identiek. Het is hetzelfde en niet hetzelfde. Een paradox dus die Mulisch als werktuig voor zijn systeem omsmeedt.

Toon en octaaftoon verhouden zich als 1:2 en vormen een octave harmonie waarin twee niet-identieke tonen identiek worden. Die twee tonen worden verbonden door het glissando (overglijden van de ene toon op de andere). Het glissando is op zichzelf geen toon maar voortdurende beweging. Een beweging van stilte naar stilte (voor het menselijk gehoor, Mulisch sluit dieren van zijn denkprincipe uit) als men het 'integrale' glissando ten gehore brengt, zoals op het bijgevoegde grammofoonplaatje gebeurt. Dat proces kan men omschrijven als 'de verandering van de ene stilte in een andere stilte' en telt zeven stadia die de gegevens vormen van het oerfenomeen waaruit Mulisch zijn octaviteitsmodel componeert: basis, masker, descendentie, knoop, destinatie, horizon en apex. Dit schema wordt ook toegepast op de mens (van foetus tot dode) en de mensheid (van oermens tot een door de techniek verkleinde mens).

Dankzij het meta-beginsel kan Mulisch aan zijn systeem voor alle tijden gaan werken. In dat systeem krijgt de paradox (door Aristoteles nog 'verboden') een ereplaats. In een interview met de Haagse Post (21-03-1981) vangt Mulisch zijn eigen systeem in een paradox: 'Mijn systeem is noch waar, noch onwaar.' Andere uitspraken in dat interview die de bescheidenheid van Mulisch illustreren: 'Als een ideologie niet in mijn systeem past? Dan is het écht onzin.' (Wat? *Het* systeem of

de ideologie? -GB) ‘Ja, ik vertegenwoordig het overkoepelend denksysteem dat alle denksystemen in zijn macht heeft.’ En ten slotte: ‘Als God bestond, had hij de wereld volgens dit systeem gemaakt.’ De schrijver als god, ik word er wat benauwd van.

In Mulisch' paradoxale systeem kunnen zijn en worden, beweging en stilstand en ratio en irratio (tot op zekere hoogte) met elkaar worden verbonden. Mulisch schermt zich, onder andere in zijn ‘Voorwoord’ zeer terecht af tegen obscurantisme (waaronder het fascisme valt).

Mulisch behandelt, nadat hij de paradox in de filosofie heeft ‘opgelost’, achtereenvolgens de systematische octaviteit (onder andere de relatie tussen mens en natuur) en de historische octaviteit van individu en gemeenschap. Met andere woorden: een verhandeling over de ontwikkeling van de techniek en de uitwerking van steeds modernere en ingrijpende werktuigen op lichaam en geest, over de geschiedenis van de

mensheid, over de geschiedenis van de filosofie in *het westen* (oosterse filosofieën komen er wel zeer bekaaid af) gebaseerd op de integratie van de paradox in het denken. Dit alles lardeert Mulisch met snufjes antropologie, natuurkunde, scheikunde, biologie, evolutieleer, kunst, futurologie, theologie, psycho-analyse en de laatste nieuwtjes over het heelal en de zwarte gaten. Kortom, een verslag over geboorte, leven en dood(gaan) van individu, gemeenschap, wereld en heelal, waarbij leven en dood geen tegenstelling van elkaar zijn. Overal herkent Mulisch de stadia van het glissando, overal integreert hij paradoxen in zijn systeem.

Twee voorbeelden van een paradox: 1. door het gebruikmaken van allerlei werktuigen (artefacten) kan de mens wat hij niet kan, wordt dus een soort god; 2. het schrift is het zwijgende spreken dat niet vervliegt maar blijft, de mogelijkwording van het onmogelijke. (Op mij maakt dit een zeer literaire indruk; Mulisch schept via zijn beeldsprakerige taalgebruik paradoxen.)

Door de artefacten - om Mulisch' terminologie te handhaven - is de mens uit de natuur getreden en in de cultuur terechtgekomen. Op dit ogenblik dreigt het gevaar dat het werktuig niet meer het verlengstuk is van de mens maar de machine de wet gaat voorschrijven. De machine dus als god, en de mens vervreemd. De technologie zuigt onze identiteit op. Mulisch schroomt niet om aan de hand van toenemende massaficatie en geestelijke gelijkschakeling (onder andere door de media - GB) voorspellingen te doen die niet ver van een deterministisch doemdenken (over de Derde Wereldoorlog) over de totale vernietiging afstaan. De maatschappij is zo ingewikkeld geworden, dat straks alleen nog computers beslissingen kunnen nemen, een soort socialisatie van de produktiemiddelen - aldus Mulisch - omdat de mensen dan in vrijheid gehoorzamen.

Hier komt de aap uit de systeemmouw van Mulisch, die in het *heden* geen enkele politieke protestbeweging meer ziet (jawel, de anti-kernenergiebeweging brengt hij in zijn toekomstperspectief tot buskruitbestrijders terug), maar wel de ‘tegencultuur’ van de jaren zestig romantiseert (zie ook *Bericht aan de rattenkoning*, 1966). Waarom heeft Mulisch eigenlijk zoveel werk verzet (petje af) om zijn ervaring van een muzikaal oerfenomeen in een eeuwig sluitend systeem onder te brengen? Tot inzicht in het heden heeft dat volgens mij niet geleid. De tegencultuur waar Mulisch op doelt, dacht dat ze in een egoïstische consumptiemaatschappij leefde en ging slechts symbolen en symptomen (de auto als heilige koe bijvoorbeeld) te lijf. De oorzaken echter van de maatschappelijke vervreemding en gelijkschakeling in de westerse maatschappij die op de *produktie* om de winst is gebaseerd werd buiten schot gelaten. Theorie, analyse en onderzoek waren niet ‘ludiek’ genoeg, daar hadden de meeste tegencultuuraanhangers een broertje dood aan, inclusief Mulisch (al klinkt dat behoorlijk paradoxaal in verband met het van theorieën wemelende boek *De compositie van de wereld).*

Het marxisme werd niet echt bestudeerd, ook door Mulisch niet. In *De compositie van de wereld* is dat duidelijk te merken. Ik noem slechts vier rariteiten: 1. Mulisch schenkt hoofdzakelijk aandacht aan de klassieken en brengt de relatie onderbouw-bovenbouw al snel terug tot weerspiegeling; 2. hij laat Marx zeggen dat godsdienst ‘opium voor het volk’ is (*voor* moet zijn *van*, een klassieke vergissing); 3. Iooneisen noemt Mulisch revisionistisch (waarom wordt volstrekt niet duidelijk; trouwens, wat is revisionistisch: een ingewikkeld begrip dat Mulisch niet nader becommentarieert); 4. de filosofen van de Frankfurter Schule (onder wie Theodor W. Adorno) en iemand als Jürgen Habermas worden in één pagina terzijden geschoven: ‘regelrechte aanvallen op het PC (+ het principe van de tegenspraak, of beter de *verboden* tegenspraak - GB) duiden aan, dat zij wat dat betreft zelfs achterligt op de filosofie in de socialistische landen.’ Mulisch heeft het hier niet over

de Frankfurter Schule, maar over zijn beeld ervan. Het twintigsteeeuwse marxisme schuift Mulisch zonder argumentatie opzij: 'het westerse neo-marxisme is in alle opzichten een academische aangelegenheid.'

Alweer die aversie tegen theorievorming. Volgens Mulisch heeft het 'neo-marxisme' geen praktische consequenties gehad. Alsof de Italiaanse Communistische Partij niet bestaat, alsof mensen als Walter Benjamin en Adorno niets hebben geschreven op het gebied van kunsten maatschappij. Mulisch negeert dat en blijft er zelf een romantisch kunstbegrip op na te houden. Kunst is zowel rationeel als irrationeel, bewust en onbewust, en zou op gespannen voet met de wetenschap staan ('Voorwoord'). Mulisch benadert de kunst niet zozeer vanuit maatschappelijke omstandigheden, maar bedt de kunst (met de muziek als hoogste kunstvorm) in in zijn octaviteitssysteem. Kunst is zowel uniek als universeel, kan Mulisch dan ook paradoxaal beweren. De 'artistiek-esthetische *“ter-reurdaad”*' kan nog hoop geven voor de toekomst. En zo maakt Mulisch van de kunst en de literatuur het middelpunt van zijn systeem. De kunst op een eeuwig platform, de laatste strohalm en het enige tegenwicht voor de evoluerende techniek. De schrijver als profeet en verlosser, waarbij de faa/als problematisch communicatiemiddel niet aan bod komt. Kunst appeleert aan een eeuwigheidsgevoel. Kunstgenot koppelt Mulisch zonder problemen aan het seksuele orgasme: 'Het kunstgenot - die eenheid van *eureka*, stemmingen en emoties - is daarmee de hogere “octaaf” van de orgastische sexuele lust.'

We zijn weer terug bij *Het seksuele bolwerk* en de eeuwig terugkerende oerscène. In feite kan *De compositie van de wereld*, waarin wel degelijk interessante fragmenten staan, het best met dat boek vergeleken worden. *De compositie van de wereld* is in weerwil van de filosofische pretenties geen wijsgerig werk, maar een literair-mythische *metafoor*, knap verpakt in paradoxen, in een keurslijf van een dwingend, oncontroleerbaar systeem voor de eeuwigheid. Mulisch waarschuwde er zelf al voor in zijn voorwoord. Hij heeft in het boek niet aan mooischrijverij willen doen (hoewel de literaire beeldspraken je om de oren vliegen, om slechts één stijlmiddel te noemen) want 'met dodelijke zekerheid was het dan afgeschoven naar de schone letteren, waar het niet thuishoort, ten einde het onschadelijk te maken op het terrein waar het thuishoort.' Goethe wilde een kleurenleer ontwikkelen die met de kosmische harmonie zou overeenstemmen. Goethe is voor Mulisch - het staat in *Paniek der onschuld* - een schrijver wiens werk één groot zelfportret is. Zo zie ik *De compositie van de wereld*: een Mulisch-mythologie, de compositie van het wereldbeeld van Mulisch, met uiteraard Mulisch als middelpunt. Niet meer, maar zeker ook niet minder. Het toeval tot onwrikbaar systeem verheven.

De toekomst van gisteren

De aanslag, de zevende en meest succesvolle roman van Harry Mulisch, is een in vijf episoden onderverdeelde reconstructie van een aanslag die twee communistische verzetstrijders (een man en een vrouw) in januari 1945 in een stille Haarlemse buitenwijk plegen op Fake Ploeg, een NSB-hoofdinspecteur van politie, 'de grootste moordenaar en verrader van Haarlem en omstreken.'

De roman wordt achteraf verteld. Na een proloog, waarin de rustige omgeving waarin de aanslag zal plaatsgrijpen wordt beschreven, volgt de episode van de eigenlijke aanslag, zoals beleefd en waargenomen door de twaalfjarige Anton Steenwijk. Antons ouders en broer zullen na de aanslag door de nazi's worden vermoord. Die aanslag doorbreekt de stilte 'die de oorlog ten slotte was in Holland' en zal Anton in de volgende episoden - spelend in 1952 tegen de achtergrond van de Korea-oorlog, in 1956 als de CPN-burcht Felix Meritis wordt bestormd, in juni

1966 als Amsterdam getuigen is van het ludieke provoprotest en in 1981 ten tijde van de eerste grote vredesdemonstratie (21 november) - blijven achtervolgen.

De aanslag gaat over het naspel van die aanslag, over de manier waarop de ouder wordende Anton die ‘inbreuk’ op zijn beschermde leven verwerkt. Dat naspel zit boordevol toevallige ontmoetingen met mensen die opdeeen of andere manier bij de aanslag betrokken zijn geweest (zowel slachtoffers als daders) en samenlopen van omstandigheden.

Ogenschijnlijk onbelangrijke details (in dit boek bij voorbeeld een dobbelsteen, symbool van het toeval) brengt Mulisch (zijn verteller) telkens opnieuw met andere (triviale) gebeurtenissen in verband. Alles hangt met alles samen en tegenstellingen (licht-donker, stilte-lawaai, schuld-onschuld, goed- slecht) heft hij op door de paradox gewoon te omhelzen. Zo componeert Mulisch andermaal zijn wereld, ‘want alles raakt alles in de wereld. Een begin verdwijnt nooit, zelfs niet met het

einde.' Er ontstaat, zoals dat ook het geval is in *De verteller, Het seksuele bolwerk* en *De compositie van de wereld*, een gesloten systeem waarbij de samenloop tot mythe uitgroeit. De aanslag is als het ware de 'oerscène' die Anton Steenwijk op zijn levenspad telkenmale tegenkomt. Het verleden, de oorlog, is in duister gehuld en roept angsten op, maarafentoe(in 1952, 1956, 1966 en 1981) wordt Anton 'getroffen' door een eureka-gevoel, een lichtflits. Langzaam ontwaakt de na de oorlog anesthesist geworden Anton uit zijn oorlogsverdoving. 'Alleen in het hart van die hermetische duisternis schitterde soms een verblindend lichtpunt: de vingertoppen van dat meisje over zijn gezicht.' Een oerscène. Zijn eerste vrouw Saskia is slechts een substituut voor 'dat meisje' in het duister van de Tweede Wereldoorlog, zo beseft Anton in 1966. Tussen dat meisje en de oorlog bestaat voor Anton geen verschil.

'Dat meisje' is Truus Coster, een zeer sterk op Hannie Schaft gelijkende verzetsstrijdster, bij wie Anton na de aanslag in een donkere cel wordt opgesloten. (Later blijkt dat zij, samen met Cor Takes - op wie ze verliefd was en die Anton later weer bij toeval krijgt te spreken - de aanslag heeft gepleegd.) Zij vergast hem, die zich als jongetje van twaalf nog nietecht bewust is van verleden en toekomst, op een kort college, waarin licht en donker, liefde en haat de hoofdrol spelen. Mulisch laat het meisje jongleren met paradoxen: 'De haat is de duisternis, dat is niet goed. Hoewel, de fascisten moeten we haten en dat is *wel* goed. Hoe kan dat eigenlijk? Ja, dat is omdat wij ze haten in naam van het licht, terwijl zij alleen maar haten in naam van de duisternis. Wij haten de haat, en daarom is onze haat beter dan de hunne.' Maar ondertussen is de wereld een hel voor haar, verzucht ze. In 1966 denkt Anton toevalligerwijze hetzelfde, al kent hij Sartres 'de hel, dat zijn de anderen' niet (maar Mulisch' almachtige verteller wel).

De aanslag gaat over de toekomst van gisteren. Na 1945 blijkt de oorlog steeds weer op te duiken. De onzekere, duistere, lege toekomst wordt gevormd door de verwerking van en de herinneringen aan het verleden. Anton staat met zijn gezicht naar het niets gekeerd, terwijl achter hem alles is te zien. 'Als daarom de grieken over de toekomst spreken, zeggen zij: 'Wat hebben wij niet allemaal nog achter ons? - en in die zin was Anton Steenwijk een griek (Phoebus Apollo, de god van het licht- GB). Ook hij stond met zijn rug naar de toekomst en met zijn gezicht naar het verleden.'

Een van de grootste bezwaren die ik tegen De *aanslag* heb, betreft de manier waarop de politieke gebeurtenissen van na de oorlog in beeld komen. De politiek wordt niet alleen ingekrompen tot een reeks incidenten (bestorming van Felix Meritis, provo) maar ook louter als aantrekkelijk decor aangewend. Mulisch laat symptomen zien, geen achtergronden. Hij waagt zich niet aan een (literaire) analyse van (bijvoorbeeld) het snel groeiende anti-communisme in Nederland: in 1952 is het er plotseling, in 1956 komt het tot een hoogtepunt en in 1981 blijkt dat degene die in 1952 Anton nog aanraadde Korea-vrijwilliger te worden hem nu 'dwingt' mee te lopen in de eerste grote vredesdemonstratie. Aan de maatschappelijke en psychologische drijfveren achter het menselijk denken en handelen heeft Mulisch nauwelijks een boodschap. Hem gaat het om oerverbanden. Alles heeft raakvlakken met alles, het toeval is niet van de lucht en helpt duchtig mee om het mythische Mulisch-beeld te vullen. Hoe mensen tot bepaalde inzichten komen blijft verborgen in het mythische duister. Maar aan, tegenover elkaar staande, meningen is geen gebrek in *De aanslag*.

Blijft over, zoals een traditioneel formulerende criticus het zou kunnen zeggen, een ouderwets spannende roman. Filmmakend Nederland, in de persoon van Fons Rademakers, heeft er een ouderwets spannende film van gemaakt.

De achtste roman van de Haarlemse schrijver Louis Ferron, *Hoor mijn lied, Violetta* (1982), is enigszins vergelijkbaar met *De aanslag*. Maar de hoofdpersoon in Ferrons boek gelooft niet 'in de samenhang der dingen', eerder in het noodlot dat geen orde houdt in de miserabele geschiedenis van de mensheid. Het zal dus wel louter toeval zijn dat *Hoor mijn lied, Violetta* aan De *aanslag* doet denken. In beide boeken komt het Haarlem in de Tweede Wereldoorlog aan bod, wordt de zwart-wit-tegenstelling goed (verzetsheld) - fout (collaborateur) gerelativeerd én duikt plotseling een bekende communist op (Gerben Wagenaar in *De aanslag*, Paul de Groot in *Hoor mijn lied, Violetta*). Ik zal niets achter deze toevallige overeenkomsten zoeken. Ferron probeert in zijn boek een aantal mythen over heldendom stuk te schrijven, waar Mulisch nieuwe privé-mythen schept. Ferron zet de wereld op zijn kop en neemt een loopje met schijn en wezen. De realiteit als illusie, het leven als theater.

Hoogste tijd (slot)

Het theater (binnen het theater binnen het theater) staat centraal in de meest recente roman van Harry Mulisch - *Hoogste tijd* - die zich vooral in Theater Kosmos in de Amsterdamse Nes afspeelt. Een wijdse naam in een boek waarin fantasie en werkelijkheid over elkaar buitelen in duizelingwekkende vaart. Via de verbeelding beoogt de almachtige verteller de 'werkelijke werkelijkheid' te bereiken. De mythologie van de details is weer present: 'de werkelijke werkelijkheid ligt niet in het geheel maar in het detail.' En ook de zichzelf herhalende oerscène (de eeuwige terugkeer van hetzelfde) meldt zich weer. 'Het was altijd en overal hetzelfde. Alles dwarrelde door elkaar als sneeuwvlokken.'

Thema van de roman is de problematische wisselwerking tussen werkelijkheid en verbeelding. Hoofdpersoon Uli Bouwmeester bevindt zich als mens en toneelspeler 'tussen het licht van de illusie en de duisternis van de werkelijkheid: een tussenwezen in een tussenrijk,...'

Maar uiteindelijk komt de structuurbouwer Mulisch om de hoek kijken. Ergens roept een personage uit: 'Het is toch de *structuur* waarin het geheim zit. Mythen zijn geen nieten!'

Mulisch laat zijn almachtige verteller op een alleswetende wijze het verhaal onderbreken, als een arrogante schoolmeester die alle kennis van de kosmos op zak heeft. Dat gaat zo: '(Een ogenblik. De wereld bestaat dus niet alleen uit de zichtbare gebeurtenissen, - gezien of niet, - maar ook uit die myriaden noodzakelijke dromen, die de zon toestaat aan de schaduwkant van de aarde en die zij onafgebroken over het oppervlak van de planeet sleurt, (...) Maar dit terzijde.)'

Het ontbreekt *Hoogste tijd* ook niet aan filosofietjes over het vertellen en het luisteren/lezen. De verteller, aldus Mulisch' verteller in deze roman, is machteloos als het gaat om invloed uit te oefenen op het gedrag van de personages. Vreemd, de alleswetende verteller van Mulisch doet net of zijn neus bloedt. Of bloedt de neus van Mulisch zelf? 'Misschien zegt iemand, dat de mond die dit vraagt toch wel de laatste is die dit vragen mag: als iemand het weet, zal hij het toch moeten zijn. Helaas! De verteller en de luisteraar staan samen tegenover het vertelde, zij moeten elkaar goed vasthouden, want zij zijn even kwetsbaar. De verteller schept het vertelde zo min als de luisteraar dat doet, maar het vertelde schept aan de ene kant de verteller en aan de andere kant de luisteraar: zoals het kind pas de moeder en de vader doet ontstaan. De verteller is de moeder, de luisteraar is de vader, - en wat is het ouderschap anders dan een onafgebroken staat van gemeenschappelijke doods- angst?' Duizelingwekkende filosofie met een oedipaal staartje. Een wijsgerig betoog uit de hoge hoed van... ja, van wie, van de schrijver Harry Mulisch. 'De

schrijver, die Uli's blik zag (schrijvers zien altijd alles), draaide zich om en keek ook naar buiten.' De schrijver als god.

En waar blijft nu de lezer? Hij heeft de eeuwige terugkeer van hetzelfde gezien, en geprobeerd te beschrijven, in het werk van Mulisch. Hij doet er het zwijgen toe, nadat hij met instemming de enige nuchtere recensie heeft geciteerd, die er over *Hoogste tijd* is verschenen (Cyrille Offermans, De Groene van 13-11-1985): 'Het is opvallend hoe weinig kritisch Mulisch is waar het versleten zegswijzen of obligate adjektieven betreft. Als lampen iets onthullen doen ze dat gegarandeerd "op een meedogenloze manier", en de ogen van een Pierrot zijn ook voor de magiër Mulisch niets anders dan "melancholiek". Of zou de letterlistige Harry zodoende willen bewijzen dat ook op het gebied van de beschrijvingskunst alles altijd en overal hetzelfde is?'

August Hans den Boef
Een voorbarige voorpublicatie en een vergeten debuut
De ontdekking van Moskou en ‘De kamer’

Nu kennen we Raster, maar ook in de jaren zestig gaf De Bezige Bij een driemaandelijks tijdschrift in boekvorm uit: Randstad. Het vijfde nummer heeft een omslag dat gesierd wordt door een zwartwitfoto van vier ernstige heren. We zien colberts, stropdassen en korte kapsels: de redacteuren Mulisch, Michiels, Claus en Vinkenoog. De eerste vier bijdragen van dit nummer, lente 1963, zijn van de redactie zelf. Het lange gedicht ‘Het teken van de hamster’ van Hugo Claus, het verhaal ‘Schram’ van Ivo Michiels en een in memoriam van Marcel Polak door Simon Vinkenoog. Voorin vermeldt de redactie niet dat Michiels' verhaal een deel is van de roman *Het boek alfa* (het slotdeel, het boek zou nog hetzelfde jaar verschijnen). Wat zij niet kon weten was dat Vinkenoogs in memoriam zes jaar later in het boek *Leven en dood van Marcel Polak* terecht zou komen. Wel wordt over de bijdrage van de vierde redacteur, Harry Mulisch' ‘De ontdekking van Moskou (fragment; in statu nascendi)’ gezegd dat het hier gaat om ‘de eerste roman sinds *Het stenen bruidsbed.* Een voorbarige voorpublicatie: zoals we weten is het bewuste boek tot op de huidige dag niet verschenen. Anders dan de fragmenten van *De zegelbewaarders* die in dezelfde periode in De Gids en Avenue verschenen, die in 1970 in *De verteller* hun bestemmig vonden. Eveneens tot op de huidige dag is Mulisch frequent om zijn kop gezeurd waar die nieuwe roman nu wel bleef. Ik wil daar straks op ingaan, vooral omdat Mulisch later uitlegt hoe dit project een reservoir bleek te zijn voor proza dat wel in de winkels terechtkwam.

Eerst wil ik - anders dan mijn voorgangers in dezen - het fragment zelf bekijken. Ik vind het namelijk nogal de moeite waard. Het heeft duidelijke trekjes van de eerste helft van de jaren zestig (wekt soms associaties met het proza van Remco Campert uit die tijd) en houdt in graad van vernieuwing het midden tussen *Het stenen bruidsbed* (hoewel ik dat weer iets te conventioneel vind) en de onderschatte roman *De verteller* (waarvan ik de experimenten iets te doorzichtig vind). Kortom: *De ontdekking van Moskou* had mijn ideale Mulisch kunnen worden, zou mijn ideale Mulisch kunnen zijn als het ooit nog eens uitkomt (ik zing niet mee in het koor van juichtonen over *Twee vrouwen, De aanslag* en *Hoogste tijd*).

Een waarschuwing: wat ik over het fragment beweer is een samenvatting en een interpretatie, meer niet. Bovendien ben ik gehinderd door het feit dat ik slechts over het begin van een boek beschik, zodat ik niet weet hoe allerlei losse draden later samenkomen.

Duidelijk gaat het in *De ontdekking van Moskou* om een roman over een schrijver die een gelijknamig verhaal schrijft (net als in [het plan voor] *De toekomst van gisteren*). De verteller springt over van de eerste in de derde persoon, geeft flashbacks van verschillende reikwijdte, lardeert dit met gedroomde (?) passages en transformeert de werkelijkheid van de ‘bekende schrijver’ regelmatig tot een andere (gedroomde?). Soms zijn deze verschillende niveaus door witregels van elkaar gescheiden, soms door montage aan elkaar verbonden.

De schrijver staat op het punt naar het buitenland te vertrekken. Hij en zijn vrouw Verena zijn uitelkaar gegaan. Ze hadden ruzie over Verena's mogelijke deelname aan miss-verkiezingen - zij is model van beroep - en de schrijver heeft er grote bedenkingen tegen dat zij zich door de heer K. Lenders, eigenaar van een bar-keten laat overhalen (om de breuk te voorkomen heeft hij nog gepoogd om een door haar zo begeerd kind te verwekken). Het gaat om een Nederlands auteur: er wordt gesproken over ‘het Kurhaus’ en de woonplaats doet sterk denken aan Amsterdam.

De Universiteitsbibliotheek en het Oost Europa Instituut waarin de auteur aantekeningen maakt, trams, grachten, bruggen. We vernemen ook wat hij in het buitenland gaat doen. Achter 'die Moskougeschiedenis' aan, 'dat fantastische verhaal over die onontdekte stad Moskou' dat hem als jongen al fascineerde. Dat 'hels Jerusalem'. Volgens geleerden is die geschiedenis een mystificatie, maar de auteur wil al schrijvend ontdekken wat er precies is gebeurd. Op een ander niveau lezen we over 'de bisschop' die hem voor 'de expeditie' de functie van 'schrijver' heeft toebedeeld. In de wereld van de bisschop is ook een hertog en er zijn tamelijk veel soldaten. Misschien behoort tot dit niveau ook het middeleeuwse marktplein waar een haveloze menigte een chirurgijn ophitst om het volledige gebit van de schrijver te trekken. Dit is een transformatie van de Amsterdamse werkelijkheid waarin de schrijver bij een arts te rade gaat omdat zijn tandpijn zo hevig is dat zelfs een kruidnagel niet meer helpt.

Dan zijn er de dromen van een stad waar het 25° vriest, de schrijver in een hotel verblijft waar iemand 'Kozyrev' tegen hem zegt en op de hotelenvelop ontdekt hij de naam MOCKBA.

Wat de verhouding is tussen het bevroren Moskou, de laatmiddeleeuwse stad en het Amsterdam van de jaren zestig, valt uit dit fragment nog niet op te maken. Iets duidelijker wordt het als we de prospectus van De Bezige Bij voor het najaar van 1963 bekijken en over deze roman (12,5 × 20 cm, f4,50 [8,90 geb.], 224 pp.) het volgende vernemen 'Aan de rand van de geschiedsschrijving staat geschreven dat in 1492 in Wenen een expeditie werd uitgerust om Moskou te ontdekken. Ter plaatse - in de aartsbisschoppelijke archieven onder andere - in Wenen onderzocht Mulisch de sporen van deze expeditie, die hij niet heeft kunnen vinden. Zoals de expeditie Moskou dus niet heeft bereikt. Het verhaal van de expeditie uit 1492 en het verhaal van Mulisch op zoek naar de expeditie nù vormen de roman.' Intrigerend, dit jaartal, zeker in combinatie met de opmerking van de schrijver dat hij zich 'een Columbus' voelde. Zou Mulisch gespeeld hebben met het idee van een 'tegengeschiedenis' zoals bij *De toekomst van gisteren*?

De stad van de bisschop blijkt dus Wenen te zijn en de genoemde expeditie in 1492 te hebben plaatsgevonden. Maar er is meer informatie dan de prospectus en het Randstad-fragment (dat in de dummy voor het boek is afgedrukt). In Elseviers Weekblad (04-09-1965) laat Mulisch tegenover Wim Zaal wat meer los. Afgezien van de opmerking dat de roman *De ontdekking van Moskou* over een maand of twee in de boekhandel ligt zegt Mulisch:

> Het gaat ogenschijnlijk over de reis van een twintigsteeeuwer naar Moskou, waar hij gegevens wil verzamelen over een expeditie naar die stad in 1492, van Wenen uit. Terwijl hij meent het verhaal van die expeditie onder zijn handen te zien groeien, blijkt zijn eigen reis er een afspiegeling van te zijn: niet zijn reis is de ware, maar die uit 1492. Het is geen gemakkelijk boek, vrees ik; wie niet ieder woord leest, ligt eruit. Ook die ontdekking is geen roman in de gebruikelijke zin van het woord, zo is bijvoorbeeld achterin een literatuurlijst opgenomen. Over de historische achtergrond: Een der hoofdpersonen is Nicolaas van Cusa, kardinaal, schrijver, reiziger en politicus uit de vijftiende eeuw. Je staat soms verbaasd wat er bij het schrijven van zo'n boek naar boven komt. Een tijd geleden kreeg ik de schedel te leen van ene Zeeger Vermeu-

> len, die wegens moord op een meisje in 1834 in Amsterdam geëxecuteerd is. Ik heb die schedel lang in mijn kamer gehad, heb de kranten over het geval nagelezen, enzovoorts - en in de Ontdekking van Moskou is die Zeeger plotseling teruggekomen als een jonge monnik.

In het midden van de jaren zestig moet het manuscript van *De ontdekking van Moskou* er een beetje hebben uitgezien als *De sirkelbewoners* van Polet met elementen uit dienst *De geboorte van een geest.*

Jaren later komt Mulisch zelf terug op dit project in de inleiding bij *De toekomst van gisteren* (1972):

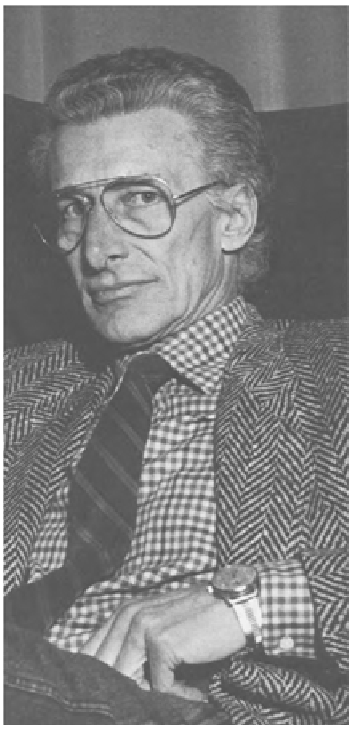
> Eind september [1961] schreef ik in Auschwitz het laatste hoofdstuk [van *De zak 40/61*], en om mij te ontdoen van de spoken die ik over mijzelf had afgeroepen, besloot ik om onmiddellijk verder te gaan met een afgebroken roman. Ik ging dus niet naar huis maar reisde meteen door naar Wenen, waar ik in de bisschoppelijke archieven op zoek ging naar bepaalde gegevens uit de vijftiende eeuw, die ik voor mijn boek nodig had. Maar het verliep niet naar wens. Niet omdat ik niet vond wat ik zocht (dat feit was op zichzelf ook bruikbaar voor mijn verhaal), maar omdat het boek weigerde, vorm aan te nemen. Er bestaat alleen formele kreativiteit. Het probleem is nooit, *wat* te schrijven; maar altijd *hoe* wat te schrijven. Wat was er aan de hand? Dat begon mij pas het jaar daarop te dagen, toen ik mijn roman opzij legde en aan een nieuw project begon: *De toekomst van gisteren.*

Mulisch bevestigt hier informatie uit de prospectustekst uit 1963, aan de andere kant deelt hij mee *De ontdekking van Moskou* al in *1962* voor een nieuw project opzij te hebben geschoven, toen de voorpublicatie in Randstad nog moest verschijnen. In *De toekomst van gisteren* kondigt Mulisch ook niet meer aan dat de *De ontdekking*... op verschijnen staat. Dat zou duren tot in het begin van de jaren tachtig, als zijn opus magnum, *De compositie van de wereld* af is.

De Bezige Bij kondigde *De ontdekking van Moskou* aan voor het najaar van 1981, november. Maar als Jessica Voeten de auteur in september van dat jaar vraagt hoever het ermee staat krijgt ze te horen dat het boek nog niet af is en de verschijningsdatum eerder maart 1982 zal zijn. In de prospectus van De Bezige Bij is ook een kort fragment uit de roman opgenomen, dat als volgt begint: ‘Verstijfd, alsof Holbeins Dood met zijn gespleten buik onder het dansen een afwezige blik op mij had geslagen, werd ik wakker.’ Het is een uitgewerkte combinatie van twee fragmenten uit 1963: dat waarin de schrijver ontwaakt in zijn winterse (Moskouse) hotelkamer en dat waarin hij op de envelop de naam MOCKBA leest. De laatste zes regels zijn vrijwel identiek aan de versie van 1963, maar er ontbrak een cruciale opmerking: ‘Waarschijnlijk de naam van de stad.’ Begrijpelijk, want in de nieuwe versie wordt op diverse manieren *expliciet* naar de Russische hoofdstad verwezen: ‘Iljoeschin’, ‘Rode Plein’, ‘Kremlin’. Toch vreemd dat de nieuwe versie is terug te vinden in de oude, had Mulisch al niet in 1965 tegen Simon Carmiggelt gezegd dat er uit de voorpublicatie niets meer in het boek zoals het er op dat moment uitzag voorkwam? ‘Verstijfd, alsof Holbeins Dood’ is volgens het Utrechts Nieuwsblad van september 1981 de eerste zin van *De ontdekking van Moskou.* Dat zou kunnen. Een andere eerste zin dan in 1963: ‘Zo begon het: met de slag van deur nog in mijn oren kijk ik ziek uit het raam van mijn werkkamer in de mist, en een gevoel van vrijheid werd in mij geboren.’ Eerste zinnen zijn, zeker voor Mulisch, cruciaal, we

kunnen dan, ook op grond van de stijlverschillen, gevoegelijk aannemen dat *De ontdekking van Moskou* anno 1981 een volkomen ander boek is dan anno 1963, eerder iets als... maar laat ik niet op mijn betoog voortuitlopen. Met zoveel woorden bevestigde Mulisch dit ook tegenover Jessica Voeten: 'Ik ben opnieuw begonnen. Tweederde van het oude manuscript kon ik niet meer gebruiken, maar sommige stukken heb ik wel overgenomen. Het zit anders in elkaar nu (...) ik als de zoekende figuur ben er niet meer, dat verdween al in 1964.'

Ook in maart 1982 lag het boek niet in de winkels. De Haagse Post weet die maand te melden dat de uitgever de hoop heeft gevestigd op het najaar van 1982 en dat Mulisch als doekje voor het bloeden de novelle *As* voor juni, juli dat jaar in het vooruitzicht heeft gesteld, 'een uitstapje tijdens het schrijven van *De ontdekking van Moskou*.' Arme uitgeverij, begrijpelijk dat Geert Lubberhuizen voor *De verteller* ooit een ijskast aan Mulisch beloofde, mits deze zijn manuscript op tijd afhad.



Harry Mulisch. Foto: Rico D'Rozario.

Najaar 1982 biedt nog steeds niet het beloofde boek, maar wel een andere roman: *De aanslag.* Hans Maarten van den Brink interviewt de auteur en verneemt het volgende:

> De laatste keer dat ik er [*De ontdekking van Moskou*] aan ging zitten was in 1980, nadat *De compositie van de wereld* af was. Ik had op een gegeven moment een man zonder ouders, een wees, nodig en toen bedacht ik dat zijn ouders in de oorlog doodgeschoten zouden zijn bij een repressaille. Dat stukje verhaal, dat tweeënhalve bladzijde lang had moeten worden, bleef maar groeien nadat ik eraan begonnen was, het werd een carnicoom dat de rest van het boek dreigde te verstikken. Toen het twintig bladzijden telde heb ik het met een lancet er netjes uitgesneden in de verwachting dat het een novelle van zo'n zeventig pagina's zou worden [*As.* AHdB], Het verhaal 'Paralipomena Orphica' had ik er in 1970 ook op die manier uitgehaald. Uiteindelijk is *De aanslag* uitgegroeid tot een boek van meer dan tweehonderd bladzijden. Het is een roman die geschreven is door een roman. Als ik dat

> boek nu zie sta ik er een beetje ongelovig naar te kijken. Dat heb ik nooit eerder gehad. Met *de ontdekking van Moskou* ben ik nu weer waar ik was, bij de vraag: Waarom heeft die man geen ouders?

Interessant, dit onvoltooide project is paradoxaal genoeg erg vruchtbaar voor Mulisch geweest. Niet alleen heeft het invloed op *De toekomst van gisteren* gehad, maar het heeft zelfs tot een verhaal, ‘Paralipomena Orphica’ (1970) en de verfilmde bestseller, *De aanslag* geleid.

‘Paralipomena Orphica’, het zal de Mulisch-kenner al eerder duidelijk zijn geworden dat het iets met *De ontdekking van Moskou* te maken had. De geschiedenis van de schedel van Zeeger Vermeulen, de negentiende-eeuwse moordenaar, en Mulisch krantenonderzoek, waarover hij in 1965 aan Wim Zaal vertelde, komen immers uitgebreid in dit verhaal aan de orde. Jammer dat de weinige informatie over de inhoud van *De ontdekking van Moskou* naast de voorpublicatie uit 1963 nu voor een deel betrekking blijkt te hebben op materiaal dat uit het boek verdwenen is. ‘Paralipomena Orphica’ is bovendien nogal verwant aan de voorpublicatie. Het gaat over een bekende schrijer, die zojuist door zijn vrouw Lola (geen Verena meer, maar ze wil nog steeds graag een kind) is verlaten. Hij wordt heen en weer geslingerd tussen zijn verdriet over de scheiding en zijn obsessie voor het geval Zeeger Vermeulen, waarvoor hij zelfs het werken aan zijn ‘hermetische speurdersroman’ (ook wel: ‘metafysische detective) terzijde schuift. Waarschijnlijk, zo constateert hij, is de jonge moordenaar gedreven door liefdesverdriet. Uiteindelijk identificeert de schrijver (die rouwt als Orpheus om zijn Euredice?) zich zo met Zeeger Vermeulen dat hij geheel in hem opgaat. Bij een bezoek aan de hoeren in dezelfde buurt waar Zeeger ruim een eeuw geleden een meisje de strot afsneed, wordt de schrijer door de dames in stukken gehakt. Daarvoor had de schrijver via flash-backs iets over zijn leven met Lola verteld (en wederom figureert Griekenland) en af en toe het leven van Zeeger verbeeld. Het slot is in de hij-vorm vervat, het voorgaande meestal (als het over de schrijver gaat) in de ik-vorm. Qua techniek (minder qua stijl) is ‘Paralipomena Orphica’ ook verwant aan *De ontdekking van Moskou.* Plaats van handelen is expliciet Amsterdam en de tijd is die waarin het boek is geschreven (1967/1970): damslapers, hippies en ‘All you need is love’ (dit keer een wel correct Beatle-citaat).

Het is natuurlijk niet uit te maken of de verschillen tussen dit verhaal en de voorpublicatie van *De ontdekking van Moskou* weerspiegelen in hoeverre het romanmanuscript onder de handen van Mulisch is ontwikkeld; het kan evengoed gaan om verschillen die ontstonden *nadat* dokter Mulisch het camcoom uit het corpus had verwijderd en dit vervolgens ging omwerken tot een afzonderlijk verhaal. Idem met *De aanslag.* Maar de tendens lijkt me zodanig dat wanneer *De ontdekking van Moskou* ooit verschijnt het veel meer zal lijken op *De aanslag* of *Hoogste tijd* dan op *De verteller.* Zou het nog mijn ideale Mulisch zijn?

Op 8 februari 1947 verscheen in Elseviers Weekblad het verhaal ‘De kamer’. Het was ondertekend met de naam H.K.V. Mulivsch (!). Ik beschouw dit verhaal als Mulisch debuut. Krabbeltjes van voor de oorlog die later ooit in Barbarber werden gepubliceerd of het feuilleton *Achter wallen en poorten*, dat Mulisch voor het Haarlems Dagblad schreef (gebaseerd op een toneelstuk van Jan van Dam over de gebeurtenissen in 1572), laat ik buiten beschouwing. ‘De kamer’ niet: er zijn drie redenen om dit verhaal anno 1986 nog eens te bekijken en ik begin met de minst belangrijke.

Tegen Kerstmis 1984 kocht ik bij een Belgisch antiquariaat een 'boekversie' van 'De kamer', met tweeënhalve pagina tekst, het één en ander uitgegeven door d'Onderkruiper te Nieuwervaart. Er zijn veel bezwaren te maken tegen dit soort piraterij, de schrijver en de lezer worden bestolen, de een omdat hij geen royalties krijgt, de ander omdat hij voor een futiele arbeidsprestatie veel geld neertelt. Enfin, zo'n boekje staat nu eenmaal mooier in de kast dan een fotokopie. Het argument dat Mulisch het bestaan van dit debuut liever verzweeg, zou mij niet van de aanschaf hebben weerhouden en hiermee kom ik op mijn tweede reden. April 1983 vertelde Mulisch aan Ischa Meijer hoe hij tot het schrijversschap is gekomen:

> De gedachte om fictie te schrijven, de ontdekking dat ik dat kon, kwam vrij plotseling in '46, ik was toen achttien. Een verhaal. Daarvóór had ik er echt nooit aan gedacht. Ik las ook geen literatuur. Ik liep door een straatje, hoorde pianoklanken uit een raam en vroeg me af: wie woont daar. Dat werd het verhaal. Edgar Allan Poe-achtig. Ik stond kennelijk onder zijn invloed. Die kamer, die muziek - er was iets geheimzinnigs.

Wanneer een auteur recent zo openhartig over zijn debuut heeft gesproken, kan ik mij moeilijk voorstellen dat hij het vervelend vindt als anderen er zich over buigen. Zeker Mulisch, die jarenlang zijn boekdebuut *Tussen hamer en aambeeld* (1952) niet tussen zijn publicatielijst duldde, zei dat het boek nooit bestaan mocht hebben, maar het tenslotte in een herschreven versie in *De verhalen* (1977) opnam. Over de derde reden om 'De kamer' nog eens te bekijken kan ik kort zijn: het past volledig in Mulisch oeuvre.

De inhoud: iemand vertelt hoezeer hij geboeid wordt dooreen kamer in een huis dat hij dagelijks voorbijwandelt. Er moeten heel bijzondere boeken staan, bedenkt hij en er klinkt ook regelmatig pianomuziek naar buiten die niet van deze wereld is. Veertig jaar later keert de verteller weer in dezelfde stad terug en 'Het toeval wil dat mijn notaris het bewuste huis voor mij gehuurd had.'

Nadat hij één nacht in het huis heeft doorgebracht blijkt de ik figuur aan een onbekende maar dodelijke ziekte te lijden: 'Nu weet ik dan eindelijk wat mij zoo tot deze kamer getrokken heeft. Het is mijn sterfkamer.'

Poe, zei Mulisch zelf, ik vind het eerder een mini-fantastische vertelling à la Bordewijk (die sterk door Poe werd beïnvloed, dus we hebben beide gelijk).

'Het toeval wil', dat zou Mulisch later niet meer schrijven, maar die bijzondere boeken en het aparte pianospel wijzen vooruit. Denk maar aan de octaviteit in *De compositie van de wereld.* En die vooruitziende blik, is dat alleen maar een cliché uit de fantastische literatuur?

Eveneens tegen Kerstmis 1984 las ik *Het ene*, de boekversie van de Huizinga-lezing die Mulisch kort tevoren had gehouden in de Leidse Pieterskerk. In dit 'prolegomenon bij *De compositie van de wereld*' zoals hij het zelf noemt, ontwikkelt Mulisch een idee dat tussen de historische en filosofische beschouwingen opvalt omdat het literair is. Behorend tot het domein van de fantastische literatuur. Hij noemt het 'retroversie': ooit zal het in de toekomst mogelijk zijn dat men aan de hand van bewaarde voorwerpen onze werkelijkheid zichtbaar maakt met alles erop en eraan. Nu heeft Walter van den Broeck zoiets al eens uitgewerkt (*Lang weekend*, 1968) en schijnt Godfried Bomans volgens een ingezonden stukken-schrijver er nog eerder te zijn opgekomen, interessanter is dat die retroversie precies het tegenovergestelde van het principe in 'De kamer' uitmaakt. Na 37 jaar kijkt Mulisch liever terug dan vooruit, wanneer het om dromen gaat (de stad 'Gran') dan wel de realiteit: 1981, 1966, 1956, 1945... 1492.

Het interview van Ischa Meijer verscheen april 1983 in Intermagazine, dat van Van den Brink in NRC/Handelsblad van 9 oktober 1982, de nieuwe

eerste zin van *De ontdekking van Moskou* in het Utrechts Nieuwsblad van 5 september 1981, de zoveelste aankondiging van deze roman in de Haagse Post van 13 maart 1982.
Het stuk van Voeten tenslotte in NRC/Handelsblad van 11 september 1981. Tegen haar zegt Mulisch ook het volgende: 'Ik ben wel van plan om er een nawoordje bij te maken over de geschiedenis van dit boek. Het blijkt dat zo veel mensen wisten dat ik aan *De ontdekking van Moskou* bezig was, die zich dat nog herinneren.' Mocht hij bij dit plan blijven, dan kan hij mijn stukje misschien als opzetje, of liever, als afzetje gebruiken.

Philippe Noble

'De Trojaanse oorlog is nog steeds niet afgelopen' Terugkerende thema's en vormen in 'Het stenen bruidsbed' en 'De aanslag' van Harry Mulisch

In het voorjaar van 1984, twee jaar na verschijnen in Nederland, kon ook het Franse publiek kennismaken met de laatste roman en het grootste literaire succes van Harry Mulisch, *De aanslag.*[1.] In 1985 konden de Fransen kennis nemen van nog een tweede roman van dezelfde auteur, in de langverwachte vertaling van Maddy Buysse, *Het stenen bruidsbed*, niet minder beroemd maar veel ouder want reeds verschenen in 1959. Zo kwamen er kort na elkaar de twee meest opmerkelijke romans in het Frans beschikbaar van een auteur die wij allen - ondergetekende inbegrepen - beschouwen als één van de belangrijkste Nederlandse schrijvers van na de oorlog.

Deze twee Franse uitgaven confronteren ons met iets dat we een receptieprobleem zouden kunnen noemen. Dank zij hun vertaling bereiken ons *De aanslag* en *Het stenen bruidsbed* als twee meteorieten die zich hebben losgemaakt van een onbekende planeet - om maar eens één van die 'kosmische' metaforen te gebruiken waar Mulisch zich zo graag van bedient. Behalve vijf andere romans omvat zijn oeuvre tot op heden immers ook nog zeven verhalenbundels, eenzelfde aantal gedichtenbundels, zes toneelstukken en een twaalftal essays; een oeuvre dat zich al ruim dertig jaar aan het ontwikkelen is. Rond deze statige planeet cirkelen bovendien verscheidene satellieten: het werk van Mulisch lijkt ervoor gemaakt om scherpzinnige exegeten te prikkelen, zodat er reeds verscheidene studies aan werden gewijd[2.]; anderzijds is ook de auteur zelf gaarne bereid commentaar op zijn werk te leveren, zoals hij deed in talloze interviews waarvan de interessantste werden verzameld in de bundel *De mythische formule*[3.]. Met althans theoretisch gesproken al dit achtergrondmateriaal tot zijn beschikking zal de Nederlandse lezer een nieuw boek van Mulisch met andere ogen bekijken dan een Franse lezer, die in principe alleen maar op de tekst is aangewezen. In het onderhavige geval dreigt die lezer, die *De aanslag* zal hebben ervaren als een klassieke roman geschreven door een tot rijpheid gekomen auteur, flink op een dwaalspoor gebracht te worden als hij *Het stenen bruidsbed* ontdekt, een fragmentarisch, nietlineair, opzettelijk duister verhaal, kortom het meeslepende werkstuk van een jongeman van dertig jaar. Hij zal zich waarschijnlijk afvragen of het wel dezelfde auteur betreft en aanvankelijk slechts houvast vinden bij de naam op de omslag.

Harry Mulisch, Amsterdam januari 1986. Foto: Gerrit Serné.

Merkwaardigerwijs geeft ook Mulisch zelf voedsel aan die twijfel. In 1975, bij het verschijnen van de roman *Twee vrouwen*,

verklaarde hij tegenover Ischa Meijer:

> Ik heb nog nooit twee boeken geschreven die op elkaar lijken. Je hebt twee soorten schrijvers. Kafka, bij voorbeeld, schreef altijd hetzelfde boek. Goethe steeds weer wat anders. Bij het laatste type schrijver hoor ik. Je kunt niet een persoon uit *Twee vrouwen* in *Het stenen bruidsbed* plaatsen of in *De verteller*- onmogelijk![4.]

Maar elders beweert hij met dezelfde stelligheid:

> Zij (mijn boeken) staan nu achter elkaar, maar als ik dood ben komen zij naast elkaar te staan. Dan pas is het mogelijk het werk in zijn geheel te zien en vast te stellen hoe de onderlinge verhoudingen liggen. Dan zal blijken dat een heleboel zaken die nu als onduidelijk en charlatanesk worden beschouwd, plotseling opklaren. En omgekeerd.[5.]

En nóg duidelijker:

> Ik heb altijd gezegd: ik schrijf geen boeken, ik schrijf een oeuvre, waarin alles met elkaar in verband staat.[6.]

Deze tegenspraak, overigens geheel in de stijl van de schrijver, is slechts schijn. Na zoveel jaren legt Mulisch steeds sterker de nadruk op de samenhang in zijn werk, al doet hij dat door op de verscheidenheid te wijzen. En terecht. Om zich daarvan te overtuigen hoeft men slechts de op het oog zo verschillende romans *Het stenen bruidsbed* en *De aanslag* naast elkaar te leggen. Dan wordt duidelijk hoe de ideeën samenhangen, welke thema's terugkeren en zelfs hoe de manier van uitdrukken hetzelfde is gebleven. Ik zou deze innerlijke samenhang - die een ontwikkeling geenszins uitsluit - willen aantonen aan de hand van enkele kleine onderdelen (van zeer uiteenlopende aard) die we in beide romans tegenkomen: het thema van de oorlogsmisdadiger, dat van het verdrongen trauma, het motief van stenen die we in verschillende vorm tegenkomen en het gebruik van de 'homerische stijl'.

Sprekend over de Tweede Wereldoorlog verklaarde Mulisch al meer dan één keer: 'Ik heb die oorlog niet zozeer meegemaakt zoals iedereen, die toen leefde, maar *ik ben die oorlog*'.[7.] De uitspraak is tevens een toespeling op zijn bijzondere afkomst: zijn moeder was joodse, zijn vader, geboren in het vroegere Oostenrijks-Hongaarse keizerrijk, werkte tijdens de bezetting voor de firma Lippmann-Rosenthal, die de in beslag genomen bezittingen van joden beheerde (wat hem trouwens in staat stelde zijn ex-vrouw te redden van deportatie). Onder zijn vaders toezicht gesteld, leefde de jonge Harry, zelf een halfjood, dus indirect de hele oorlog van de nagelaten bezittingen van gedeporteerden. De schrijver roept deze paradoxale situatie geregeld in de herinnering terug en benadrukt dat hij zo meer dan anderen een dieper contact had met beide kernen van de zaak: de slachtoffers en de beulen. 'In die zin,' voegt hij eraan toe, 'zal ik het altijd over die oorlog hebben, zoals ik het over mezelf altijd zal hebben.'[8.]

Inderdaad roept Mulisch in tenminste zes van zijn werken - drie essays en drie romans - de laatste oorlog op, met een uitgesproken voorkeur voor de verschrikkelijkste en meest duistere kanten ervan. Een van zijn eerste romanprojecten uit het begin van de jaren vijftig en getiteld *Gratie voor de doden*, ging over een nazi-oorlogsmisdadiger. Deze eerste poging zou mislukken, maar

sindsdien is het personage van de oorlogsmisdadiger de schrijver blijven achtervolgen. Het inspireerde hem tot zijn opmerkelijke studie over de zaak Eichmann, *De zaak 40/61*[9.] en tot een beroemde passage in *De toekomst van gisteren*, een essay dat trouwens ook uit een opgegeven roman voortkomt.[10.] Op deze vaak geciteerde bladzijden brengt Mulisch een onderscheid aan tussen twee soorten oorlogsmisdadigers: de oude, die zijn slachtoffers van nabij ziet, direct over ze beslist en ze in zekere zin selecteert - het is het voorbeeld van de officier die bij aankomst van de treinen met gedeporteerden degenen die meteen gedood zullen worden scheidt van degenen die nog een tijdje moeten werken; en de nieuwe, die blindelings toeslaat met behulp van ingewikkelde machines en apparatuur - zoals de vlieger die zijn bom op Hiroshima laat vallen. De hier geschetste parallel tussen Auschwitz en Hiroshima is trouwens een gedachte die de schrijver vaker bezighoudt en waardoor hij zich ook tot bepaalde politieke standpunten laat inspireren. Eén romanpersonage belichaamt de twee door Mulisch onderscheiden aspecten van de oorlogsmisdadiger wel heel in het bijzonder: dat is Norman Corinth, de held uit *Het stenen bruidsbed.* Corinth, Amerikaan, nam in februari 1945 deel aan het bombardement op Dresden door de geallieerden. Natuurlijk koos de aueur dit meest discutabele en meest zinloze - want geen echt strategisch belang hebbend - wapenfeit dat men de Engelsen-Amerikanen in hun strijd tegen Duitsland ten laste zou kunnen leggen niet zomaar willekeurig. Corinth, bemanningslid van een bommenwerper, is aan de ene kant een ‘moderne’, anonieme oorlogsmisdadiger, opgaand in een menigte van honderden anderen. Aan de andere kant is hij zo'n misdadiger in de ‘oude’ betekenis: na het bombardement wijkt zijn toestel van de route af om laag over de Elbe te vliegen waarin vele, de brandende stad ontvluchte, overlevenden hun toevlucht hadden gezocht. En het is Corinth, de schutter, die met zijn mitrailleur de boven het water uitstekende hoofden als doelwit neemt. Zich uitsluitend baserend op historische feiten, geeft Mulisch een bijzonder reliëf aan de vernietiging van de stad Dresden en haar bewoners. Eigenlijk wordt het bombardement twee keer verteld: eerst door de ogen van de vliegers, en dat eerste verhaal is zelf weer opgesplitst in drie, over de roman verdeelde ‘zangen’; vervolgens door de ogen van de slachtoffers in de vorm van een met afschuwelijke details doorspekte getuigenis van twee overlevenden.[11.] Zo wordt de lezer van het begin tot het eind van de roman geconfronteerd met vernietiging en afschuw. De schrijver gaf al verscheidene keren toe op een bepaalde manier door vernietiging gefascineerd te worden. Nergens is deze zo sterk voelbaar als in *Het stenen bruidsbed.*[12.]

Op het eerste gezicht lijkt de inspiratie voor *De aanslag* niet uit dezelfde bron te komen, hoewel ook hier sprake is van de oorlog. De handeling van de roman begint zoals we weten in Haarlem, in januari 1945, in het hartje van ‘de hongerwinter’. Op een verlaten kade schieten verzetsstrijders een Nederlandse collaborerende politieman neer. Meteen daarna komen de bewoners van de villa waarvoor de aanslag plaatshad, een weduwnaar en zijn dochter, naar buiten, slepen het lichaam weg en leggen het voor het huis van hun buren, de familie Steenwijk. Deze handeling ontketent het drama waarvan we de ontknoping pas op de laatste bladzijden wordt gegeven: als de Duitsers erbij komen, nemen ze wraak op de familie Steenwijk. Hun huis wordt in brand gestoken, de ouders en de oudste zoon worden ter plaatse doodgeschoten, tegelijk met zevenentwintig inderhaast uit de gevangenis gehaalde gijzelaars. Alleen de jongste zoon Steenwijk, Anton, blijft gespaard. In deze eerste episode heeft Mulisch zich laten inspireren door zijn eigen herinneringen aan de bezetting, om zo de sfeer van de ‘hongerwinter’ weer op te roepen. Men kan zich daarvan overtuigen door nog eens de aan 1944 gewijde passage in *Voer voor psychologen* te lezen[13.] en nog duidelijker dat hoofdstuk in *De toekomst van gisteren*, dat ook ‘De hongerwinter’ heet.[14.] Maar zodra de Duitsers ten tonele verschijnen, en ook heel sterk bij de beschrijving van het brandende huis, of nog verderop als

het convooi dat Anton meeneemt door Engelse vliegtuigen wordt aangevallen, vind je dat duistere vreugdegevoel bij het zien van een ramp terug dat ook reeds *Het stenen bruidsbed* kenmerkte. Zelfs het personage van de oorlogsmisdadiger is weer aanwezig, dit keer met het meer traditionele uiterlijk van een nazi politieagent in een leren mantel. Niet tevreden met de gebruikelijke represailles, laat deze op eigen gezag een massa-executie uitvoeren. In dit opzicht lijkt hij op Corinth en zijn medebemanningsleden die er bij hun opdracht ook nog een schepje bovenop doen. Maar het verschil is opvallend: *Het stenen bruidsbed* was *de geschiedenis* van Corinth; in *De aanslag* heeft de politieman zelfs geen naam en verdwijnt hij weer uit het verhaal zodra hij zijn daad gepleegd heeft: 'hij is de onbeduidendste van alle betrokkenen'.[15.] De held in *De aanslag* is een slachtoffer, de enige overlevende van het bloedbad, Anton.

Ondanks deze tegenstelling, die essentieel lijkt, kan men beweren dat Norman Corinth, de misdadiger, en Anton Steenwijk, het slachtoffer, op elkaar lijken. In het paradoxale universum van Mulisch is zo'n gelijkenis zelfs heel gewoon.

Laat ik eerst vaststellen dat noch *Het stenen bruidsbed*, noch *De aanslag*, ondanks de gebeurtenissen die er de kern van vormen, oorlogsromans zijn. Veel eerder zijn het na-oorlogsromans. Corinth, een vreedzame tandarts uit Baltimore, gaat in 1956 naar een wetenschappelijk congres dat wordt gehouden in de stad die hij mee heeft helpen vernietigen. Hij wordt dus met zijn verleden geconfronteerd, ook al komt de betekenis

van deze confrontatie niet erg duidelijk uit de verf. De handeling in *De aanslag* spreidt zich uit over veertig jaar; alleen de eerste episode - waarin zich de beslissende gebeurtenissen concentreren - speelt in 1945; de volgende vier episoden spelen respectievelijk in 1952, 1956, 1966 en 1981. Elke datum wordt getekend door een ontmoeting in de loop waarvan Anton, die op het moment van het drama twaalf jaar was, een nieuw aspect ontdekt van de aanslag en zijn gevolgen. Aldus hebben beide romans hetzelfde basisschema: in het begin een ramp, gevolgd door een terugkeer naar dat moment, ook al is deze structuur in *Het stenen bruidsbed* minder duidelijk omdat het verhaal niet chronologisch verteld wordt.

Op deze zelfde ondergrond tekent zich een nog duidelijkere analogie af. Norman Corinth en Anton Steenwijk reageren op overeenkomstige wijze op de rampen die hun leven door elkaar gooiden (of ze nu veroorzaker of slachtoffer zijn). Dit vraagt om een nadere verklaring. Harry Mulisch heeft een zeer persoonlijke visie op psychologische verschijnselen. Hij twijfelt aan de samenhang van een ‘karakter’ en gelooft niet in de traditionele psychologie. Ook grijpt hij niet naar de taal van de psycho-analyse, hoewel hij deze uitstekend kent. Liever suggereert hij het psychologische dan dat hij het noemt: voor hem vertalen gevoelens zich in woorden, daden of gebaren, vaak ook in lichamelijke ervaringen - zoals in een gevoel van onbehagen - en in een merkwaardige kijk op de buitenwereld, inde vorm van visioenen bijvoorbeeld, zeldzaam in de werkelijkheid maar vaak voorkomend in het ‘Mulisch’-universum. ‘Literatuur,’ zegt hij kernachtig, ‘is geen analyse maar een schepping.’ Korter kan men zijn esthetiek niet samenvatten. Toch ondergaan zijn personages situaties of psychologische ontwikkelingen die men gemakshalve met een gangbare naam zou kunnen aanduiden. In dit verband hebben zowel Norman Corinth als Anton Steenwijk een zeer ernstige *traumatische ervaring* opgedaan die ze allebei krachtig hebben *verdrongen.* Op 13 februari 1945 beleefde Corinth in enkele ogenblikken tegelijkertijd schuld en boete. Kort na het bombardement (en de beschieting), wordt het toestel waarin hij zit neergehaald. Het stort neer achter de linies van het Rode Leger, Corinth wordt gered maar loopt bij het ongeluk een verminking op waardoor hij zijn hele leven een ‘bavianengezicht’ zal houden. Toch lijkt het alsof deze uiterlijke littekens geen enkele innerlijke sporen hebben nagelaten. Hij schijnt alles vergeten te zijn. Natuurlijk zitten er in deze verdringing barsten: waarom keert hij anders terug naar Dresden? De tekst is op dit punt dubbelzinnig:

‘Toen hij zag, in welke stad het kongres gehouden zou worden, struikelde zijn hart (maar zonder emotie) en hij wist, dat hij gaan zou.[16.]

De schrijver benadrukt dat ‘maar zonder emotie’, want hij koos deze woorden - eveneens tussen haakjes - als titel voor het eerste hoofdstuk. Inderdaad voelt Corinth, eenmaal aangekomen in Dresden, niets: ‘Voelde ik mij maar *slecht* - dan voelde ik mij,’ denkt hij.[17.] Zo suggereert de schrijver met een heel mooi beeld dat zijn gevoel van leegte alleen maar het gevolg is van een gat in zijn bewustzijn:

> Hij herinnerde zich iets, dat hij ergens gelezen had (of had hij het zelf bedacht?): *De ziel gaat te paard.* Toen hij voor de eerste keer in New York kwam, op zijn dertiende, had hij pas na drie dagen beseft, dat hij er was: terwijl hij een straat overstak, midden op straat, tussen de auto's: *New York.* Zijn ziel was te paard nagekomen - daar was zij.[18.]

In afwachting van zijn ‘ziel die nog moest nakomen’, voelt Corinth nauwelijks iets als hij meteen al de eerste avond het verhaal van het bombardement te horen krijgt. Hij heeft maar één ding in zijn hoofd, Hella verleiden, de jonge vrouw die hem tijdens

zijn verblijf als gids dient. Pas als ze eindelijk alleen zijn, is Corinth voldoende losgekomen van zijn daden dat hij haar zijn verleden als oorlogsvlieger durft bekennen, maar zonder melding te maken van zijn betrokkenheid bij het bombardement op Dresden. Als zijn vriendin voor één nacht hem vraagt of zijn oorlogsherinneringen hem niet achtervolgen, antwoordt hij zelfverzekerd:

> Nee. (...) Het is of het nooit gebeurd is. Drieduizend jaar geleden. Ik ben een onder Agamemnon gesneuvelde griek, die nog leeft. Ik denk er nooit aan.[19.]

Anton Steenwijk zou bijna hetzelfde kunnen zeggen. Na die tragische januarinacht in 1945, is hij toevertrouwd aan een oom die in Amsterdam woont. Hij weet nog niet wat er met zijn ouders en zijn broer gebeurd is (vóór hun executie werd hij van ze gescheiden); maar als hij enkele maanden later hoort dat ze dood zijn, is de gebeurtenis al teruggevloeid naar een bijna mythisch verleden:

> Die afstand van vijf maanden tussen januari 1945 en juni 1945 was voor Anton onvergelijkelijk veel langer dan de afstand tussen juni 1945 en de huidige dag (...) Zijn familie was ontweken naar een domein, waar hij zelden aan dacht maar waar op onverwachte momenten soms een flard van opdook (...) In die ogenblikken was het of hij zich een droom herinnerde, maar minder *wat* hij had gedroomd als wel *dat* hij een nachtmerrie had gehad.[20.]

Anton doet geen enkele poging de feiten te reconstrueren. In tegendeel, hij vergeet meteen weer alles wat men hem over de aanslag meedeelt (bijvoorbeeld dat er een monument zal worden opgericht), het reinste geval van verdringing. Toch kan hij, net als Corinth, niet de behoefte weerstaan de plaats van het drama weer op te zoeken. Maar net als bij de Amerikaan laat hij het lot zijn loop nemen en wacht hij tot hij een uitnodiging krijgt, die van een in Haarlem wonende studievrind die een verjaardagsfeest geeft. Het is 1952: Anton heeft zeven jaar gewacht. Als hij het tuinfeest van zijn vriend heeft verlaten, kan hij het niet nalaten zich in de richting te begeven van de kade waar hij gewoond heeft; hij doet het echter met een slecht geweten, als ‘een misdadiger die naar de plaats van het misdrijf terugkeert’. Een vreemde gedachte, die we eerder bij Corinth dan bij Anton Steenwijk zouden verwachten. Op de kade ontmoet Anton een oude buurvrouw, mevrouw Beumer, die met hem begint te praten over ‘vroeger’. En net als Corinth tegenover Hella, merkt hij op:

> Zij dachten vermoedelijk dat hij geweldig met het verleden overhoop lag, nog elke nacht er van droomde, maar de feiten waren dat hij er bijna nooit aan dacht.[21.]

Toch komen noch Corinth, noch Anton ongeschonden uit hun confrontatie met het verleden. De wijze waarop de Amerikaan met zijn schuldgevoel omspringt kun je nauwelijks anders noemen dan een bedenkelijke simplificatie. Het gaat slechts om een vaag, bijna elementair gevoel. Als we de schrijver moeten geloven:

> denkt de man niet aan bombardementen, maar is hij in een situatie, in een krachtveld, waarin hij ook was toen hij bom bardeerde.[22.]

Maar de oorzaak telt hier minder dan het gevolg. In het eerder geciteerde gesprek met Hella, krijgt Corinth, hoewel hij zojuist op de rust van zijn ziel heeft gewezen, plotseling een gevoel van onbehagen.

> (...) toen voelde hij, dat zijn gezicht klam werd, en meteen werd het erger - maar hij wist niet wat er erger werd. Het werd erger. Hij keek haar geschrokken aan, sperde zijn ogen open en keek door de donkere kamer. Met opengesperde ogen keek hij van het raam naar het bed naar de lamp naar een tafeltje, alsof hij daardoor iets kon tegenhouden, dat erger werd. (...) Nog steeds werd het erger, onzichtbaar: een nachtelijk sidderen in de doodstille dingen, alsof zij zichzelf niet meer waren, een opengaan, dat hem walglijk bedreigde. Hij dacht, licht, licht, maar hij kon niet spreken; hij voelde dat hij zijn krachten onmenselijk inspande maar welke? hoe? waartegen? Toen merkte hij dat het afnam, alsof een storm plotseling ging liggen, en het verdween.[23.]

De tweede avond van zijn verblijf in Dresden, in de auto die hem naar zijn hotel terugbrengt, voelt Corinth zich opnieuw niet lekker, daarna nog eens in de tuin waar hij een beetje tot rust probeert te komen. Hoewel beschreven met een grotere overdaad aan details, voegt deze tweede crisis geen nieuwe elementen toe.[24.]

Hoewel de omstandigheden sterk verschillen, heeft Anton Steenwijk een ervaring die er verbazingwekkend veel op lijkt. In 1966 ontmoet hij Cor Takes, een oud-verzetsstrijder die verantwoordelijk blijkt voor ‘de aanslag’, en er samen met zijn vriendin Truus Coster de pleger van is. Tegen elke verwachting in voelt Anton een grote sympathie voor Takes en heeft hij twee lange gesprekken met hem tijdens welke hij weer in de sfeer wordt gedompeld van die verre januarinacht in 1945. Deze afdaling in de kelders van zijn geheugen schijnt hem niet

te beroeren, met uitzondering van een vreemde droom die hij daarna heeft. Maar verscheidene jaren later, als Anton op het toppunt van zijn maatschappelijk succes en zijn persoonlijk geluk is aangekomen, maakt hij niettemin een periode van neerslachtigheid mee. Deze bereikt zijn climax tijdens een crisis die hem overvalt als hij op vakantie in Toscane is, in het landhuis dat hij er heeft gekocht. Deze passage is zo belangrijk dat ik er eveneens vrij uitgebreid uit wil citeren:

> Rusteloos begon hij door de onregelmatige, witgekalkte kamers te dwalen, ging de gedraaide trap met de ongelijke treden op en af, probeerde nu en dan te gaan zitten maar dan werd het nog slechter, zodat hij meteen opstond. Maar wat werd slechter? Hij had nergens pijn, geen koorts, alles was in orde, en tegelijk was niets in orde. (...)' (*Anton gaat naar buiten*).
>
> En nu, terwijl hij daar stond, verhief zich een grauwe berg, als een vloedgolf, en stortte over hem heen. Hij sprong de treden af, sloeg de voordeur achter zich dicht en keek bevend om zich heen. De roerloze, witgepleisterde muren schreeuwden hun witheid in zijn gezicht, de slinger van de trap, de ruwe houten balken, alles was veranderd in gevaar, dat iets in zijn hersens verwrikte; de rots brak door de kalk en brak door in zijn hoofd. Met allebei zijn handen tegen zijn borst ging hij naar het terras: de cypressen, overal op de heuvels de cypressen vlammen zwart vuur. Hij merkte dat zijn tanden klapperden, als van een klein kind dat uit zee komt, maar hij kon er niets aan doen. Het was iets met de *wereld*, niet met hem(...).[25.]

De overeenkomst tussen beide episodes is verbluffend, bijna letterlijk.[26.] In allebei de gevallen worden de hoofdpersonen overvallen door een onbenoembaar en naamloos ('het') gevoel van onbehagen. Bijna onmiddellijk verandert hun waarneming en lijken de dingen buiten zichzelf te treden hoewel ze toch roerloos blijven (de auteur benadrukt het steeds weer), om ze aan te vallen. Zelfs het lieflijke Toscaanse landschap verwringt zich in de ogen van Anton, alsof deze een dosis hallucinerende middelen had ingenomen. In geen van beide romans geeft de schrijver een verklaring voor deze verschijnselen; maar gezien de plaats van de episodes in het verhaal, zal de lezer wellicht begrijpen dat het hier gaat om een verlate en onvoorziene reactie op het eerder opgelopen trauma. Men zou kunnen zeggen, om nog eens terug te keren naar het hiervoor geciteerde beeld, dat op deze crisismomenten Corinth en Anton 'hun ziel voelen nakomen'. Men dient echter een nuance aan te brengen: als het verleden daadwerkelijk opdoemt, tast het niet het heldere bewustzijn aan, maar het lichaam. Ten slotte zit er nog een ander aspect aan deze 'crises' dat niet verwaarloosd mag worden: de schrijver zegt niet duidelijk dat zijn personages het slachtoffer van hallucinaties zijn, hij neemt geen standpunt in tegenover de werkelijkheid die zij aanschouwen. Hij laat ons visioenen zien die verwant zijn met die van de mystici. 'Het was iets met de *wereld*, niet met hem': bij Mulisch moet je zulke zinnen altijd serieus nemen. Bij alles wat er gebeurt lijkt het of de personages op deze bevoorrechte (maar pijnlijke) momenten één ogenblik tot in hun vlees de chaos voelen die, voor de romanschrijver, de diepere werkelijkheid van deze wereld uitmaakt; eenzelfde chaos die zich voordoet in een oorlog, als er iets vernietigd wordt, bij een zinloze moordpartij.

We mogen deze parallel tussen Norman Corinth en Anton Steenwijk niet tot het uiterste doorvoeren, daarmee zouden we de beide romans geweld aandoen. Hoogstens kunnen we vaststellen dat er in de verschillende verhaalstructuren

bepaalde schema's hetzelfde blijven. Daarvoor moeten we, bij het ene en het andere boek, ook even blijven stilstaan bij een bepaalde manier waarop dingen worden uitgedrukt. De analyse hiervan is geen omweg maar maakt het ons juist mogelijk te begrijpen wat het verschil tussen beide verhalen is.

Een van de meest opmerkelijke - en meest omstreden - elementen van *Het stenen bruidsbed* is het gebruik van twee zeer verschillende stijlniveaus door Mulisch. We hebben gezien dat het verhaal van het bombardement verteld door de vliegers was verdeeld in drie stukken in de vorm van een soort terugblik, ‘zangen’ geheten, en verschillend van de rest van de tekst o.a. omdat ze cursief gedrukt zijn.[27.] De eerste twee zangen, die achtereenvolgens beschrijven dat men de stad nadert, dat deze wordt gebombardeerd en dat de overlevenden worden beschoten, worden gekenmerkt door een anachronistische epische stijl, duidelijk geïnspireerd op de dichtwerken van Homerus. Zo hebben de vliegers ieder recht op hun eigen epitheton: ‘de blauwogige held’ (Corinth zelf), ‘de edele Archie’ (de piloot), ‘de kaartenlistige Harry’ (de navigator), ‘de seinensteile Jimmy’ (de marconist), enz. Bovendien volgen de overigens prachtige beschrijvende zinnen het veel door Homerus gebruikte schema van een uitvoerige vergelijking, terwijl datgene waarmee vergeleken wordt heel kort is. Het volgende voorbeeld laat dat zien:

> Maar zoals in de fabriekshallen het staal, opgegraven het erts uit de gescheurde aarde en aangevoerd met treinen en in ovens daaruit gewonnen het rokend vloeiende metaal, wordt geslagen met hamers ontelbare - en ver weg hoort in de kantoren het dofdonderend gerucht de typiste en wordt bang: zo brullen in de nacht de motoren der Liberators (...) op weg naar een oude stad, waarboven de lichten al zijn aangestoken.[28.]

Dit procédé stuitte op heftige kritiek. H.A. Gomperts vond het meer geschikt voor een gymnasiastenblaadje.[29.] Nogal geërgerd over dit onbegrip, heeft Harry Mulisch het gebruik van deze ‘homerische stijl’ in *Het stenen bruidsbed* herhaaldelijk verdedigd.[30.] Hij brengt daarvoor meestal drie argumenten naar voren. Ten eerste: het feit dat nogal verachtelijke vliegers worden voorgesteld als helden of halfgoden, schept natuurlijk een bepaalde ironische afstand. Een detail doet dit effect trouwens nog toenemen: Mulisch geeft toe dat hij zich niet rechtstreeks door de tekst van Homerus heeft laten inspireren, maar eerder door de vertaling die er in 1937 van werd gemaakt door de dichter P.C. Boutens en die men zou kunnen vergelijken, wat de weergave van de epische stijl betreft, met de vertalingen van Leconte de Lisle in Frankrijk. In de tweede plaats wordt deze parodie op de *Ilias* gerechtvaardigd door de thematiek van de roman. *Het stenen bruidsbed* is niet alleen het verhaal van de vernietiging van een stad, maar ook van de verwoesting van een vrouw, Hella, als uitvloeisel van de (korte) erotische relatie met Corinth. De auteur legt sterk de nadruk op die verbinding oorlog-eros, hij noemt deze zelfs het eigenlijke onderwerp van het boek. Een van de manieren om die koppeling tussen oorlog en liefde duidelijk te maken was, te verwijzen naar één van de talrijke teksten in de Westeuropese literatuur waarin dat eveneens gebeurt,[31.] waarom dus niet meteen naar de allerberoemdste, het verhaal van de Trojaanse oorlog? Zelfs de namen van de hoofdpersonen lijken te zijn gekozen in samenhang met deze verwijzing (Hella = Helena). Een derde verklaring voert ons nog dieper naar de kern van de roman. We hebben gezien dat Corinth tegen Hella zei dat het voor hem leek alsof de oorlog ‘drieduizend jaar geleden’ had plaatsgehad: ‘Ik ben een onder Agamemnon gesneuvelde griek’. In die zin is de homerische vermomming van het bombardement een uitbeelding om te laten zien hoe diep Corinth zijn herinneringen heeft weggestopt, een uitbeelding van de verdringing zelf. Maar dat ondersteboven gooien van de

chronologie verrijkt de roman op nog een andere manier, voorbij de figuur Corinth. Deze zit op de ochtend van zijn tweede dag in Dresden na te denken over het bombardement op de stad en brengt daarbij een merkwaardig onderscheid aan. Bepaalde oorlogsfeiten beantwoorden aan een zekere logica, ze móésten plaatsvinden, dat is hun bestaansgrond, en daarom behoren ze tot de geschiedenis: ‘Dat is de tijd, de ontwikkeling.’ Daarnaast, of daaronder, liggen de zinloze wreedheden, die een soort antihistorie vormen:

> Dan is er geen gedachte meer, geen bedoeling en geen gevolg - alleen het niets. Tussen de massacres van de Hunnen en de koncentratiekampen van Hitler is geen tijd verstreken. Zij liggen naast elkaar op de bodem van de eeuwigheid. Hij dacht, *en daar ligt Dresden.*[32.]

Deze erg mooie monoloog van Corinth wordt in zekere zin bevestigd door de rest van de roman, waarin de begrippen tijdsverloop en chronologie herhaaldelijk worden aangetast. Om dat idee van een ‘anti-historie’ te illustreren, was het daadwerkelijk nodig de episode van het bombardement in een heel andere tijd te plaatsen dan die waarin de ‘historische’ gebeurtenissen plaatsvonden - en een ver terugliggende periode maakt het effect dan alleen maar groter.

Hoewel het merkwaardig aandoet, beantwoordt het gebruik van de homerische stijl in *Het stenen bruidsbed* dus geheel

aan de interne logica van de roman. Alleen al om deze reden zou het procédé voor geen enkel ander werk bruikbaar zijn. Toch dienen we hier rekening te houden met een irrationele factor: de duidelijke voorkeur van Harry Mulisch voor homerische gedichten en voor Griekse mythen in het algemeen. Deze voorkeur, die teruggaat tot zijn jeugd, heeft hij steeds uitvoerig in zijn werk naar voren gebracht.[33.] Op een nogal onverwachte manier gebeurt dat ook in *De aanslag.*

In de eerste episode zit de familie Steenwijk, die er nog geen idee van heeft wat hen te wachten staat, bijeen in het enige verwarmde vertrek van hun villa; Meneer Steenwijk, een zachtmoedig man, vol van een ouderwetse menselijke warmte, helpt zijn oudste zoon bij een Griekse vertaling; natuurlijk buigt deze zich juist over een zin van Homerus, die we aldus in de tekst aantreffen. Het gaat dus om een citaat, hetgeen een soort spelletje van de schrijver veronderstelt, zonder veel samenhang met de rest van de roman. Toch is deze zin bijzonder interessant.'

> Zoals wanneer door regen en gesmolten sneeuw gezwollen rivieren, van het gebergte neerstromend, in een dalbekken hun geweldige watermassa, ontsprongen aan overvloedige bronnen, in hun holle bedding verenigen - en ver weg in de bergen hoort de herder hun dofdonderend gebruis: zo klonk het geschreeuw en de moeizame strijd der handgemeen rakende soldaten.[34.]

Het lijkt wel of Mulisch het leuk vindt zichzelf te citeren: elk element van deze zin herinnert immers aan de passage uit *Het stenen bruidsbed* die we eerder citeerden. Dezelfde structuur, hetzelfde thema: de oorlog, het lawaai dat deze maakt (gebulder, rollende donderslagen) waargenomen door een verre getuige. Het enige verschil is dat het gewilde anachronisme in *Het stenen bruidsbed* hier staat tegenover een natuurvergelijking, hetgeen een zeer waarschijnlijke, misschien zelfs authentieke, homerische zin oplevert. Wat nu kan de functie van zo'n zin zijn? Gaat het alleen maar om een stilistisch grapje, om een knipoog naar de lezer? De plaats van de zin is verhelderend: hij staat precies aan het begin van het drama, dat wil zeggen, een ogenblik voordat de oorlog in het leven van de familie Steenwijk binnendringt, dat tot dan toe vijf tamelijk probleemloze bezettingsjaren had meegemaakt. Het gaat dus om een soort signaal. Maar bovendien heeft de zin een zekere ironische strekking, net als de 'homerische' passages in *Het stenen bruidsbed*, hoewel deze ironie hier van een andere aard is. Die klinkt vooral door in het commentaar van de heer Steenwijk, bedoeld voor Peter, met de vergeefse hoop dat hij er ooit de stilistische schoonheid van zal inzien. Hij legt de nadruk op de vergelijking:

> Wat je onthoudt zijn niet die vechtende soldaten, maar dat natuurbeeld - en dat is er nog steeds. Die veldslag is verdwenen, maar die rivieren zijn er nog, die kun je nog steeds horen, en jij bent dan die herder. Het is net of hij wil zeggen, dat het hele bestaan een vergelijking is van een ander verhaal, en dat het erom gaat, dat andere verhaal te weten te komen.[35.]

Bewust, zo lijkt het, laat meneer Steenwijk het element 'oorlog' weg, hoewel dit element toch de werkelijkheid van het moment vormt; liever vlucht hij weg in de wereld van de eeuwige natuur; reeds enkele ogenblikken later (twee bladzijden verder in het boek) zullen de gebeurtenissen hem op wrede wijze tegenspreken en hem in de grootste verwarring brengen. Deze interpretatie kan geforceerd aandoen: uiteindelijk heeft de Griekse zin in het verhaal slechts een zijdelingse functie, en hoeft hij niet noodzakelijkerwijs een boodschap in te houden (hoewel dat in een

goede roman meestal wel het geval is). Toch wordt deze redenering gesteund door het antwoord van Peter; die, met zijn puberale, wat cynische nuchterheid, is nauwelijks gevoelig voor die vaderlijke dichterlijkheid: 'Dat is dan wel de oorlog', zegt hij.

Meneer Steenwijk doet of hij de opmerking niet hoort. Dat komt doordat hij nog niet klaar is met die zin. Terwijl hij een Grieks werkwoord analyseert, legt hij zijn zoons tevens uit wat in de oudheid een *symbolon* was, die doormidden geslagen steen waaraan de leden van twee bevriende families elkaar konden herkennen. Ook op dit punt lijkt deze passage in de roman de functie van een signaal te hebben; om het te kunnen analyseren moeten we even blijven stilstaan bij een uiterst belangrijk motief in het werk van Mulisch: de rol die stenen, rotsen, de verstening spelen. Voor het eerst in een verhaal uit 1957,[36.] 'Wat gebeurde er met sergeant Massuro?'. In dit fantastische verhaal, toen nog kenmerkend voor de schrijver, sterft een soldaat die aan de koloniale strijd had deelgenomen door letterlijk in een blok steen te veranderen. Maar pas in *Het stenen bruidsbed* krijgen die alomtegenwoordige stenen duidelijk de waarde van een obsederend leitmotiv. Het element steen zit in de titel, in de naam van de held (want 'Corinth' doet niet alleen denken aan een Griekse stad, maar ook aan een architectonische stijl, aan een soort zuil), in de ruïnes van Dresden, die een allesoverheersend decor vormen maar ook voortdurend onderwerp van gesprek zijn; het dringt zelfs de figuur Corinth binnen, die Mulisch als 'versteend' voorstelt, dat wil zeggen: verstard door zijn verdrongen gevoelens. Stenen zijn dus beladen met een zeer negatieve symbolische waarde: ze vertegenwoordigen een beeld van verwoesting, maar ook, geheimzinniger, van verlangen, twee begrippen die we steeds *samen* in de roman aantreffen. Zo duidelijk, zo sterk als hier, zullen we het motief 'steen' natuurlijk niet zo gauw elders tegenkomen. Toch treffen we het ook in *De aanslag* aan, zij het in een bescheidener vorm, maar met een vergelijkbare waarde.

Harry Mulisch kiest de namen van de hoofdpersonen in zijn romans altijd zeer subtiel; dat in de naam Steenwijk (tevens een plaatsnaam) het element 'steen' voorkomt, is waarschijnlijk geen toeval. Bijna verborgen in de tekst duiken er elk belangrijk moment dat er in de loop van de roman sprake is van de aanslag stenen op, nu in de vorm van bescheiden keien. Het *symbolon*, de doormidden geslagen steen waar meneer Steenwijk het over heeft, lijkt mij - eenduidig - het symbool voor het tragische lot van deze familie: Anton, als enige overlevende - bewaart diep in zijn herinnering een stukje van het verleden dat alleen hem toebehoort, dat niet meer past bij de aanvullende stukjes van zijn ouders en zijn broer. Hij blijft alleen met een niet onder woorden te brengen ervaring. Maar als hij in de loop van zijn leven mensen ontmoet die iets met de aanslag te maken hebben, hebben deze heel vaak een merkwaardig attribuut bij zich, een steen, alsof ze hun helft van het *symbolon* meebrachten om zich aan hem kenbaar te maken. Stenen als boodschappers van het verleden. Een paar voorbeelden. In 1956, tijdens demonstraties als reactie op de gebeurtenissen in Boedapest, komt Anton Steenwijk oog in oog te staan met zijn oud-klasgenoot Fake Ploeg, de zoon van de vermoorde politieman. Fake heeft een grote kei in zijn hand die hij van plan is door de ruiten van het partijbureau van de communistische partij te gooien. Anton nodigt Fake uit op zijn studentenkamer; hun gesprek wordt snel venijniger als blijkt dat de zoon van de 'verrader' een vele malen moeilijker leven leidt dan de zoon van de 'martelaren'. Tijdens deze discussie krijgt de steen, die op Antons vleugel ligt, steeds meer het karakter van een vreemd, dreigend, lichaam. Ien slotte gooit Fake er de spiegel mee kapot die boven de schoorsteen in de kamer hangt, kleine herinnering aan een nacht vol verwoesting.[37.]

Vier jaar later bezoekt Anton de abdij van Westminsteren blijft hij staan voor de *Stone of Scone*, de kroningssteen. Als hij zijn ogen opslaat ontmoet hij de blik van

een betoverend mooie jonge vrouw op wie hij onmiddellijk verliefd wordt; natuurlijk heeft deze Saskia de Graaff, met wie hij spoedig zal trouwen, niets met zijn verleden te maken. Maar de liefde die hij voor haar koestert komt wel rechtstreeks uit dit verleden: de lezer van *De aanslag* weet immers dat Anton in Saskia (volstrekt irrationeel) het beeld terugvindt dat hij zich had gevormd van de jonge verzetsstrijdster met wie hij, de nacht van de aanslag, enkele uren in een donkere politiecel had doorgebracht. Deze vreemde interpretatie wordt in de roman zelf gegeven;[38.] het is dus normaal dat een steen hun ontmoeting regelt. Als Anton bij de begrafenis van een beroemde verzetsstrijder toevallig de pleger van de aanslag, Takes, terugziet, spelen stenen een bescheidener rol - uitgezonderd natuurlijk de grafstenen rond de twee personages tijdens hun eerste gesprek; maar hier ligt het symbolische er wat te dik bovenop.[39.] Tijdens de crisis die Anton doormaakt in zijn huis in Toscane breken de stenen juist weer los: 'de rots brak door de kalk en brak door in zijn hoofd' - een wel zeer agressieve manier van zeggen. Bovendien wordt Anton tijdens die gevoelens van onbehagen gefascineerd door een aansteker in de vorm van een dobbelsteen;

welnu, gedurende de hele nacht van het drama, in 1945, had hij de dobbelsteen in zijn zak waarmee hij 'mens-erger-je-niet' had gespeeld kort voordat de schoten klonken.[40.] Alsof deze crisis een reinigende rol had gespeeld, alsof er een zweer was opengebarsten, zien we deze steen in de laatste episode van de roman niet meer terugkeren. Daarin heeft Anton echter een laatste, beslissende ontmoeting, met Karin, het buurmeisje dat samen met haar vader het lichaam van de vermoorde politieman Ploeg had verplaatst. Terwijl ze hem de details onthult die hij nog niet kende, daarmee het bewijs leverend dat eigenlijk niemand helemaal verantwoordelijk is voor wat er die vervloekte nacht gebeurde, kan Anton met zijn gedachten maar niet loskomen van een omschrijving in een kruiswoordraadsel dat hij 's morgens in de krant had gezien en waarvan hij de oplossing niet had kunnen vinden: 'Weet de Zonnegod geen duidelijker omschrijving van deze puinhoop?' Zonder in eigenlijke zin deel uit te maken van de reeks motieven die door het *symbolon* in de roman werd geïntroduceerd, is 'deze puinhoop' opnieuw een - bijna boosaardige - verwijzing naar het verleden.

In beide romans zijn het 'homerisch' hellenisme en het 'steen'motief dus uitdrukkingsmiddelen die betrekking hebben op hetzelfde verhaalelement: de vernietiging en het trauma dat erdoor wordt teweeg gebracht. Zowel in *Het stenen bruidsbed* als in *De aanslag* wordt de hoofdpersoon in zijn leven achtervolgd door een 'zeer belangrijke gebeurtenis'. Twee nachten vol verschrikking en vuur die opmerkelijk dicht bij elkaar liggen (eind januari in Haarlem, 13 februari 1945 in Dresden) vormen tegelijk het uitgangspunt en de kern van de twee verhalen; en beide helden worden gekweld door de terugkeer - voor Corinth eenmalig, voor Anton vaker - maar wat zij zo diep mogelijk in zichzelf verdrongen hebben: 'de chaos en de nacht', hetgeen trouwens de definitie is die Mulisch zelf van de oorlog geeft.

In zekere zin ontsproten aan dezelfde bron van inspiratie, een heel sterke bron bij de schrijver, verschillen de twee romans niettemin van elkaar door techniek, toon en stijl. Mulisch heeft zich duidelijk ontwikkeld. Hij is helderder, evenwichtiger, optimistischer geworden. *Het stenen bruidsbed* was een heel sombere roman - die zich bovendien grotendeels in een nachtelijke sfeer afspeelde. Corinth was een figuur die vast zat, niet meer bewoog. Als vernietiger van een stad kon hij alleen nog maar liefhebben door te vernietigen en zo was hij veroordeeld tot een eeuwige herhaling van steeds dezelfde handelingen. Het einde van de roman spreekt in dit opzicht voor zichzelf: Corinth, ten prooi aan een soort delirium, maakt zich meester van een auto, rijdt ermee tegen een puinhoop en steekt de verongelukte auto vervolgens zelf in brand. Met andere woorden: hij ensceneert een meelijwekkende herhaling van de verwoesting van de stad; zijn oorlog zal nooit meer ophouden. Het sleutelwoord van Anton is echter: 'het leven gaat door'. En de auteur onderschrijft dat. Terwijl het idee van ontwikkeling in de 'versteende' roman *Het stenen bruidsbed* niet voorkwam, zien we dat in *De aanslag* de zaken en de mensen zich in de tijd ontwikkelen. Bovendien is *De aanslag* - tot in de schrijfstijl toe - een toonbeeld van helderheid; de aanslag, een kluwen van geheimzinnigheden, geeft in veertig jaar al zijn geheimen prijs. En dat de sleutel van het raadsel een absursiteit is doet er weinig toe. Helderheid is belangrijker dan onzekerheid, want voor Mulisch is duisterheid nu juist één van de voornaamste kenmerken van de oorlog. *De aanslag* loopt van de oorlog naar de vrede. Als we blijven spreken over de Tweede Wereldoorlog, komt dat volgens de schrijver doordat 'alleen een derde wereldoorlog hem tot verleden zou maken'. Het is dus beslist geen toevallige aan de actualiteit ontleende kunstgreep als het lange gesprek dat Anton en Karin aan het eind van de roman met elkaar hebben plaatsvindt tijdens een grote vredesdemonstratie. Het is de voltooiing van een ontwikkeling, een teken van hoop, dat de schrijver opzettelijk

zo gewild heeft. Zo lukt het Harry Mulisch, met een tussenliggende periode van twintig jaar, in twee prachtige romans, in diepste zin hetzelfde te blijven en geheel iemand anders te worden, hetgeen voor een kunstenaar in ieder geval een teken van talent - en misschien zelfs van genialiteit - is.

(Philippe Noble, auteur van dit artikel - dat eerder verscheen in Etudes Germaniques, jaargang 39, nummer 4, oktober-- december 1984, blz. 347-360 - doceert Nederlandse taal- en letterkunde aan de Universiteit van Paris-IV en vertaalde in het Frans werk van onder anderen: Harry Mulisch, Cees Nooteboom, Etty Hillesum en Eddy du Perron.)

Vertaling uit het Frans: Jan Versteeg

Eindnoten:

1. *De aanslag*, De Bezige Bij, Amsterdam 1982; de Franse vertaling, door Philippe Noble, verscheen in 1984 bij Calmann-Lévy in Parijs onder de titel *L'attentat*. Het boek werd door de Franse literaire kritiek zeer lovend ontvangen.
2. In het bijzonder de studie van zijn vriend J.H. Donner; H. Schmitz-Küller schreef een studie over *Het stenen bruidsbed* in de reeks Synthese (De Arbeiderspers, Amsterdam 1976); ten slotte verzamelde Hans Dütting de belangrijkste aan Mulisch gewijde essay's in *Kritisch nabeeld* (Ambo, Baarn1982).
3. Harry Mulisch, *De mythische formule, dertig gesprekken 1951-1981*, samengesteld door Marita Mathijsen, De Bezige Bij, Amsterdam 1981.
4. Gesprek gepubliceerd in de Haagse Post, 1 november 1975. Zie: *De mythische formule*, blz. 179-180.
5. Gesprek met Max Pam, Vrij Nederland, 10 september 1977; *ibidem* blz. 201.
6. Gesprek met Marita Mathijsen, maart 1981. *Ibid.* blz. 271.
7. Gesprek met Jef Geeraerts, 1975; *De mythische formule*, blz. 170. Drie jaar eerder, in een gesprek met H. Brugsma, zei Mulisch al: ‘ik *ben* het conflict’.
8. Gesprek met Jef Geeraerts, *ibid.* blz. 170.
9. De Bezige Bij, Amsterdam 1961.
10. *De toekomst van gisteren*, Amsterdam 1971. De betreffende passages zijn ‘Twee soorten oorlogsmisdadigers’, blz. 132-133 en ‘Vergelijkende geschiedenis van Auschwitz en Hiroshima’, blz. 133-136.
11. De drie ‘zangen’ waarop wij nog zullen terugkomen staan op de blz. 35-38, 109-112, en 191-195; het verhaal van de overlevenden staat op de blz. 81-88
12. Ook de roman *De verteller* (1970) heeft de oorlog als achtergrond; het is Mulisch' meest experimentele boek en we laten het hier terzijde.
13. *Voer voor psychologen*, Amsterdam 1961. Zie in ‘Zelfportret met tulband’ het hoofdstuk dat heet ‘Vierde vandaag (1944)’, blz. 129-144.
14. ‘De hongerwinter of de dood der dingen’, blz. 113-120.
15. *De aanslag*, blz. 81.
16. *Het stenen bruidsbed*, blz. 12.
17. *Het stenen bruidsbed*, blz. 79.
18. *Ibid.* blz. 30-31.
19. *Ibid.* blz. 105.
20. *De aanslag*, blz. 79-80.
21. *De aanslag*, blz. 94-95. ‘Zij’ wil zeggen: Meneer en mevrouw Beumer.
22. Gesprek met H. Jessurun d'Oliveira, 1960, *De mythische formule*, blz. 25.
23. *Het stenen bruidsbed*, blz. 105-106.
24. *Het stenen bruidsbed*, blz. 186-190.
25. *De aanslag*, blz. 212-213.
26. Cf. *Het stenen bruidsbed*, blz. 105: ‘en meteen werd het erger - maar hij wist niet wat er erger werd’. *De aanslag*, blz. 212: ‘maar dan werd het nog slechter (...). Maar wat werd slechter?’
27. Zie noot 11.
28. *Het stenen bruidsbed*, blz. 36.
29. H.A. Gomperts, ‘Mythen en legenden van Harry Mulisch’, *Intenties 2*, Amsterdam 1981. Eveneens in *Kritisch nabeeld*, blz. 40.

30. In het bijzonder in de gesprekken met H. Jessurun d'Oliveira (1960), Nol Gregoor (1964), Marita Mathijsen (1981), opgenomen in *De mythische formule.* Cf. blz. 27, 56-57, 60, 286.
31. In het gesprek met Nol Gregoor wijst Mulisch op de alomtegenwoordigheid van deze koppeling in *L'amour et l'occident* van Denis de Rougemont.
32. *Het stenen bruidsbed*, blz. 130.
33. In *De toekomst van gisteren* stelt Mulisch naar aanleiding van Wagner (blz. 84-98) de germaanse mythen tegenover de griekse mythen. Nog nadrukkelijker geeft hij blijk van zijn voorkeur voor het hellenisme in een gesprek met Leo Geerts (1974), cf. *De mythische formule*, blz. 155-157.
34. *De aanslag*, blz. 21. Twee andere zinnen in ‘homerische stijl’ - geen citaten - treffen we aan tegen het eind van de rom, resp. blz. 223 en 236. We laten ze hier terzijde, maar ze bevestigen het commentaar dat volgt en hebben beide betrekking op de oorlog.
35. *Ibid.*, blz. 21.
36. In de bundel *De versierde mens.*
37. *De aanslag*, blz. 117-130.
38. *Ibid.* blz. 135-136. De interpretatie staat op de blz. 178-180.
39. We willen echter ook nog noemen de verwijzing naar de ‘kiezelsteenjes’ waarmee Demosthenes zijn gestotter overwon (blz. 140) en de steen die de schoonvader van Anton probeert los te wrikken, ‘die door gras en onkruid in de aarde werd vastgehouden’ - hetgeen hij ongemerkt doet terwijl ze over de oorlog praten (blz. 171).
40. *De aanslag*, cf. blz. 24, 73 en 212-213.

Koos Hageraats
De triomf van het onmogelijke

Inleiding

Ko van Dijk:

> Een heel merkwaardig souffleurs-avontuur heb ik met Theo Schiks meegemaakt in het Hot-theater. We speelden daar: *Eindspel* van Samuel Becket. Ik zat de hele avond in een grote stoel met hoge leuning en had wat je noemt 'lappen' tekst te zeggen. Het souffleursprobleem was zeer ingenieus opgelost met behulp van een walkietalkie. In de hoge leuning was naast mijn oor een kleine luidspreker ingebouwd en Theo zat in de lichtcabine voor een microfoon. Als ik hem nodig had, gaf ik hem een afgesproken teken met mijn duim waarop Theo op een knopje drukte en zacht de tekst in de microfoon fluisterde. Door de luidspreker vlak achter mijn hoofd kon ik zijn gefluister prima verstaan, terwijl er in de zaal niets van hoorbaar was. Een prachtoplossing die in de praktijk geen enkel probleem opleverde tot er, na een voorstelling of zeven, op een avond, door een wonderlijke speling van de techniek, iets vreemds gebeurde. Midden in de voorstelling hoorde ik plotseling en zelfs vrij luid: 'Wagen D5, wagen D5, naar de Elandstraat voor een vechtpartij.' Mijn eerste gedachte was dat Theo probeerde een grap te maken maar toen ik naar de lichtcabine keek zag ik dat daar geen sprake van was. Het was het hoofdbureau van politie dat op onverklaarbare manier op onze apparatuur ontvangen werd. Ik heb in de loop van de avond nog meerdere opdrachten aan politiewagens moeten verwerken. Het was een zeer bijzondere opgave om de tekst van Becket te spelen terwijl het hoofdbureau van politie mij regelmatig op de hoogte hield van het Haagse buitengebeuren. (Guus Verstraete 1973: p. 194-195).

Deze anekdote van Ko van Dijk, naar wie in *Hoogste tijd* verwezen wordt als één van die 'kerels die in een restaurant een maal bestelden op een toon, dat iedereen er stil van werd' (37), illustreert aardig hoe gespannen de verhouding is tussen kunst en werkelijkheid: de twee domeinen schijnen onverzoenlijk tegenover elkaar te staan. Voor een auteur, die de werkelijkheid achter zich laat op het ogenblik dat hij de deur van de kleedkamer sluit en het toneel opstapt, betekent dan ook iedere onverwachte inmenging van die werkelijkheid een barst in zijn verbeelde wereld. Maar voor een auteur kan die gespannen verhouding juist een mogelijkheid zijn om het één te onderzoeken met behulp van het ander: hij gebruikt de verbeelding om zicht te krijgen op de werkelijkheid - en de werkelijkheid onderzoekt hij om de verbeelding af te kunnen bakenen. Daarmee is hij natuurlijk in het voordeel ten opzichte van de acteur, want voor een auteur is 'de' werkelijkheid binnen een roman of toneelstuk altijd *zijn* werkelijkheid: hij is vrij om er naar eigen inzicht over te beschikken zodat die werkelijkheid in al haar facetten afhankelijk is van hem (en dus toch nog een *verbeelde* werkelijkheid is).

De acteur daarentegen heeft geen zeggenschap over de grillen van een werkelijkheid die hij niet tot 'zijn' werkelijkheid kan transformeren; hij kan alleen maar hopen dat zijn verbeelde wereld ertegen bestand is. Zolang het publiek geen barst ziet, gebeurt er niets. Maar slaagt een acteur er niet in om een onverwachte inbreuk van de werkelijkheid onmiddellijk op te nemen in zijn verbeelde wereld, dan

zal het publiek afwijzend reageren omdat het precaire evenwicht tussen kunst en werkelijkheid is verstoord en de verbeelding het onderspit delft.

In *Hoogste tijd* breekt tijdens de generale van het toneelstuk ‘Noodweer’ het tumult in de zaal los op het ogenblik dat de hond, Joost, onverwacht weigert mee te lopen met Etienne die het beest dan maar achter zich aansleurt. Het publiek - middelbare scholieren - begint luidkeels te schelden (‘Dierenbeul!’) en Vogel, de regisseur, besluit resoluut om de hond uit het stuk te verwijderen. Wat Leo Siderius, de acteur van het stuk, voor ogen stond: ‘het kunstslot van de nacht aan duizend stukken rammen’ (127), m.a.w. de verbeelding en de werkelijkheid op het scherp van de snede met elkaar confronteren, pakt voor de acteurs uit als een vernederende puinhoop op het toneel en in de zaal.

Die verhouding tussen werkelijkheid en verbeelding is een oeroude literaire topos waarvan met name in de afgelopen tien jaar door talloze auteurs in de Nederlandse literatuur gebruik gemaakt is. Door aan te sluiten bij deze opleving bewijst Mulisch opnieuw zijn gevoel voor actualiteit, maar Mulisch zou Mulisch niet zijn als hij daarbij niet ook op volstrekt eigenzinnige wijze te werk zou gaan: op vele, nauw met elkaar samenhangende niveaus slaagt hij er tegelijkertijd in om het thema nieuw leven in te blazen en de roman in te bedden in zijn autobiografisch oeuvre.

Maar de verhouding tussen werkelijkheid en verbeelding is zeker niet het enige thema van deze roman, ook al beweert Frans de Rover dat dit ‘“de sleutel” (is) waarmee *Hoogste tijd* gelezen kan - en ik zeg: moet - worden’ (Vrij Nederland 12-10-1985). Het thema is één van de sleutels die samen een sleutelbos vormen als die van de toneelmeester in de roman. En het merkwaardige van *Hoogste tijd* is daarbij zijn complexe eenvoud. Hoeveel er op verhaalniveau ook gebeurt en wat er ook gebeurt, alles is volstrekt begrijpelijk - zelfs, met een beetje goede wil, de cryptische brief die Leo Siderius aan Uli Bouwmeester stuurt. Maar vooral bij herlezing wordt duidelijk dat er daaronder uiterst gecompliceerde dingen gaande zijn. Of liever: dat er daaronder dingen gaande zijn die in hun onderlinge samenhang zo complex zijn, dat het onbegrijpelijk is dat ze tot een zo begrijpelijk verhaalniveau kunnen leiden.

Het is onmogelijk om hier alle rijkdommen op te delven die in de diepte te vinden zijn, daarvoor is een minstens zo omvangrijke studie nodig als die welke De Rover over *De aanslag* geschreven heeft. Om de hier beschikbare ruimte zo optimaal mogelijk te gebruiken zal ik daarom aan het verhaalniveau weinig aandacht besteden en proberen zoveel mogelijk bloot te leggen van de lagen die daaronder werkzaam zijn (zonder overigens de geringste pretentie van volledigheid!).

Omdat het perspectief voor een groot deel bij Uli ligt schept deze benadering meteen al een afstand tot hem, want de lezer is tot meer inzicht in staat dan hijzelf: hij heeft slechts één oog dat goed functioneert en iemand die maar met één oog kan zien is niet of nauwelijks in staat om diepte te onderscheiden.

Door zijn gebrek is Uli dan ook van begin tot eind de tragische held van *Hoogste tijd* omdat hij, letterijk, geen zicht krijgt op wat er zich aan hem voltrekt en zelfs niet op wat er zich in hem voltrekt. Weliswaar is er in de loop van de roman sprake van een psychische ontwikkeling, maar dat is a.h.w. een ontwikkeling die gerealiseerd wordt door de lezer die voortdurend ook het oog gericht houdt op het verloop van de interferentie tussen de verschillende niveaus: het filosofische, het poëtologische en, om te beginnen, het autobiografische niveau.

Het demonteren van de roman en min of meer isoleren van die niveaus dient uitsluitend voor deze analyse; het leesgenot bestaat natuurlijk vooral uit de ervaring van de gelijktijdige werking van die niveaus. Pas wanneer de lezer zich daarvan bewust wordt tijdens zijn tocht door Mulisch' kristalheldere labyrint, kan hij destelling uit *De toekomst van gisteren* onderschrijven: ‘De kwaliteit van een roman schuilt nooit in het navertelbare verhaal, maar in het onnavertelbare, dat met het verhaal *gedaan* is’ (Mulisch 1972: p. 170).

Het autobiografisch niveau

Zijn dankwoord bij de uitreiking van de P.C. Hooftprijs begint Mulisch als volgt: ‘Heel mijn leven al () voel ik een zekere tegenzin om over mijzelf te spreken. () Maar anderzijds heb ik meer en directer autobiografisch *geschreven* dan de meeste

van mijn collega's hier plegen te doen' (Mulisch 1979: p. 138). Dat autobiografische karakter van zijn schrijverschap heeft Mulisch zelf bij herhaling van nuances voorzien, met name in de programmatische opmerkingen uit *Voer voor psychologen*: 'Ik voor mij ik ben een heilige, een misdadiger, een sufferd, een krankzinnige en een psychiater geworden. Dat wil zeggen: niets, niemand. Als deze niemand schrijf ik mijn boeken, waarin heiligen, misdadigers, sufferds, krankzinnigen en psychiaters hun kans krijgen. () Ik tel niet mee, ik sta buiten spel. () Van belang zijn alleen mijn afsplitsingen - van belang is alleen wat ik schrijf' (Mulisch 1961: p. 18-19). Niet de schrijver telt, maar zijn oeuvre: 'Het oeuvre is het *nieuwe lichaam* van de schrijver, - een lichaam dat hij zichzelf geschapen heeft, hechter, duurzamer dan hetwelk hij van zijn moeder heeft meegekregen. Het is bestemd, hem bij zijn verdwijning op aarde te overleven: niet “eeuwig”, maar enige tijd. Met dit nieuwe lichaam zal hij nog ademen, wanneer hij al heeft opgehouden te ademen; al lang sprakeloos geworden, zal hij er nog uit spreken' (Mulisch 1961: p. 108). Om een dergelijk oeuvre te verwerkelijken moet degene die bestaat - de schrijver - plaats maken voor zijn afsplitsingen: 'Wie bestaat, maakt niets. De schrijver moet leeg zijn, niet bestaan, zoals de schepper van hemel en aarde' (Mulisch 1961: p. 83). Dan pas ontstaat 'het ware autobiografische schrijven, dat weinig of niets te maken heéft met zoiets als “memoires”; het levert geen portret op van het wereldlijke Ik, ook niet van het lyrische, het epische of enig ander geleerden-Ik, maar van wat ik hierbij het ik-Ik doop - het Ik van de bescheiden noch onbescheiden traditie van de ware verbeelding...' (Mulisch 1979: p. 145).

Precies die eigenschap om te kunnen verdwijnen moet ook een acteur bezitten om een personage te kunnen verbeelden. Regisseur Vogel legt dan ook aan Uli uit 'dat een acteur nooit in de huid van een personage kruipt. Dat is een misverstand. Het personage moet in *zijn* huid kruipen. Tenslotte is het de acteur die bestaat, en niet het personage. Als acteur word je niet een ander, maar die ander wordt jou' (43). Uli vindt dat wel een goede opmerking. Ja natuurlijk: hij is al te vinden in gnoom X uit *Paniek der onschuld*: 'Zo min als een acteur in de huid van zijn personage kruipt, maar het personage in de huid van de acteur, zo min kan de lezer zich met een romanpersonage “identificeren”, want dat was er niet al eerder' (Mulisch 1979: p. 129).

Feitelijk is *Hoogste tijd* de letterlijke demonstratie van Mulisch' opmerkingen over het schrijverschap: door zijn daadwerkelijke verdwijning (in de dood?) maakt Uli plaats voor het personage dat hij verbeeldt, Pierre de Vries. De verbeelding triomfeert over de werkelijkheid in het eschatologische hoofdstuk 'Première': 'Wat buiten zijn grenzen treedt, treedt in de onsterfelijkheid. In het “nieuwe lichaam” ontkomt de versierde mens de dood, doordat datgene ontkomt wat sterven kan' (Mulisch 1961: p. 128).

Maar Mulisch heeft zich in deze roman niet alleen versierd met Uli Bouwmeester/Pierre de Vries. Hijzelf merkt daarover op:

> Ik heb een rare verhouding met die Uli Bouwmeester. Hij staat ver van me af. En er zit veel van mezelf in. Die passage met de urn waar de as van de hond in zit. Dáár staat die urn. De passage waarin hij voor zijn vader een ring moet ophalen bij een actrice die hij haar cadeau had gedaan. Mijn vader stuurde me naar een actrice met wie hij een verhouding had gehad om een ring op te halen. In de zenuwen stootte ik bij die dame een vaas om. Op de Herengracht. *Ik kan je het huis aanwijzen.* Hoe haalt iemand het in zijn hoofd om een jongen met zoiets op te zadelen! Maar ik zeg het Flaubert niet na: Uli Bouwmeester ben ik.

> Ik ben het hele boek, alle personen en gebeurtenissen (Haagse Post 12-10-1985).

Strikt genomen zijn de voorbeelden die hier worden aangehaald van weinig belang: ze verwijzen immers naar de ervaringen van Mulisch' wereldlijke Ik, van iemand die bestaat - of bestaan heeft - en die in die hoedanigheid dus niets maakt; de voorbeelden, afkomstig uit een interview in een weekblad, functioneren niet binnen een literaire context waarin het beeld ontstaat van het ‘nieuwe lichaam’.

Maar gelukkig is daar *Hoogste tijd* waarvan Mulisch de hele roman, alle personen en gebeurtenissen is, nu als ‘schepper van hemel en aarde’. Van die personen zijn er hier een paar van belang voor de min of meer directe uitbeelding van Mulisch' ik-Ik. Allereerst natuurlijk Uli Bouwmeester omdat het perspectief - binnen dat van de alwetende verteller - voornamelijk bij hem ligt. Zijn leven en dood vormen, als gezegd, de belichaming van Mulisch' opvattingen over het schrijven. Van zijn verleden komen we veel te weten (meer zelfs dan hijzelf), en vooral in dat verleden zijn de verwijzingen te vinden naar wat Mulisch eerder over zijn eigen leven heeft geschreven.

In *Hoogste tijd* vindt het optreden voor de arbeiders in de drooggemalen N.O. polder plaats ‘in de naoorlogse jaren van armoede’ (17). Uit de zevende anekdote in *Paralipomena Orphica*, waarin dit gebeuren al werd beschreven, kunnen we opmaken dat dat 1948 was. Is het in *Paralipomena Orphica* de pianiste Elly die voor Mulisch de tochten door de grauwe polder nog enigszins draaglijk maakt (‘Op de terugweg naar het hoofdkamp lag zij in de donkere laadbak van de vrachtwagen in mijn armen, en dan lag er heel wat in mijn armen. Blond, groot, borsten van je welste, achterste van heb ik jou daar, dat alles had ik na afloop onder een plaid in de laadbak, en mocht het betasten, maar daar was het dan ook mee uit. () Wroeten onder het plaid was toegestaan, ook was zij bereid om zelf te wroeten, maar verder verdomde zij het’ [Mulisch 1970: p. 29], in *Hoogste tijd* is het de pianiste Barbara die Uli verschrikkelijk opwindt. Haar uiterlijk verschilt overigens nogal van dat van Elly: ‘Het was niet haar knappe, brede gezicht met de katteogen, ofschoon ook dat meehielp: het was haar magere, knokige lichaam. Haar kuiten had zij geschoren, maar haar zware wenkbrauwen, het dons op haar wangen en haar behaarde onderarmen toonden, dat er nog iets heel anders aan de hand was onder haar kleren: een woud van haar, dat zich over haar dijen en buik tot haar navel uitstrekte en dat ook een groot deel van haar billen bedekte, wat hem elke keer dat hij het zag op slag dronken van geilheid maakte, zodat hij haar wel van alle kanten tegelijk wilde bespringen’ (18). Niet alleen door het masculine van Barbara's beharing wordt een verband gelegd met Uli's opwinding bij het zien van de Duitse koerier Werner Hoffmann, ook door een detail als de motorfiets van Werner en de motorfiets waarop Uli en Barbara soms tochtjes door de polder maakten, ‘de alles verzengende Barbara wijdbeens achterop’ (18). Voor illustraties bij Mulisch' toneeloptreden in de N.O. polder verwijs ik naar *Mijn Getijdenboek*, p. 102-108.

Dat Uli zich na de dood van zijn vrouw in leven houdt ‘door bij zich thuis de administratie te doen van een klein schildersbedrijf’ (25) is eveneens een autobiografisch gegeven: op pag. 108 van *Mijn Getijdenboek* schrijft Mulisch: ‘... ik typte ook al de correspondentie van een schildersbedrijfje, () iedere week kwam de schilder vijf of tien kladjes brengen: f0,25 voor een nota, f0,35 voor een brief.’ Dit gegeven is overigens verder van weinig belang.

Een ander autobiografisch gegeven is Uli's onvoorwaardelijke liefde voor zijn oude teckel Sebastiaan, ‘het enige wezen, waarvoor hij ooit een echte, hoge, zuivere liefde had gekoesterd...’ (20). In *Mijn Getijdenboek* schrijft Mulisch over de teckel die hij in zijn jeugd had: ‘Schloempie luidde zijn naam. Niet de grootste maar wel de zuiverste liefde, waartoe ik tot de geboorte van mijn kinderen in staat ben gebleken, gold deze hond.’ Deze hond werd door een of andere ‘Feldwebel’

afgeschoten omdat hij er vandoor was gegaan en achter de herten aan was gaan jagen. Het verdriet van de toen negenjarige Mulisch was onmetelijk. 'Mijn Schloempie was voorgoed dood. Hij zou nooit terugkomen.'

In *Hoogste tijd* verdwijnt Sebastiaan op een dag: losgebroken bij het boodschappen doen rent hij voorbij het huis 'en voorgoed uit Uli's leven' (25). Maar aangezien Sebastiaan voor eens en voor altijd in levenden lijve weer opduikt in 1904 als de teckel van Pierre de Vries, maakt Mulisch waar wat hij eerder stelde: 'Een boek, eenmaal geschreven, is niet voorgoed onveranderlijk. Het verandert met ieder nieuw boek, dat de schrijver schrijft' (Mulisch 1961: p. 107). Zijn hond is toch nog teruggekomen; en alleen al om die zuivere liefde kan *Hoogste tijd* beschouwd worden als een monument voor Schloempie.

Referentiële ironie, 'een relatie auteur-lezer die ontstaat achter de rug van de romanpersonages om en alleen werkzaam is voor die lezers die "op de hoogte zijn" en daardoor het dubbelzinnige karakter van de desbetreffende passages verstaan' (De Rover in *Kritisch Nabeeld* 1982: p. 172), komen we vooral tegen in terloopse mededelingen. Wanneer bijvoorbeeld gesproken wordt over 'al die honderden of duizenden vrou-

wen' in Uli's leven dan zal de lezer die op de hoogte is, zich herinneren wat Mulisch omtrent zijn eigen 'veelwijverij' geschreven heeft in *Het seksuele bolwerk*, terwijl Uli's constatering: 'Hij vindt dat hij er nog goed uitziet' dezelfde ironische toonzetting heeft als die waarmee 'de best gekapte schrijver van Nederland' over zijn voorkomen pleegt te schrijven. Maar ook in andere personages heeft Mulisch zich afgesplitst. Zijn gestalte komt heel even te voorschijn in de (anonieme) auteur die aanwezig is bij het etentje bij de familie Michaël: 'Een man met bros haar in de kleur van slecht gepoetst zilver' die vertelt over 'de ontstaansgeschiedenis van het Auteurstheater, aan het eind van de jaren zestig. Nu en dan moest hij secondenlang wachten om zijn lachbuien de baas te worden' (229).

Die oprichting van het ('echte') Auteurstheater was het uiteindelijke gevolg van de Aktie Tomaat: op 9 oktober 1969 smeten studenten in de dramaturgie en leerlingen van de Amsterdamse Toneelschool hun eerste tomaten na een voorstelling van Shakespeare's 'De storm' onder regie van Han Bentz van den Berg, waarmee ze protesteerden tegen de tot niets verplichtende voorstellingen en het gelaten consumeren daarvan. Op deze actie volgden nog vele andere, de toneelwereld was in korte tijd in een chaos veranderd en op 12 juni 1970 presenteerde zich een collectief onder de naam 'Auteurstheater' als sollicitant voor de bespeling van de Stadsschouwburg; naast Mulisch zaten o.a. Lodewijk de Boer, Hugo Claus en Cees Nooteboom in dit collectief. Ondanks de goede bedoelingen is er van de initiatieven niets terecht gekomen. Volgens Stroman, die overigens op zeer rancuneuze toon over het Auteurstheater schrijft, kwam dat doordat geen van de toneelkunstenaars reageerde op de brochure waarin het collectief zijn plannen bekend had gemaakt aan de leden van de Nederlandse Vereniging van Toneelkunstenaars (nu ja, één in Nederland werkende Vlaamse actrice zou wel hebben gereageerd). Daarom heeft, volgens Stroman, het collectief 'niet eens de kans gekregen zijn mislukking te demonstreren. Het is mismoedig in het niet vergaan' (Stroman 1973: p. 201). Dat de plannen geblokkeerd werden door de toenmalige wethouder Han Lammers, vermeldt hij er niet bij.

Alleen door middel van de initialen vertoont H. Michaël, zakelijk leider van het Auteurstheater, enige gelijkenis met Harry Mulisch, zakelijk leider van *Hoogste tijd*; voor het overige is er weinig kenmerkends van Mulisch terug te vinden in de persoon van Michaël (wel in zijn *functie* binnen de roman, zoals verderop duidelijk zal worden), tenzij men een verband wil leggen tussen de bijna steriele inrichting van Michaëls woning en de ordentelijke werkkamer van Mulisch waarin 'ieder voorwerp zijn eigen plaats (heeft)', zoals te lezen is in de NRC van 11-10-'85 (in diezelfde krant staat trouwens ook Polls van onbegrip en vooroordelen kromgetrokken bespreking van *Hoogste tijd*).

Van meer belang is het personage Leo Siderius. Zijn initialen zijn in dit verband natuurlijk al sprekend genoeg. Maar ofschoon Mulisch eerder beweerde geen 'speaking names' meer te gebruiken - 'Dat zal ik nooit meer doen. Dat vind ik toch superficieel' (De Rover 1985: p. 141) - is ook de naam zelf beslist niet willekeurig (maar in een roman over kunst en werkelijkheid zijn kunstgrepen natuurlijk te verwachten).

Geboren op 29 juli is Mulisch astrologisch gezien immers een Leeuw en 'siderisch' betekent 'de sterren betreffend'. In de naam is de verwijzing naar Mulisch dus al gegeven. Bovendien is Leo Siderius een schrijver en derhalve stapelgek, een eigenschap waarop Mulisch zich, als bekend, graag voor laat staan. In die hoedanigheid is Siderius als een karikatuur tot leven gebracht: 'een vrijwel kaalgeschoren, jongensachtige man (), gekleed in voddige truien, zijn smerige blote voeten in sandalen'. Hij heeft een 'vogelgezicht: een snavel, twee kille blauwe ogen,

benen als stelten in een nauwe lakense broek'. En alsof hij zo nog niet genoeg is omgekeerd in Mulisch' tegendeel, ontvangt hij ook nog met zijn hoofd op de drempel van zijn voordeur de gasten (122). De cryptische brief die LS. aan/over Uli schrijft is dan ook te beschouwen als 'een karikatuur van het maniakale en demonische schrijverschap dat Mulisch zelf aan het begin van zijn carrière ook een tijdje heeft belichaamd,' zoals Jaap Goedegebuure terecht opmerkt (Haagse Post 19-10-'85). Daarnaast is de beschieting van zijn flat, volgens Siderius misschien wel door de politie, een vorm van referentiële ironie waarmee Mulisch in één scène zowel verwijst naar de stenen die ooit bij hem zelf door de ruiten werden gesmeten als naar de manier waarop hij ooit door de politie bedreigd werd: 'Wij komen elkaar nog wel eens tegen, Harry Mulisch', beet een uit het raam van het politiebureau hangende agent hem op een rellenavond van maart 1966 toe, "t Is dat we er nu niet uit mogen, maar met jou reken ik ook nog wel af' (Mulisch 1966: p. 96). Bijna een kwart eeuw na dato mag de agent in kwestie er eindelijk uit om de suspecte rol te spelen waar hij zo naar verlangde, - en is het schieten verleerd. Siderius: 'Niets van aantrekken. Ze schieten altijd mis' (129). Je vraagt je af wie hier met wie afrekent.

Ook is Siderius de belichaming van het goddelijke standpunt dat Mulisch als alwetende verteller inneemt; op een paar plaatsen wordt hierop gezinspeeld: Siderius wordt een keer 'Onze Lieve Heer' genoemd en later 'de hoogste instantie'. En wanneer Uli met Vogel meerijdt naar Siderius' flat in de Bijlmer, moppert Vogel over de regenbui: 'Siderius heeft in elk geval voor het bijpassende weer gezorgd' (121).

Zijdelings is er nog een verband tussen Lucas van Geest en Mulisch omdat beiden hetzelfde beeld in huis hebben: 'een marmeren borstbeeld van een jonge griekse god met krulkapsel en afgebroken armen; op zijn linkerschouder lag een vreemd klein handje van een verder verdwenen personage (het is niet vreemd dat dit handje in het hoofdstuk "Het feest" ter sprake komt: het is het handje van Dionysos, KH). Het was zo mooi, dat het op een of andere manier het middelpunt van het huis vormde' (75). Dit is het borstbeeld van Hermes dat ook bij Mulisch op de schrijftafel staat.

'Mulisch'

Naast dit soort verwijzingen naar Mulisch als schrijver is er in *Hoogste tijd* ook sprake van verwijzingen naar eerder beschreven gebeurtenissen, passages en ideeën. Ik beperk me hier tot een paar voorbeelden.

De beschrijving van 'de hoge achterkant van het decor: een chaotisch in elkaar geflanst staketsel van balken en bouten' (189) is een allusie op wat elders 'de onderkant van het tapijt' genoemd wordt: de persoonlijke ervaringen tijdens het schrijven van de boeken, 'alles wat ik er bij gedacht, ervaren en gedaan heb...' (Mulisch 1961: p.102).

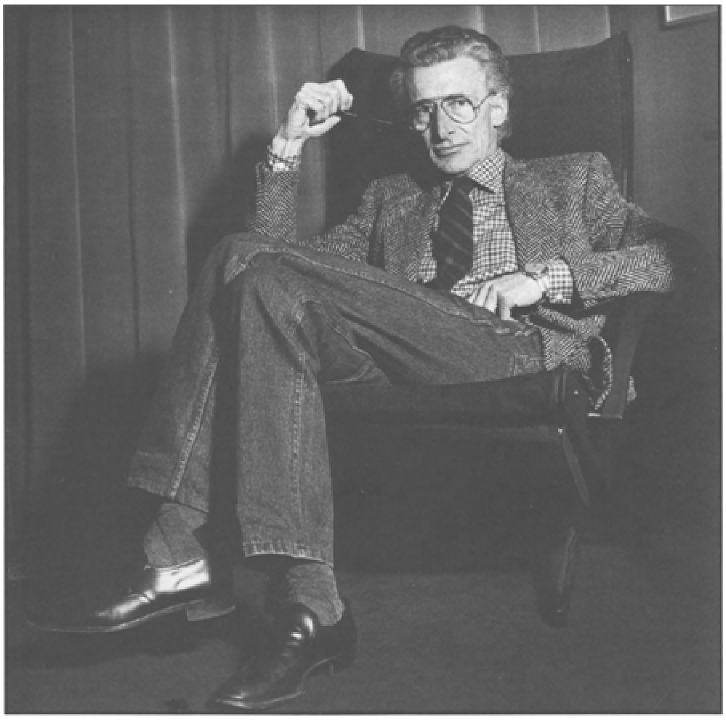
Het slot van een korte beschrijving van het kunstmatige polderlandschap luidt: 'De eeuwenoude houten zeeweringen, nog met mossels begroeid, hielden nu de lucht, de golven van de ontzagwekkende ruimte tegen' (19). Deze omgevingsbeschrijving is te zien als de uitbeelding van gnoom V: 'Kunst onderscheidt zich van de natuur door haar begrenzing. Betekenis is uitsluitend mogelijk binnen grenzen. Kunst begint bij de lijst' (Mulisch 1979: p. 128).

De opvatting die Vogel verkondigt over de Tweede Wereldoorlog ('Weet je waarom wij niets van die oorlog begrijpen? Omdat wij er te veel van weten. Wij weten veel meer over de oorlog dan iemand in de oorlog wist', 233) is vrijwel letterlijk terug te vinden in *De aanslag* en in *De toekomst van gisteren.* De Tweede Wereldoorlog speelt in bijna elk werk van Mulisch een belangrijke rol (Mulisch: 'Ik heb de oorlog niet zo zeer "meegemaakt", ik *ben* de tweede wereldoorlog.') en wordt meestal

verbonden met de erotiek. In die confrontatie van uitersten gaat de algehele vernietiging een symbiose aan met individuele amoureuze escapades en krijgt de erotische vitaliteit in die oxymoron haar mythische proporties. Uli's schuilkelderavontuur met Werner tijdens het bombardement van Berlijn is dan ook geen (herinnering aan een) op zichzelf staande gebeurtenis: door de talloze dwarsverbindingen van deze in het presens beschreven passage met andere passages en dieper liggende niveaus wordt dit fragment ver boven het structurele niveau uitgetild en krijgt het schijnbaar eenmalige, voorbijgaande karakter ervan een ‘eeuwige’ waarde, ‘versteent’ het, zoals we verderop zullen zien.

De directeur van theater Kosmos ontvouwt zijn theorie over ‘het laatste kunstwerk’ en zegt dan over Rembrandts laatste zelfportret: ‘Er waren eigenlijk vier dingen mee gemoeid: Rembrandt zelf, zijn beeld dat hij in de spiegel zag, en het portret dat hij schilderde; alleen dat laatste was over, en daar kwam hij, de directeur zelf, nu bij. Hij zag de schilder, zoals die zichzelf had gezien in de spiegel, zodat hij in zekere zin Rembrandt werd, op het moment dat hij zijn laatste penseelstreek had gedaan. Hij bedoelde, dat soort gedachten ging door hem

heen; op die manier, van binnenuit, probeerde hij uit te vinden wat er aan de hand was' (215-216). De kern van dit idee, de poging om bij een afbeelding *van binnenuit* uit te vinden water aan de hand is, kan men al vinden in een passage waarin Mulisch schrijft over 'foto's waar men zelf op staat. () Bekijkt men zo'n foto, dan ziet men wat de fotograaf zag: men staat tegenover zichzelf' (Mulisch 1975: p. 38).



Harry Mulisch. Foto: Rico D'Rozario.

De theorie van de directeur is een illustratie bij de structuur van *Hoogste tijd* als geheel, - een roman in de vorm van een toneelstuk in vijf bedrijven (*Hoogste tijd*) over een toneelstuk ('De storm') in een toneelstuk ('Noodweer'). Rekenen we echter het maskerspel in het vierde bedrijf van 'De storm' er ook nog bij, dan schuift alles a.h.w. één plaats op en is er sprake van een roman in de vorm van een toneelstuk (*Hoogste tijd*) over een toneelstuk (het maskerspel) in een toneelstuk ('De storm') in een toneelstuk ('Noodweer').

Daarmee komt de verhouding tussen werkelijkheid en verbeelding op scherp te staan door een structuurmiddel waarvoor in de literatuurwetenschap en de literaire kritiek geen adequate term bestaat; men omschrijft een dergelijke structuur steeds weer in termen van het Droste cacaodoosje: op het cacaodoosje staat de afbeelding van een verpleegster die een cacaodoosje in haar handen houdt waarop de afbeelding staat van een verpleegster die een doosje in haar handen houdt waarop... enz. Op verhulde, misschien ook ironische wijze lijkt Mulisch hierop te zinspelen in *Hoogste tijd.* Uli gaat immers met een verpleegster mee, de diepte van het labyrint en daarmee de diepte van de oneindig regressieve romanstructuur binnen: 'Een luik gaf toegang tot een zoetig (cacao?) ruikende loods, gevuld met grote, door zeildoek afgedekte stapels' (263).

Ik stel voor dit principe de term 'concentrische structuur' voor, hoewel ik me ervan bewust ben dat ook die term niet helemaal bevredigend is omdat de idee van de octaviteit dan (te sterk) lineair verbeeld wordt; maar de term kan wel gebruikt worden ter aanduiding van die 'oneindige regressie'.

Deze concentrische structuur is voor Siderius de inzet van zijn onderzoek naar de verhouding tussen de verbeelding en de werkelijkheid. Wat hij met en in

‘Noodweer’ onderzoekt, wordt door Mulisch onderzocht met en in *Hoogste tijd.* De idee van de oneindige regressie is al zo oud als, in dit geval, Mulisch' schrijverschap zelf. Al in *archibald strohalm* is de kiem ervan te vinden. Archibald: ‘Ik ben van plan een verhaal te schrijven, waarin een vent bezig is een verhaal te schrijven. En in het ver-

haal, dat die tweede vent schrijft, is ook een vent bezig een verhaal te schrijven. En in het verhaal weer, dat die vent schrijft, is weer een vent een verhaal aan het schrijven... en zo tot in het oneindige. En weet je nu wie de vent is, die het verhaal schrijft in het verhaal van de oneindigste vent?... Ik.' (waarop Boris Bronislaw overigens grijnzend antwoordt: 'Mijn grootje () zou die Oneindige Vent *God* noemen.') (Mulisch 1973: p. 38) (Ik gebruik de 8e druk).

Maar in een roman speelt zo'n onderzoek zich natuurlijk altijd binnen de verbeelding af; het gaat dus eigenlijk niet om de verhouding tussen 'de' werkelijkheid en de verbeelding 'maar altijd over de verbeelding en een evenzeer verbeelde werkelijkheid, - dat wil zeggen over een verbeelding en een tweede verbeelding, dus over niets bijzonders eigenlijk' (61). En op dit punt begint de originele eigenzinnigheid waarmee Mulisch het thema in zijn roman bewerkt tot een kwadratuur van de verbeelding. Het toneelstuk 'Noodweer' bevat namelijk nog een ander element waarover Vogel een aantal opmerkingen maakt in een passage die ik hier in zijn geheel citeer omdat er ook alles mee gezegd wordt over de concentrische structuur van *Hoogste tijd* zelf:

> Natuurlijk bleef ook dat stuk ('Noodweer', KH.) binnen de verbeelding, want dat kon niet anders, maar tegelijk was het alsof het toch over de grens van de verbeelding heen wilde, naar de werkelijkheid toe - zoals wanneer iemand aan de top van zijn middelvinger likte en met een snelle beweging voelde of het strijkijzer heet was: hij raakte het niet echt aan, of zij, maar even siste er iets! Daar was het punt, waar Shakespeare in het spel werd gebracht. Stel, iemand hield zich bezig met de verhouding tussen verbeelding en werkelijkheid, en wel in die zin, dat hij de werkelijkheid *echt* wilde veranderen met zijn verbeelding. Niet via iets anders, maar onmiddellijk. Zo iemand zou niet alleen een man van de verbeelding zijn, van het woord, een kunstenaar, maar tegelijk een man van de werkelijkheid, van de daad. Zo iemand, zei Vogel, was een magiër. Daar had je dus Prospero - die stormen kon ontketenen en gedekte tafels te voorschijn toveren. In De Storm speelde zich dat alles weer binnen de verbeelding af, en in Noodweer natuurlijk ook; maar omdat De Storm binnen Noodweer functioneerde (zoals het maskerspel van het vierde bedrijf binnen De Storm; maar dat had Uli niet gelezen) schoof Noodweer als het ware dichter naar de grens van de werkelijkheid toe, zodat het even siste! Je zou kunnen zeggen, zei Vogel, dat als je op die manier nu maar een oneindig aantal toneelstukken in elkaar schoof, dat dan het oneindigste toneelstuk de werkelijkheid zou zijn (62-63).

Dat is de theorie. In de praktijk moet die theorie gestalte krijgen door aan de opvoering - de verbeelde werkelijkheid - iets toe te voegen: 'werkelijke werkelijkheid (), iets () dat niet acteert, maar dat werkelijk helemaal zichzelf is' (126). Een dier dus, want het onberekenbare karakter van een niet-acterend dier staat borg voor die krachtmeting tussen 'de' verbeelding en 'de' werkelijkheid. Dat de verbeelding het bij die confrontatie aflegt tegen de werkelijkheid blijkt wel uit de onverwachte weigering van Joost om mee te werken, waardoor er ten slotte een hilarisch tumult ontstaat in de zaal. Vogel besluit dan ook ter plekke om de hond uit het stuk te verwijderen: in laatste instantie blijkt de verbeelding niet opgewassen tegen de werkelijkheid.

Behalve in de uitwerking van dit idee grijpt Mulisch in *Hoogste tijd* ook terug op *archibald strohalm* door het gebruik van het vogelmotief. In *archibald strohalm*

functioneert dat motief om de dreigende gekte en de ondergang te verbeelden. Die ondergang van archibald was noodzakelijk om de schrijver voort te kunnen laten leven die met de vorm de chaos van die dreigende gekte moet bedwingen. Tot en met *Hoogste tijd* is dat de grondslag van Mulisch' schrijverschap.

In *Hoogste tijd* speelt het vogelmotief uitsluitend een rol bij de verbeelding van de dreigende dood: de altijd volledig in het zwart geklede Vogel is er zelfs de personificatie van. Daarnaast wordt het motief gebruikt in de visionaire passage waarin Uli's einde beschreven wordt: ‘Grote, lijkwitte, krijsende vogels vliegen nu onafgebroken achter de sluier vandaan’ (322). Deze passage, vermeldt het colofon, bevat ‘als eerbetoon aan een auteur, die veertig jaar geleden mede aan de wieg stond van Harry Mulisch' schrijverschap’, een aantal citaten uit *The narrative of Arthur Gordon Pym* van A.E. Poe (1838). Maar ook een ander verhaal van Poe is in *Hoogste tijd* opgenomen. In ‘Manuscript found in a bottle’ (1831), dat als een voorstudie van *Arthur Gordon Pym* beschouwd kan worden, noteert de schipbreukeling: ‘Van tijd tot tijd zal ik verder schrijven aan dit verslag. Het is waar dat ik misschien geen kans zal zien het aan de wereld mee te delen, maar ik zal het zeker proberen. Op het laatste ogenblik zal ik het manuscript in een fles sluiten en die in zee werpen.’ Hierop sluit de metafoor aan die Mulisch gebruikt aan het begin van de roman: ‘Uli is alleen met de brief. Hij leest hem een derde keer en blijft hem een tijdje bekijken, waarbij hij ook een blik op de lege achterkant slaat, zoals - in een omkering der dingen - een schipbreukeling op zijn eiland de brief bekijkt die in een fles is aangespoeld uit de bewoonde wereld’ (14).

Door op deze wijze vanuit *Hoogste tijd* allerlei lijnen te trekken naar eerder geschreven werk, vergroot Mulisch het totale beeld van zijn autobiografisch schrijverschap. De roman voegt iets toe aan de werkelijkheid, i.c. aan Mulisch' beeld van de werkelijkheid. (In die zin heeft W. Kuipers gelijk met zijn opmerking dat Mulisch' werk in de kern een zelfportret is en dat de indrukken en ervaringen uit de buitenwereld (sic) moeten dienen om dit portret verder te stileren en nuanceren (de Volkskrant 20-12-'85). Zijn kritiek op Anbeek, die Mulisch' wereldbeeld ‘pessimistisch’ noemt, is echter niet terecht: de gemaskerde fatalistische levensvisie van Mulisch is in de kern wel degelijk pessimistisch - maar dit terzijde).

Hoogste tijd lezen betekent tegelijkertijd het voorgaande werk herzien. Want, zoals uit het voorgaande gebleken zal zijn, ‘het oeuvre van een schrijver is, of behoort te zijn, een totaliteit, één groot organisme, waarin elk onderdeel met alle andere verbonden is door ontelbare draden, zenuwen, spieren, strengen en kanalen, waardoor onderling voeling gehouden wordt en geheimzinnige berichten heen en weer worden gezonden, stromingen, seinen, kode... Raakt men het ergens aan, ergens anders reageert het...’ (Mulisch 1961: p. 108).

Het filosofische niveau

Volgens Aad Nuis (de Volkskrant 11-10-'85) ‘zwemmen er veel meer symbolische vissen onder de verhaaloppervlakte’ van *Hoogste tijd* dan in een kranterecensie is aan te geven, ‘zonder overigens een direct waarneembaar, ordelijk patroon te vormen’, voegt hij er aan toe. ‘Maar zij springen er niet bovenuit, het boek kan gelezen worden zonder ze op te merken. Dat wil niet zeggen dat zij dan zonder effect blijven - maar dat effect is, ook voor de lezer die er wel oog voor heeft, vooral suggestief.’

Die laatste opmerking is maar ten dele waar: wanneer de lezer eenmaal oog heeft voor de onderliggende niveaus, is het effect ervan niet uitsluitend suggestief meer. Door explicatie van de geledingen maakt het louter ondergaan van de betoverende

suggestie (tijdelijk) plaats voor een op analyse berustende interpretatie, zonder dat daarmee overigens de suggestieve werking van het geheel gereduceerd wordt tot een optelsom van literaire kneepjes, want die suggestie ligt in de interferentie van die geledingen, - en dat is nu juist het geheimzinnige, niet te analyseren gebied van de creativiteit van waaruit het literair complexe kunstwerk ontstaat en gestalte krijgt door middel van de verbeelding van de schrijver én die van de lezer, die op hun beurt in het kunstwerk tot elkaar komen: '... het vertelde schept aan de ene kant de verteller en aan de andere kant de luisteraar: zoals het kind pas de moeder en de vader doet ontstaan. De verteller is de moeder, de luisteraar de vader' (224) (Overigens herziet Mulisch hier gnoom X, waar hij schrijft dat een romanpersonage pas ontstaat met het lezen: 'de lezer baart het. De lezer is zijn moeder. De vader is de schrijver.' [Mulisch 1979: p. 129].)

Egyptisch

Maar de verteller is in zijn scheppende activiteit meer dan alleen de moeder: hij is ook degene die aan het Woord de magische kracht wil teruggeven die het eenmaal had bij de Egyptische god Thoth, die als de uitvinder van het Schrift werd beschouwd, - de hiërogliefen. Thoth, voorgesteld als baviaan of als ibis, speelde de rol van bode der goden; hij is de maan-

god, het linkeroog van de zonnegod Re; hij berekent als zodanig de tijd en is als rekenaar ook de schrijver-god. Hij is de god van de wijsheid die werkt door tovermacht. Als maan, die zichzelf uit de duisternis doet terugkeren, heeft hij inzicht in de wet van het kosmische leven, dat uit de dood verrijst. Dank zij zijn scheppende kracht werd Osiris uit de dood opgewekt.

THOT, afgebeeld als ibis of baviaan, was de god van de wijsheid; stond in verband met de maan. Bij het ondergaan der zon, trachtte hij de duisternis met zijn licht te bannen.

ORISIS, een god van aarde en plantengroei, symboliseerde in zijn dood de jaarlijkse droogte en in zijn wonderbaarlijke opstanding de periodieke overstroming van de Nijl.

ISIS, vrouw en zuster van Orisis, begiftigd met grote magische krachten. Zij beschermde onder andere de kinderen en was daardoor de populairste Egyptische godin.

Die wederopstanding uit de dood is de kern van de Osiris-mythe: vermoord en in stukken gesneden door zijn duivels jaloerse broer Seth, vindt zijn wonderbaarlijke wederopstanding plaats dank zij de inspanningen en de klaagzangen van zijn zuster en echtgenote Isis (een van de populairste godinnen in Egypte omdat zij o.a. kinderen

beschermde) en haar zuster Nephthys. Osiris werd dan ook beschouwd als de godkoning van de onderwereld, het dodenrijk.

In de Hellenistische tijd werden de magische eigenschappen van Thoth geënt op de jonge Griekse god Hermes Trismegistus ('driewerf grote Hermes', de vertaling van het Egyptische 'Thoth, zeer grote'). Hermes was de god van de wegen en reizigers, van alles waarbij behendigheid te pas komt (als god van de koophandel was hij zelfs de beschermer van dieven en bedriegers). Door Zeus werd hij aangesteld als de bode van de Olympische goden - als heraut gold hij dan ook als de schenker van welbespraaktheid en overredingskracht - en als begeleider van de gestorvenen naar de onderwereld; zijn titel 'psychopompos' betekent 'begeleider van de schimmen'. Door de Grieken werd Hermes beschouwd als de uitvinder van het Schrift, de wiskunde en de astronomie; ook werd hij beschouwd als de god van de slaap en de dromen: hij opende en sloot ogen door aanraking met zijn door Apollo geschonken herautstaf, de caduceus in de vorm van een met banden versierde olijftak die omwonden is door twee slangen die aan weerszijden van de stok hun koppen naar de top brengen.

In het 'vierde VANDAAG' uit *Voer voor psychologen* is te lezen hoe belangrijk de rol is die Hermes Trismegistus speelt in het maniëristisch schrijverschap van Mulisch: als 'de vader van de hermetische wetenschappen' (hermetisch in de zin van 'inzichzelf-besloten') was Hermes' leerde schok der herkenning voor Mulisch' alchimistische schrijven waarin hij wil opgaan en dat hem verandert zoals het geestelijke louteringsproces van de alchimist een (idealiter) ongescheiden eenheid vormt met het transmutatieproces van de ongevormde oerstof in het 'magnum opus': 'Ik schrijf als een alchimist: ik doe en word, - en deze twee zijn hetzelfde ding. Mijn schrijven speelt zich af vóór het uiteenvallen van het schrijven in vertellen en overwegen, zoals de alchimie vóór de scheikunde en het okkultisme zich afspeelt. Mijn schrijven is tegelijk mijn denken en mijn manier om ervaringen op te doen. Alles wat ik hier en ooit schrijf, ontdek ik in datzelfde schrijven.'

Die 'ik' is dus niet het wereldlijke 'ik': 'Ik ben niet die en die en doe daar vervolgens mededeling van: *pas in deze regels sta ik op*, en alleen in deze regels sta ik, nergens anders.' Het wereldlijke 'ik' is verdwenen, niet van belang, het is onzichtbaar geworden in het magnum opus van het ik-Ik *dat het schrijven zelf is*: 'Schrijven is voor mij een empirische wetenschap, die zichzelf onderzoekt' (Mulsich 1961: p. 182).

Maar het begrip 'alchimistisch' heeft bij Mulisch nog een extra betekenis; ik citeer De Rover die Mulisch citeert die Plutarchus citeert: 'Dat deel van het land Egypte, dat de zwartste bodem bezit, noemen zij, evenals de pupil van het oog: *chèmia*, en zij vergelijken het met het hart: want het is warm en vochtig' (Mulisch 1961: p. 148). Van hieruit voortredenerend komt Mulisch tot een nieuwe omschrijving van alchimie, die typerend zal worden voor zijn manier van schrijven: 'Pupilwording, een pupil die tegelijk een hart is. Nu is de pupil niet het oog, maar dat deel van het oog waarmee het oog ziet: een gat, de afwezigheid van oog, niet-oog, *kême.* Alchimistische doordenkend volgt hieruit, dat een pupil zonder oog onzichtbaar is en tegelijk het "zien zelf". Zodat alchimie is, hoe men zich ook wendt of keert: *de kunst om te veranderen is het onzichtbare zien, dat liefde is*' (Mulisch 1961: p. 150). (De Rover 1985: p. 122).

In *Hoogste tijd* wordt deze alchimistische poëtica verwerkelijkt in het proces van de verdwijning van Uli - eerst uit zijn rol: 'Terwijl hij speelde was het Uli of hij afscheid nam van Stella. Haar lichaam, haar gezicht, haar ogen zo dichtbij en tegelijk zo veraf.' Hij verandert in het spelen zelf door er in te verdwijnen, en wat uiteindelijk overblijft is het bekeken worden van dat spelen zelf: 'Dat kwam niet alleen doordat zij woorden tot hem sprak, die zij niet tot hem sprak, maar iemand anders tot iemand anders, maar ook omdat zij zich, net als hijzelf, nu bekeken wist: het bekekene hing

om hen heen en hulde hen in als zwavelzuur het lood in een accu; niet zij keken elkaar aan, maar het bekekene keek naar het bekekene, waardoor het kijken veranderde in de wederzijdse blindheid van het masker, dat de theaterkunst uitmaakt - en misschien niet alleen de theaterkunst' (301-302). Ten slotte verdwijnt Uli zelfs volledig uit de werkelijkheid om plaats te maken voorde werkelijkheid van zijn rol. Hij doet en wordt - en deze twee zijn hetzelfde ding.

De lezer die met deze voorkennis aan *Hoogste tijd* begint, zal er ongetwijfeld meer betrokken bij raken doordat de veel diepere lading van veel zinnen en passages nu een spanning oproept die niet tot hem zou doordringen wanneer hij zich alleen tot het verhaalniveau zou beperken.

De verhouding tussen Uli en Vogel is, zeker in het begin, erg gespannen. Op verhaalniveau zou dat alleen verklaard kunnen worden vanuit Uli's ergernis vanwege het lange wachten op het bezoek van Vogel en Michaël (hij was immers vergeten dat de wintertijd was ingegaan zodat zijn horloge een uur voorliep). Maar het verhaalniveau biedt bijv. geen antwoord op de vraag waarom hij Vogels hoed 'liefst met twee handen over

zijn ogen (had) getrokken om vervolgens zijn vuist op de schedel van de regisseur te laten neerdalen' (31-32), of waarom Uli iets in zich voelt verkillen op Vogels opmerking: 'Meteen toen ik uw foto zag, wist ik dat ik op een dag iets met u zou doen' (34).

Maar in Uli zijn kenmerken van Thoth te herkennen. Zijn *linkeroog* is het goede; op het feest bij Lucas van Geest is het bij het zien van een '*bijna volle maan*' dat hij zich realiseert dat hij met zijn rol in 'Noodweer' aan een nieuw leven begonnen is: 'Het kwam hem voor of hij ginds achter de horizon, in de polder, al jarenlang dood was geweest. Hij was een soort Lazarus, op afroep uit het graf verrezen' (79); bij het zien van een 'gesnavelde vogelgestalte' in restaurant Osiris wordt Uli's herinnering aan zijn liefdesavontuur met Suzie dank zij de magische kracht van het Woord tot een bijna tastbare, want in het presens beschreven, werkelijkheid.

Hierdoor krijgt de verhouding tussen Uli en Vogel het karakter van een directe confrontatie tussen Thoth en de Dood. Vogel, van top tot teen in het zwart gekleed, schudt hem een 'nogal koude hand', Joost springt als een minieme hellehond tegen hem op; hij lijkt zelfs van gene zijde van de Styx naar Uli gekomen te zijn: '"Er was een verkeerscontrole bij de brug", meldde Vogel. "We waren bijna te laat".' De bloemen die Vogel en Michaël meebrengen zijn lelies. 'Lelies? Daar kwam je toch alleen bij een sterfgeval mee aan?' Geen wonder dat Uli direct al de neiging in zich voelde opkomen om 'zijn vuist op de schedel van de regisseur te laten neerdalen.'

Onder het verhaalniveau trilt de lading van die confrontatie door in zinnen als (Vogel): '"Omdat u precies de man bent die wij hebben moeten. En nu ik u in levenden lijve zie, en hoor, weet ik het helemaal zeker." Uli bleef hem aankijken. "Wacht nou even..." zei hij.' Of in Vogels opmerking: 'Ik zit vol met gezichten die ik ooit eens heb gezien, op straat, of weet ik waar, en die ik nooit zal vergeten. Mannen en vrouwen van alle leeftijden, ook kinderen' (33-34). Uli lijkt de uitdaging overigens aan te durven nemen. Met een sigaar tussen zijn tanden bladert hij in de tekst van 'Noodweer': 'Toen er as op viel, tilde hij het boek met twee handen op, hield het opzij en blies een wolkje de kamer in. Over zijn bril keek hij naar Caspar Vogel' (36). Maar wat hem precies te wachten staat kan hij op dat moment natuurlijk nog niet weten. Daarom kan hij zijn zin niet afmaken met 'ik'; 'Er blijft niets over van acteurs. Ze verdwijnen net als... als... weet ik wat' (37).

De verhouding tussen Uli en Vogel verbetert weliswaar wanneer de repetities eenmaal begonnen zijn, maar Uli's noodlot ligt definitief bij Vogel: een droom - waarvan hij zich later de inhoud overigens niet meer herinnert - eindigt met het beeld van Vogel die hem voortduwt 'door een klamme, ondergrondse gang, aan het eind waarvan hij zich moet omdraaien en galmend met zijn rug tegen een vergrendelde ijzeren deur slaat, waarachter iets op hem wacht, iets afgrijselijks, dat hem vernietigen zal...' (137).

Ook kenmerken van Hermes zijn in Uli terug te vinden: hij krijgt immers een wandelstok 'van ivoor, met een zilveren greep inde vorm van een slangekop' (149); wanneer het einde van Uli en het begin van Pierre de Vries elkaar naderen, staat er: 'die wandelstok, altijd verticaal, nu over zijn volle lengte tot rust komend: de ivoren slang met haar zilveren kop kon zich eindelijk oprollen en in haar staart bijten' (315). En zoals bijna overal in *Hoogste tijd* sprake is van een omkering der dingen, zo is Uli ook degene die door de schimmen uit de onderwereld (Daan, Jopie en Koos) gedwongen wordt om hen te begeleiden, is hij a.h.w. de gedwongen schenker van Daans welbespraaktheid en overredingskracht, en wordt hij ten slotte niet door zijn eigen behendigheid gered maar door het optreden van zuster Ariane die, zoals zal blijken, het symbool is van het schrijven zelf.

Tegelijkertijd krijgt Osiris gestalte in Uli. Allereerst omdat hij samenleeft met zijn zuster Berta, van wie aanvankelijk iedereen denkt dat zij zijn echtgenote is. Zij speelt ook die rol: haar bezorgdheid om Uli is die van een vrouw in een - toegegeven: wat afgesleten - huwelijk: ‘Zij meende het goed, het was allemaal uit liefde...’ () ‘Ik houd heel veel van dat kreng van een zusje van me’, complimenteert Uli haar zelfs (56-57). Maar als Uli naar Stella lacht, kijkt hij meteen naar Berta, ‘alsof zij niet mocht zien wat zij natuurlijk allang gezien had: - dat was nog zijn vrouw, die uit haar graf een dertig jaar lange tentakel van jaloezie naar hem uitstak’ (148), en als hij Stella in haar toneeljurk bewondert, kijkt hij even naar Berta ‘om haar in zijn bewondering te betrekken, maar haar blik beviel hem niet.“Wat kijk je naar me? Kijk liever naar haar”’, zegt hij, waarop de jaloerse Berta antwoordt: ‘Dat doe jij al, smeerlap’ (182).

Berta's rol als Isis is daarmee duidelijk: de door Vogel meegebrachte bos lelies draagt zij in een witte vaas voor zich uit ‘als een priesteres een heilig voorwerp’ (35). Berta, Uli's vrouw en zuster; haar foto zou, volgens de verteller, in een geschiedenisboek voorzien kunnen worden van een onderschrift als ‘Madame Blavatsky’ (de schrijfster van een reeks esoterische werken, waaronder het driedelige ‘Isis ontsluierd’) of ‘Kroepskaja’ (de vrouw in de dubbelrol van Lenins echtgenote en medewerkster). Zelfs Isis' zuster Nephthys verschijnt even in de gedaante van Olga: nadat Uli is ingestort kijkt hij Olga aan, ‘misschien wilde hij iets zeggen, haar bedanken, maar geen woord vormde zich, het was of hij nooit meer spreken zou. Olga begon te huilen, wendde zich af en liep de gang in. Toen zij Berta weer tegenkwam, gaven zij elkaar een kus’ (314).

Osiris, de god van het dodenrijk. Daar speelt zich dan ook voornamelijk Uli's verleden af: het amateurtoneel waaraan hij na de Tweede Wereldoorlog meewerkte ‘bleek ondergronds een bloeiend circuit’ (21), een paar jaar was hij ‘beheerder van een nogal gore nachtsociëteit, De Kelder’ (26) waar hij eenmaal door onderwereldfiguren gedwongen werd een asbak leeg te eten en schoon te likken, en sinds enige jaren woont hij nu in de Noord-Oostpolder, ‘de drooggelegde onderwereld’ (18). Eenmaal wordt Uli zelfs door Stella aangesproken met ‘Osiris’.

De tragiek van Uli is, dat hij alleen maar uit de onderwereld schijnt te worden opgeroepen om er zo snel mogelijk weer in te verdwijnen. Maar de versmelting van Thoth, Hermes en Osiris in de gestalte van Uli - die zich daar zelf natuurlijk niet van bewust kan zijn omdat die versmelting tot stand gebracht wordt door een verteller die zich hemelhoog boven Uli's leven en dood verheft - staat volledig in dienst van de magische kracht van het Woord waarmee Uli's wederopstanding in de gedaante van Pierre de Vries ‘werkelijk’ plaatsvindt. Daarmee is de verteller een magiër als Prospero of, anders uitgedrukt: een verteller die zo het Woord gebruikt is op dezelfde wijze een heraut van de goden als Thoth en Hermes dat waren; vandaar dat ook de schrijver Leo Siderius (in wie Mulisch zich eveneens afsplitst) datzelfde ‘uiterlijk’ van Thoth als ibis heeft: een ‘vogelgezicht: een snavel, twee kille blauwe ogen, benen als stelten...’ (122), en vandaar dat zakelijk leider H. Michaël dezelfde initialen heeft als de verteller van *Hoogste tijd*: de naam van aartsengel Michaël betekent in het Hebreeuws immers ‘Wie is als God’.

Oidipous

De wederopstanding van Uli als Pierre de Vries is bovendien de verbeelding van Mulisch' interpretatie van de Oidipous-my-the die door De Rover effeciënt is samengevat:

> Mulisch interpreteert de Oidipous-mythe primair als een mythe in verband met ‘de tijd’: het belangrijkste vraagstuk waarvoor de mens zich geplaatst

> weet is de dood; hij zal pogen de dood te overwinnen (), hetzij door hem met gelijke wapens te bestrijden (dat wil zeggen: met zijn eigen dood), hetzij door God te worden (bij voorbeeld in de rol van almachtig verteller). Het overwinnen van de dood betekent het overwinnen van de lineaire (chronologische) tijd. Die overwinning lijkt ook mogelijk door terug te gaan naar het begin, naar de moeder, en de plaats van de vader in te nemen (door hem te vernietigen of door zich met hem te verenigen). Zo is de mens in staat zichzelf 'over te doen': verleden - heden - toekomst schuiven tot één moment ineen (De Rover 1985: p. 108).

Als we nu 'de mens' vervangen door 'Mulisch', dan wordt in dit verband de consequentie duidelijk van het standpunt dat hij in *Hoogste tijd* inneemt als 'almachtig verteller'. Nogal wat van de met god gevulde verzuchtingen en constateringen hebben dan ook betrekking op de manier waarop die almachtige verteller de tijd gebruikt: '"Hoe is het godsmogelijk," zei hij, () "Dit is dertig jaar oud"' (33); '... de verdwijning van zijn horloge god weet waarheen - misschien richting Egypte' (113); '"La Charlotte is dood. Zesennegentig geworden." "Wat! Leefde die nog? Hoe is het godsmogelijk."' (140). Maar belangrijker is

de vraag hoe die uiteindelijke overwinning op de dood tot stand komt *binnen* de roman.

Na de dood van Uli's jaloerse vrouw beseft hij dat hij nog maar één ding te doen heeft: oud worden. ‘Ook leek het of door het wegvallen van haar jaloezie zijn seksuele furie snel minder werd; had hij het eigenlijk allemaal voor haar gedaan?’ (25) Tijdens zijn leven als beheerder van De Kelder is er ‘nu en dan () gelegenheid, alleenstaande dames voor een uurtje mee naar boven te nemen, of vrouwen die zich na echtelijke ruzies kwamen bedrinken’ (27), maar wanneer hij ten slotte met Berta in Lelystad gaat wonen, is ook dat voorbij en althans schijnbaar leven Uli en Berta nu als man en vrouw. In haar slonzigheid en jaloezie is zij het evenbeeld van zijn overleden echtgenote. De twijfel aan een zinvol verleden en de uitzichtloosheid van een onbewogen levensavond worden echter doorbroken door de uitnodiging van het Auteurstheater.

Na zijn ontvangst, na te zijn opgenomen in theater Kosmos, waar hij als eerste begroet wordt door Stella, heeft hij het gevoel ‘dat hij die naam niet zo lang geleden ook al eens was tegengekomen’ (58). Dit gevoel van herkenning kan voor Uli voorlopig niet anders dan uiterst vaag blijven, maar voor de lezer die bekend is met Mulisch' werk is dit een signaal om de context waarbinnen deze eerste ontmoeting plaats vindt, zorgvuldig in het oog te houden. De weg die Uli van zijn huis in Lelystad aflegt naar theater Kosmos bevat onder het verhaalniveau namelijk elementen die verwijzen naar de verbeelding van een conceptie. De Rover wijst erop dat Mulisch o.a. in *Mijn Getijdenboek* ‘zijn eigen conceptie - “Ik herinner mij het als de dag van gisteren” - beschrijft () in een treinenmetaforiek: met miljoenen rennen hij en zijn broertjes en zusjes uit hun huizen te voorschijn in de richting van het plein - “laat ik zeggen het Muntplein, en daar begon de grote ren naar het Centraal Station”’ (De Rover 1985: p. 112).

Uli begint zijn tocht uit de N.O. polder (‘de onderwereld’) met de bus: ‘Links en rechts waren de velden en de onderste helft van de jonge bossen onzichtbaar geworden onder een witte damp, die de plaats van het water had ingenomen, zoals de geest van een dode nog in het sterfhuis hangt’ (55). Bij het eindpunt pakt hij de metro naar het *Centraal Station* en vandaaruit begeeft hij zich als ‘een *geest*verschijning uit een *verzonken* cultuur’ (56) temidden van een enorme stroom mensen naar theater Kosmos. ‘De kassa was gesloten maarde *dubbele deuren* stonden open. In de hall was niemand’ (57). Even later wordt hij eerst door Stella en daarna door een man met een gezicht ‘getekend door de drank’ begroet (58). Die man, die ‘heel wat meegemaakt (zou) moeten hebben om dezelfde groeven zonder alcohol te verwerven’, is Lucas van Geest, de vader van Stella's zoontje (later wordt hij immers als ‘de jongen met het verweerde gezicht’ aangeduid). Nu de begrippen ‘vader’ en ‘moeder’ een extra lading beginnen te krijgen, is de volgende zin van een maximale emotionele en evocatieve kracht: ‘*Tussen hen in* namen zij hem mee naar een *ovale* zaal... (58). () ‘De foyer was rondom gedecoreerd met hoge, verweerde spiegels, gescheiden door half in de muur verzonken zuilen...’ () ‘Geluk doorstroomde hem. () Hij zag zichzelf staan daar in die ruimte, niet meer als toeschouwer van de gebeurtenissen, () maar als een deel ervan, als iemand die aan het werk ging’ (59).

De conceptie is voltooid; Uli is uit de onderwereld, het ‘hiervoormaals’ in de baarmoeder opgenomen. Stella heeft hem ontvangen. Dáárom heeft hij het gevoel dat hij Stella's naam ‘niet zo lang geleden ook al eens was tegengekomen.’ En verwonderlijk is het nu niet meer dat Stella, die Uli nog nooit gezien heeft, twijfelloos zeker weet: ‘U moet meneer Bouwmeester zijn’ (58). Uli kan zich dit alles echter nog niet bewust worden: ‘Ik ben verdwaald,’ beantwoordt hij haar begroeting. Ik wijs

er hier op dat deze hele passage in het imperfectum geschreven is, waardoor het accent meer ligt op wat er verteld wordt dan op wat er beleefd wordt; mede door dit temporele structuuraspect is het Uli niet mogelijk om zich het onderliggende niveau van de conceptie bewust te worden.

Vanaf het allereerste ogenblik voelt Uli zich tot Stella aangetrokken: ‘Als hij naar haar keek, () zag hij een etherische schoonheid die hij niet benoemen kon. Het was dan of op de achtergrond van haar profiel niet meer de rode bakstenen van de repetitieruimte te zien waren, of de posters tegen de muur van het café, maar een wonderbaarlijke tuin, verzonken in het warme licht van de ondergaande zon. Ook in haar blauwblauwe ogen zag hij een enkele keer een blik die hem in verwarring bracht’ (85). Ofschoon Uli zelf de erotische ondertoon lijkt te willen ontkennen komt die door vorm-analogie, dus zijns ondanks, toch naar boven: in het stuk ‘Noodweer’ ‘smeulde de zwijnerij onafgebroken op de achtergrond, misschien nog het meest in de broeierige taal van de verzen. Op zeker moment vielen er zelfs druppels kristal in het hart van de puurste zomernachten’ (56); tijdens het diner in restaurant Osiris draagt Stella ‘aan haar oren () twee namaakparels als grote druppels, die op het punt stonden los te laten’ (88). Bovendien eindigt Stella's verhaal over de gedwongen vaderrol die zij ooit moest spelen (als kind moest ze eens de sigaren van haar overleden vader roken terwijl haar moeder met gesloten ogen de geur opsnoof) met de zin: ‘Toen haar moeder begon te huilen, rende zij de kamer uit, de zonnige tuin in, waar zij de sigaar wegsmeet, zich snikkend in het gras liet vallen en het in haar broek deed’ (93); de vormanalogie brengt hier een verbinding tot stand met Uli's herinnering aan zijn erotische avontuur met Werner. Als hij Werner ziet, grenst ‘Uli's verlangen () al meteen aan razernij, het is of hij zo dadelijk in zijn broek zal poepen, nou ja zeg, wat gebeurt er met hem?’ (46) - en dit fragment eindigt met: ‘... languit laat hij zich in het gras vallen...’ (50).

Het besef van een erotische, Oidipale verhouding met Stella blijft aanvankelijk onder de oppervlakte van Uli's bewustzijn. Het dringt dan ook in het geheel niet tot hem door hoezeer hij het bij het juiste eind heeft wanneer hij een grapje maakt over haar rode haren: ‘Rode vrouwen zijn van de duivel bezeten’ (89). En inderdaad: Lucas, die in ‘Noodweer’ het ‘duivelse plan’ bedenkt van de chantage, is met een middeleeuwse connotatie als duivel te herkennen aan zijn verweerde gezicht - en Lucas is, ook nu de dingen anders zijn geworden, de vader van Stella's kind.

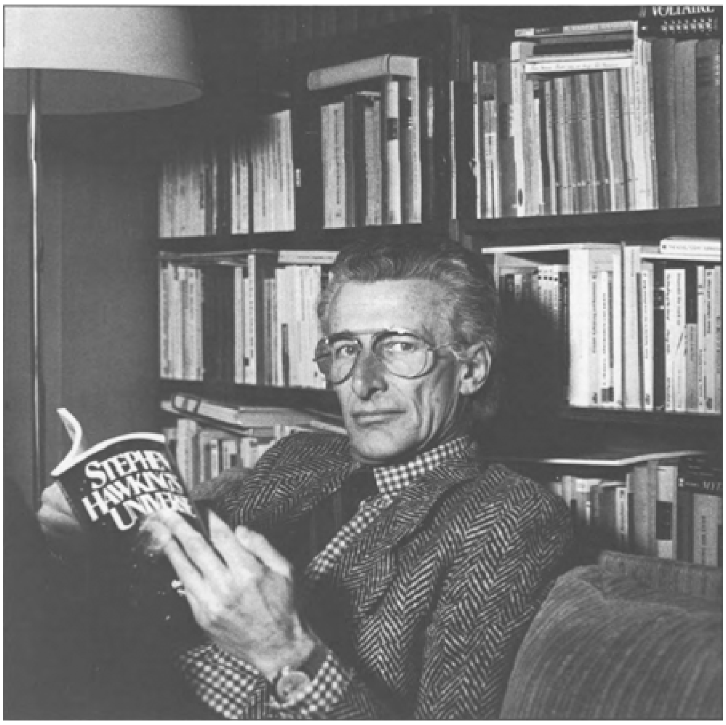
Maar nadat hij tegen haar gezegd heeft dat zij zijn moeder had kunnen zijn (‘Ik ben de zoon van een meisje van achttien. Nogal vreemd, vind je niet, een man van bijna tachtig die de zoon is van een meisje van achttien? In mijn herinneringen aan mijn moeder is ze net zo oud als jij’ (89), begint er toch iets van een aarzelend besef door te dringen: ‘Dwaasheid was het, wat hij wilde, maar wat wilde hij eigenlijk? Misschien niet met haar naar bed, maar toch iets dergelijks, iets in die richting. Stel je voor, hij ging met haar naar bed...’ (96). De daarop volgende herinnering is dan ook die aan zijn seksuele initiatie bij een meisje wier naam eveneens met een S begint: Suzie. Wanneer hij via Prospero's woorden weer terugkomt in de werkelijkheid van restaurant Osiris, heeft hij het gevoel ‘dat hij Prospero's woorden begreep, en ook - door de alcohol - nog veel meer, nee, alles, alles...’ (102). Maar dat is natuurlijk niet het geval; door de alcohol is wel zijn associatievermogen in werking gesteld, maar is tegelijkertijd het bewustzijn, dat het verband tussen Stella en Suzie had moeten leggen, beneveld, - hooguit *voelt* hij wat er aan de hand is. In ieder geval kan hij er niets van onder woorden brengen.

Zoals hij zich tijdens en na dit diner in restaurant Osiris de omkering der dingen niet bewust wordt - Stella zijn moeder met wie hij naar bed wil of ‘toch iets dergelijks’, en hij haar zoon - zo dringt die omkering op het toneel ook niet volledig tot hem door. Stella's tekst als de Stella in ‘Noodweer’ luidt ergens: ‘Je wilt dat ik mijn vader aankijk als een hoer’, waarop Paul dan antwoordt: ‘Hoe vaak sliepen vrouwen in hun dromen/ Niet al met hun eigen vader, Stella?’ (113). Dit is volgens Vogel een

variatie op een vers in Sophocles' 'Koning Oidipous'. Maar het is meer dan een variatie: het is een *omkering* van de regels 'al vele mannen hebben in hun dromen/ beslapen wie hun moeder was.' Het dringt echter niet tot Uli door, - hij voelt zich alleen ongemakkelijk als de woorden van Stella en Paul klinken, meer niet.

Maar in een droom die hij kort daarna heeft, lijkt hij zijn conceptie nogmaals te beleven - dit keer in het presens geschreven en dus dichter bij het niveau van de beleving, dus dichter bij het bewustzijnsniveau. Daarom kunnen er in de droom verbanden gelegd worden met herinneringen - niet alleen herinneringen aan Stella maar ook aan een andere vrouw uit zijn verre verleden. Overigens is de droom door zijn associatieve karakter gecompliceerd genoeg om de 'ware' betekenis niet tot Uli's bewustzijn door te laten dringen: '... waar gaat het

toch over?' vraagt hij zich in zijn halfslaap af (137).



Harry Mulisch. Foto: Rico D'Rozario.

Om redenen van overzichtelijkheid isoleer ik uit deze droom nu een paar zinnen. Hij begint als volgt: 'Moerasdamp. In de cantine vroeg Stella, Stella Stralenkrans, of hij een gevulde koek wilde. "Gevulde koek, Willem?" Een gevulde koek, ja graag, wat aardig...' (135) (Binnen de context die nu ter sprake is lijkt mij de associatie met het woord 'moederkoek' niet uitgesloten). Vrijwel onmiddellijk hierna ziet Uli 'rijzende stenen, een langzaam omhoog komende muur, grauwe, druipende blokken natuursteen; of is hij het, die zinkt? Hij ziet het door een rond raam, een patrijspoort natuurlijk, vlak onder het kozijn, bij de zware, koperen vergrendeling, ter hoogte van zijn navel, water als zijde.' (136). Dan volgt het beeld van een boottocht 'stroomopwaarts' () 'op de stampende boot met het ruisende water in de raderen links en rechts.' () 'Een hoek omzweven en daar is het kasteel. Massieve torens en een vlucht ramen aan het eind van uitgestrekte, geometrische tuinen in de bedauwde ochtend.' () Plotseling is 'alles aan het verwilderen' en raken zijn benen 'vastgegroeid in de grond. Aanvang! Hoogste tijd! Er moet gewerkt worden' (136). 'Even later is hij goddank buiten op een plein' en staat hij 'voor een sokkel met het monument van de zeeheld, geflankeerd door bronzen leeuwen.' Hij ziet 'een klein meisje in een groene jurk en met een witte kraag' dansen 'als een pop, zonder haar knieën te buigen en met stijf neerhangende armen. Hij wil haar omhelzen, maar de noodlottigheid die in de lucht hangt, neemt snel toe...' (137).

Hoewel de droom dus inzet met het beeld van Stella, verwijst een groot aantal details - al of niet door de droom associatief uitvergroot - naar het huis van La Charlotte, de tweeëntwintigjarige actrice met wie Uli's vader een verhouding heeft gehad na de dood van zijn vrouw. In de droom wordt zo een verband gelegd met een gebeurtenis die geschreven wordt in het hoofdstuk 'De ring': de achtjarige Uli moet een ring ophalen bij La Charlotte, een ring met een rode steen die zij ooit van zijn vader had gekregen. Het patriciërshuis waar La Charlotte woont (ze is inmiddels getrouwd met een rijke bankier) is 'bekleed met grijze platen *natuursteen*, de gevel opgevuld met een groot wapen vol gebeeldhouwd geweld van *leeuwen* en

roofvogels...' (171); achter het huis ligt een 'tuin, *geometrisch* aangelegd alsof in het midden er van een spiegel staat...' (172) (eerder al zagen we hoe Stella's schoonheid de achtergrond van haar profiel leek te veranderen in 'een wonderbaarlijke tuin'); aan het eind van die tuin ziet de kleine Uli 'de sierlijke

zuilen van een theehuis', in de droom uitvergroot tot 'kasteel' met 'massieve torens en een vlucht ramen'; La Charlotte zelf ten slotte draagt een seringenblauwe *zijden* ochtendjas.

Naast deze verwijzingen naar La Charlotte schemert door deze droom de eerste beschrijving van het beeld van de conceptie heen: 'de sierlijke zuilen van een theehuis' leggen een verband met de foyer van theater Kosmos met de 'half in de muur verzonken zuilen' en de oproep 'Er moet gewerkt worden' spiegelt de zinsnede uit de eerste beschrijving: '... als iemand die aan het werk ging.'

De droom heeft zelfs een voorspellend karakter: het meisje dat 'zonder haar knieën te buigen en met stijf neerhangende armen' op het plein danst, verschijnt - in een omkering der dingen - als het beeldje op de vensterbank in de woonkamer van Michaël: 'een albasten danseres met hoog opgetrokken knie en voor- en achterwaarts gestrekte armen' (230); tussen dat beeldje en 'een groot houten *ei*' (ik cursiveer, KH) ligt het boek dat voor Uli zo belangrijk zal blijken te zijn.

Deze tweede beleving van de conceptie 'leidt' dus tot het beeld van La Charlotte als de moeder. Ofschoon Uli maar eenmaal in zijn leven in contact is geweest met deze vrouw, is het psychologisch volstrekt verantwoord dat zij een zo belangrijke rol speelt: de ervaring is zo aangrijpend dat de herinnering eraan traumatische proporties kan aannemen (Mulisch in het HP-interview: 'Hoe haait iemand het in zijn hoofd om een jongen met zoiets op te zadelen!') waardoor elementaire verbanden gelegd worden met ervaringen die op hun beurt een traumatische lading krijgen.

De scène met de ring wordt al op magistrale wijze voorbereid in de passage waarin Uli in theater Kosmos vanuit de zaal naar het toneel kijkt: 'Hij keek naar het voordoek. Het had de paarsrode kleur van de stof, waarmee in zijn jeugd stoelen en crapauds waren bekleed. Dat hij daar over een paar weken zelf zou staan leek hem ondenkbaar' (72). Dat 'daar' slaat niet alleen op Uli's rol op het toneel maar ook op de in het hoofdstuk 'De ring' beschreven jeugdherinnering die dan wel niet 'een paar weken' maar toch wel enige tijd later plaatsvindt. De achtjarige Uli gaat immers 'op een lage, *paarsrode* crapaud bij het raam zitten' (172) nadat La Charlotte hem begroet heeft met de woorden 'Bubi! Wat leuk! Nu zie ik je eindelijk eens.' Frappant, dat 'Bubi': de (biologische) moeder van Uli was een Duitse vrouw.

Na wat hierboven gezegd is over de Oidipale aspecten van de droom en de verbanden die gelegd worden met andere scènes, is het niet meer zo verwonderlijk dat zij zegt: 'Ik weet misschien wel meer van jou dan jij zelf' (173). In haar enthousiasme gebruikt La Charlotte een cliché waardoor elk kind van acht zich ongemakkelijk zou gaan voelen: 'Wat ben je al groot, en wat lijk je op je vader' (172).

Lijkt Uli op zijn vader? Uiterlijk misschien, maar dat is niet belangrijk. Pas zeventig jaar later lijkt Uli écht op zijn vader: zoals de ring met de rode steen terugkomt bij Uli's vader, zo krijgt Uli zeventig jaar later voor zijn rol als Pierre de Vries een ring met een paarse steen. Dan pas komen de kleuren van de liefde (rood) en de dood (paars) bij elkaar en is Uli er (zonder dat zelf te beseffen) in geslaagd 'de plaats van de vader in te nemen door zich met hem te verenigen'. Daarmee is hij a.h.w. zijn eigen verwekker geworden en dat is het moment waarop de cirkel sluit; als Uli de ring aandoet en Aronds vraagt of hij past, antwoordt Uli: 'Als gegoten. Jij vergeet ook niets, jij' (287). Zelfs in de taal is die cirkel nu gesloten.

Uli als Oidipous. Zelfs de sphinx die vernietigd wordt, ontbreekt niet. Maar dat ontdekt de lezer pas op de allerlaatste bladzijde. Berta brengt de zieke Joost naar de dierenarts; na de dood van Joost constateert deze dat de milt was gescheurd. Hij vraagt haar of de hond misschien eens hard tegen de deur was gelopen, 'of had iemand hem de laatste tijd een trap gegeven?' (349) De lezer herinnert zich dan het moment waarop Vogel en Michaël voor de eerste keer bij Uli op bezoek komen

en Uli de hond, die keffend naar de deur wilde springen, 'een harde trap in zijn zij (gaf), zodat hij met zijn andere zij tegen de andere kant van de deur sloeg' (30). Joost en Sebastiaan vallen met elkaar samen in de passage waarin Uli verdwijnt in zijn schemergebied tussen werkelijkheid en verbeelding: 'plotseling (hoort Uli) zijn kleine Sebastiaan piepen (Berta knielde neer bij de mand)' (318) - en de foto van Sebastiaan werd omschreven als die van 'een teckel, die als een kleine sphinx in het gras ligt' (10). Joost, door Uli doodgetrapt, als Sebastiaan in het laatste hoofdstuk weer opduikend - het is een raadsel dat het allemaal kàn. De gapende Sebastiaan heeft 'zijn tong gekruld als een vraagteken' (344).

Nadat Uli in zijn droom zijn eigen conceptie bewuster heeft beleefd dan de eerste keer - ofschoon hij die droom ook weer vergeet - is de weg vrij naar een volgende fase. Van Michaël krijgt hij een kunstboek over 'de perspectief': 'Gefascineerd keek hij naar een oude gravure, waarop een wulpse vrouw getekend werd. Vrijwel naakt lag zij achterover op een tafel, haar geopende dijen in de richting van de tekenaar, tussen hen in stond een raamwerk, door draden in ruiten verdeeld; het papier van de kunstenaar had dezelfde vlakverdeling, en om zijn oog een vaste plaats te verzekeren, had hij een kleine obelisk voor zich neergezet, zodat hij precies over de punt kon kijken' (227). Geheel in overeenstemming met het centrale thema van *Hoogste tijd* - de verhouding tussen kunst en werkelijkheid - lijkt deze afbeelding 'voor hem de leven gevende moeder () te vertegenwoordigen' (Aad Nuis, de Volkskrant 11-10-'85). Het boek ligt dan ook op de vensterbank tussen het beeldje van de danseres en 'een groot albasten ei' (230).

Hij draagt het boek als een kostbaar bezit met zich mee wanneer hij op weg gaat naar de woonboot van Stella. Daar herkent hij zichzelf onmiddellijk in Stella's zoontje Arthur: 'Uli knielde al bij hem neer en nam de kleine, willoze hand in de zijne, zoals iemand een lang geleden verloren kostbaarheid terugvindt. Op slag was alles veranderd' (236). Onder de verhaaloppervlakte van dit fragment sluimert nu voortdurend Uli's 'dubbelrol' als vader van Stella's kind, de verwekker, en tegelijkertijd Stella's kind zelf - als John Blow die 'de voorganger was van Purcell als organist van Westminster Abbey, en ook zijn opvolger', zoals Stella hem vertelt over de plaat die ze draait. En het besef van die Oidipale verhoudingen ligt nu heel dicht bij zijn bewustzijnsniveau; als reactie op Stella's uitleg knikte Uli, 'alsof dat vanzelf sprak' (239). Bovendien komt het hoge woord er even later uit. Als Uli haar vraagt: 'Begrijp jij jezelf Stella?' staat er: 'Zij opende haar mond om te antwoorden, maar op dat moment weerklonk uit de andere kamer het woord 'Mama!' (241).

Het woord is dan wel niet door Uli of Stella uitgesproken, maar het scheelde niet veel, lijkt het. Toch blijft Uli voor een doorbraak naar een definitief inzicht gespaard (gelukkig maar, anders had hij niet bestaan). Wat hem overkomt kan hij geen betekenis geven, alleen al omdat hij voor die betekenis onbereikbaar is want 'hij zit in de diepte van zijn verhaal gevangen als iemand in een andere tijd' (224). Daarom gaat *voor hem* deze overpeinzing alleen over de werkelijkheid 'van zijn verhaal': 'Een ode van Blow aan Purcell. Dat was ook weer zoiets. Wat had hij niet allemaal gemist! Nu hij daar tekens van opving, leek zijn leven steeds leger te worden; maar tegelijk werd het voller met iets, dat hij geen naam kon geven en niet kon omschrijven' (241). Gelukkig kan de lezer dat nu wel.

Maar hoe dicht Uli nu ook tot de essentie genaderd is, hij zal die niet kunnen verwerkelijken: Stella maakt hem er op attent dat hij zijn boek vergeet. Dit boek zal hij pas kwijtraken bij zuster Ariane, de transseksueel met een geslacht 'dat niet van deze wereld was en dat nog het meeste leek op een krab' (265). Wanneer zuster Ariane hem verleid heeft en hij weer weg moet gaan, loopt hij op de tast de trappen af en daalt af in 'een nieuwe herinnering, althans in steeds een andere flard er van' (269): in fragmentarische beelden ziet hij de geboorte van Berta en de daaropvolgende dood van zijn moeder voor zich. Door de tijdverlorenheid en de

volkomen vereenzelviging van de toekijkende, driejarige Uli met wat hij ziet, is deze passage echter tegelijkertijd te lezen als de herinnering van Uli aan zijn *eigen* geboorte. Pas na de ultieme ontmoeting met het kunstmatige wezen zuster Ariane krijgt zijn bestaan vorm.

Vanaf dit ogenblik glijdt hij langzaam maar zeker uit zichzelf weg om plaats te maken voor zijn verbeelde plaatsvervanger. Tijdens de generale al 'was het Uli of hij afscheid nam van Stella' (301), en even later gebeuren er dingen op het toneel die Uli op dat moment natuurlijk nog wel ervaart, 'maar op een of andere manier ook niet, en het was of hij het ook niet hoorde, ofschoon het een paar meter bij hem vandaan werd

gezegd' (307). In zijn tirade tegen Max heeft Uli geen weet meer van het publiek in de zaal van theater Kosmos: 'het ware zat aan de andere kant van de muur, in de volgelopen zaal van de Stadsschouwburg anno 1904' (308). Daarmee is de werkelijkheid van Uli zo goed als voltooid: 'De nacht viel in zijn ogen' (309) - hij is het zelf al niet meer die Etienne aanvliegt, het dringt al niet meer tot *hem* door hoe ze samen op de grond storten.

Wanneer hij daarna weer overeind geholpen wordt, 'enigszins zoals een baby in een kinderwagen wordt opgericht' (312), heeft hij niet veel meer te vertellen, 'het was of hij nooit meer spreken zou' (314). En inderdaad, als hij nog iets zegt dan staat dat in de erlebte Rede, en wat hij daarin - tegen Berta - zegt is nog slechts kindertaal: 'Ja, poep maar. Niks naar bed' (zoals ook Arthur tegen zijn moeder zei: 'Ja, poep maar', toen hij niet naar bed wilde, 236) (Door een dergelijk verband overigens wordt de rol van Berta als Isis plotseling aangevuld: haar bezorgdheid om Uli is niet alleen die van een zuster en vrouw voor haar man maar ook die van een moeder voor haar kind, indachtig Isis' populariteit als beschermgodin van de kinderen).

In de scène waarin Uli tenslotte volledig verdwijnt - een scène die van dezelfde kracht is als verwante scènes uit Bernlefs *Hersenschimmen* - komen beelden uit zijn jeugd op: hij ziet 'het natte, stinkende blok van een visboer' waarop de vissen van hun kop ontdaan worden (de Ichtussymboliek dringt zich hier op), plotseling hoort hij Sebastiaan piepen, en vooral ('Waarom heeft hij daar niet eerder aan teruggedacht, aan zoiets belangrijks', 319): het beeld van zijn priktol en van de hoepel die hij loodrecht de lucht in gooit, 'waar zij een moment draaiend tot stilstand komt en dan op de straatstenen uit elkaar breekt' (319). Het slotbeeld is grandioos: zoals Arthur Gordon Pym in zijn boot afglijdt naar de allesverzengende waterval, zo is het laatste wat nog tot Uli doordringt het langzaam tuimelende televisiebeeld waaruit ten slotte 'een blikkerende waterval van Bouwmeesters' ontstaat (320).

En dan wordt het onmogelijke verwezenlijkt: in het slothoofdstuk *is* daar de werkelijkheid van Pierre de Vries anno 1904 (Mulisch: 'Met de dood vindt het onmogelijke plaats - pas in mijn onmogelijkheid ben ik de geborene' [Mulisch 1970: p. 75]). De twee laatste hoofdstukken van de roman vertonen dan ook geen rijm in de slotregel; rijm is immers iets kunstmatigs en niet een verschijnsel dat in de werkelijkheid optreedt.

Die werkelijkheid is door Mulisch overigens met vrije hand ingevuld. Louis Couperus bijvoorbeeld treedt op als 'een verfijnde, kalende man van in de vijftig' (336) terwijl Couperus in 1904 pas 41 jaar was; de 'Eduard' die op de receptie zijn bewondering uitspreekt voor de wijze waarop De Vries gespeeld heeft en die van zichzelf zegt: 'Den leerling beschaamt de leraar' (336) 'is' Eduard Verkade die pas in 1904 besloot tot een carrière aan het toneel; de zegetocht van Pierre de Vries in zijn door glazenwassers getrokken koets, met de flitslichten bij het naar buiten komen, het gejuich van de duizenden mensen, de fakkeloptocht, de 'Io Vivat' zingende studenten en de bloemen uit het raam, is een vrijwel exacte kopie van de zegetocht die Louis Bouwmeester langs de grachten van Amsterdam maakte bij zijn zestigjarig toneeljubileum in 1920 (men kan een verslag van die tocht vinden in het boek *De Bouwmeesters* van Simon Koster).

Maar het gaat er niet om in hoeverre de werkelijkheid in dat slothoofdstuk een nauwgezette weergave is van het historische jaartal 1904, het gaat er om *dat* de werkelijkheid van Pierre de Vries er *is*, - het gaat er om dat hij uit het bestaan van Uli is voortgekomen: Pierre de Vries is daardoor tegelijkertijd te beschouwen als de zoon van Uli en als diens uit 1904 stammende voorvader, hij is op toverachtige wijze tegelijkertijd de voorganger en de opvolger van Uli Bouwmeester.

Maar vanuit het perspectief van 1904 is Pierre de Vries natuurlijk alleen Uli's voorganger, zijn (voor)vader; daarom kan hij zichzelf terecht bij wijze van grap 'de Heilige Vader' noemen:

> Een jonge actrice, nog bijna een kind, kust de paarse amethyst aan zijn hand.
> 'Dat is te veel eer,' lacht hij. 'Dat doe je alleen bij de Heilige Vader.'
> 'Voor mij bent u de Heilige Vader van het nederlandsche tooneel.'
> 'Je bent een schat, Charlotte.' (336).

In het najaar van 1920 sloot Bouwmeester zich weer aan bij de Toneelvereniging. Het hoogtepunt van dat seizoen werd zijn 60-jarig jubileum, waarvoor de belangstelling zo groot was dat men niet met één feestvoorstelling kon volstaan; er moesten er twee komen: op 11 november „De koopman van Venetië" in Carré, op 12 november „Vriend Fritz" in de Stadsschouwburg. De koningin bevorderde de jubilaris tot officier in de orde van Oranje-Nassau, prins Hendrik zond hem een hartelijk telegram. Er werden weer veel toespraken gehouden, waarop Bouwmeester eerder weemoedig dan blijmoedig reageerde: „Er is veel gebeurd en veel geleden. Och, met een beetje goede wil komt men over alles heen."

Maar toen Bouwmeester uit Carré kwam, leek het — volgens een van de toeschouwers — alsof een hevige donderbui zich boven de Amstel ontlastte. Van alle kanten flitste het magnesiumlicht der fotografen en een donder van gejuich plantte zich langs de Amstelboorden voort. Het Io Vivat werd door de studenten gespeeld en gezongen, de paarden steigerden bij dit ongewone lawaai. De stoet had een respectabele lengte; herauten in blauw-wit-rode uniformen, fakkeldragers en ruiters, het maakte alles een kleurige indruk. Voor Carré stond een detachement glazenwassers opgesteld met fakkels. Langs de hele weg van Carré tot het American Hotel stonden duizenden mensen.

„Het werd een zegetocht", berichtte de Telegraaf. „Het was alsof een Romeinse veldheer bij fakkellicht zijn intocht in het oude Rome deed, onder schallende fanfares en omringd door trappelende krijgspaarden. Het was één onafgebroken gejuich dat meer dan een half uur duurde. Het plantte zich voort van Hogesluis tot Leidse Plein. Het duizendkoppige publiek dromde op de zijwegen en op de trottoirs, op stoepen en in lantaampalen, voor de vensters en op de balcons. Geen huis schier of er brandde licht. Plaatsen in lantaarnpalen deden opgeld. De uitstekende gedeelten van het Paleis voor Volksvlijt waren dicht bezet. De dreunende muziek en het onafgebroken gejuich joeg de slapers 't bed uit en menige belangstellende in nachtgewaad ontwaarde men voor de vensters. 'Leve Louis!', 'Leve Bouwmeester!', 'Lang zal-ie leven!', dat waren de gewone uitroepen die langs de weg weerklonken. Mensen die op deze stonde anders al een paar uur onder de wol plegen te liggen, zag je op stoepen en in lantaarnpalen zitten of op een drafje achter de rijtuigen aanhollen. Een aardig moment deed zich voor op de Weteringschans, waar van het balcon van een hoog huis een regen van bloemen omlaagdaalde en neerviel in het rijtuig van Bouwmeester, die lachend, met een handgebaar dankte. Om één uur zwenkte de stoet onder daverend gejuich het Leidse Plein op. Voor het American Hotel werd stilgehouden en dreunend zetten de muziekkorpsen het 'Madelon' in en flitste het bliksemlicht nogmaals met pijnlijke felheid op."

Een dergelijke grootscheepse en geestdriftige huldebetoging is in ons land, zowel vóór als ná Bouwmeester, slechts enkele staatshoofden en sporthelden ten deel gevallen. Hoe is het mogelijk dat Nederlanders — van nature maar matig geïnteresseerd in de toneelkunst — in grooten ge-

202

Uit: Simon Koster - De Bouwmeesters

In het najaar van 1920 sloot Bouwmeester zich weer aan bij de Toneelvereniging. Het hoogtepunt van dat seizoen werd zijn 60-jarig jubileum, waarvoor de belangstelling zo groot was dat men niet met één feestvoorstelling kon volstaan; er moesten er twee komen: op 11 november 'De koopman van Venetië' in Carré, op 12 november 'Vriend Fritz' in de Stadsschouwburg. De koningin bevorderde de jubilaris tot officier in de orde van Oranje-Nassau, prins Hendrik zond hem een hartelijk telegram. Er werden weer veel toespraken gehouden, waarop Bouwmeester eerder weemoedig dan blijmoedig reageerde: 'Er is veel gebeurd en veel geleden. Och, met een beetje goede wil komt men over alles heen.'

Maar toen Bouwmeester uit Carré kwam, leek het - volgens een van de toeschouwers - alsof een hevige donderbui zich boven de Amstel ontlastte. Van alle kanten flitste het magnesiumlicht der fotografen en een donder van gejuich plantte zich langs de Amstelboorden voort. Het Io Vivat werd door de studenten gespeeld en gezongen, de paarden steigerden bij dit ongewone lawaai. De stoet had een respectabele lengte; herauten in blauw-wit-rode uniformen, fakkeldragers en ruiters, het maakte alles een kleurige indruk. Voor Carré stond een detachement glazenwassers opgesteld met fakkels. Langs de hele weg van Carré tot het American Hotel stonden duizenden mensen.

'Het werd een zegetocht', berichtte de Telegraaf. 'Het was alsof een Romeinse veldheer bij fakkellicht zijn intocht in het oude Rome deed, onder schallende fanfares en omringd door trappelende krijgspaarden. Het was één onafgebroken gejuich dat

meer dan een half uur duurde. Het plantte zich voort van Hogesluis tot Leidse Plein. Het duizendkoppige publiek dromde op de zijwegen en op de trottoirs, op stoepen en in lantaarnpalen, voor de vensters en op de balcons. Geen huis schier of er brandde licht. Plaatsen in lantaarnpalen deden opgeld. De uitstekende gedeelten van het Paleis voor Volksvlijt waren dicht bezet. De dreunende muziek en het onafgebroken gejuich joeg de slapers 't bed uit en menige belangstellende in nachtgewaad ontwaarde men voor de vensters. “Leve Louis!”, “Leve Bouwmeester!”, “Lang zal-ie leven!”, dat waren de gewone uitroepen die langs de weg weerklonken. Mensen die op deze stonde anders al een paar uur onder de wol plegen te liggen, zag je op stoepen en in lantaarnpalen zitten of op een drafje achter de rijtuigen aanhollen. Een aardig moment deed zich voor op de Weteringschans, waar van het balcon van een hoog huis een regen van bloemen omlaagdaalde en neerviel in het rijtuig van Bouwmeester, die lachend, met een handgebaar dankte. Om één uur zwenkte de stoet onder daverend gejuich het Leidse Plein op. Voor het American Hotel werd stilgehouden en dreunend zetten de muziekkorpsen het “Madelon” in en flitste het bliksemlicht nogmaals met pijnlijke felheid op.'

Een dergelijke grootscheepse en geestdriftige huldebetoging is in ons land, zowel vóór als nà Bouwmeester, slechts enkele staatshoofden en sporthelden ten deel gevallen. Hoe is het mogelijk dat Nederlanders - van nature maar matig geïnteresseerd in de toneelkunst - in groten ge-

202

Uit: Simon Koster - De Bouwmeesters

Ontroering en verbazing strijden hier om voorrang: even verschijnt in 1904 als zestienjarig meisje de vrouw die acht jaar later zo'n belangrijke rol zal blijken te spelen in het leven van Uli. Ook Stella Middag wordt nog even genoemd, maar haar rol is van minder belang - ze staat *tussen de coulissen* te snikken - zoals ook de rol van Stella in Uli's leven uiteindelijk van minder belang blijkt te zijn omdat hij bij haar niet kon verwerkelijken wat hij zocht.

Tijd

De verwerkelijking van het verleden in het slothoofstuk is de verwerkelijking van Mulisch' eigenzinnige tijdsopvatting: niet het verleden ligt áchter ons en de toekomst vóór ons, maar de toekomst is leeg en de gebeurtenissen ‘ontwikkelen zich vanuit het verleden in het heden op weg naar een ongewisse toekomst’ (De Rover 1985: p. 100); of, zoals het elders staat: als ‘de grieken over de toekomst spreken, zeggen zij: “Wat hebben wij niet allemaal nog achter ons?”’ (Mulisch 1982: p. 208).

Op structureel niveau wordt deze opvatting gedemonstreerd door een gebeurtenis, die zich in de lineaire tijdsopvatting altijd aan het begin afspeelt - een première - in deze roman aan het slot en in het verre verleden plaats te laten vinden. Dit slothoofdstuk ‘Première’ bevat op zijn beurt talloze elementen die uit de voorgaande hoofdstukken te herkennen zijn, soms letterlijk, soms in toespelingen, zodat men inderdaad kan zeggen dat de gebeurtenissen zich ‘vanuit het verleden’ ontwikkelen ‘in het (verhaal)heden op weg naar een ongewisse toekomst’. Het grootste genoegen van het herhaaldelijk herlezen van *Hoogste tijd* is wat mij betreft dan ook de ontdekking van die elementen. Het is weinig zinvol om die hier allemaal aan te wijzen, maar in verband met de tijdsproblematiek die nu aan de orde is moet er toch één worden vermeld waaruit blijkt hoe consciëntieus Mulisch ook op dit niveau te werk gaat.

Wanneer Pierre de Vries aan zijn zegetocht wil beginnen ontstaat er plotseling verwarring: bij Café Americain wordt iemand door de politie achterna gezeten die nog net weet te ontsnappen. 'Het is weer zo ver,' is het laconieke commentaar van de commissaris van politie, 'die krijgen we nog wel' (341). En inderdaad: achtenzeventig jaar later wordt die man alsnog aangehouden - in het bijzijn van Uli nog wel: 'Aan de overkant, bij Café Americain, werd een donkergekleurde man door de politie ondervraagd. Een agent leunde naast hem tegen de muur, vriendschappelijk bijna, in zijn handen een paspoort; een tweede agent stond tegenover hem, één voet iets naar voren'(163-164).

Al meent Richard von Weizsäcker in zijn toespraak tot de Bondsdag ter herdenking van de geallieerde overwinning van 1945: 'Het gaat er niet om het verleden te overwinnen. Dat is onmogelijk. Het laat zich immers niet achteraf veranderen of ongedaan maken' (Jan Blokker, 'De Duitsers en het brandende verlangen naar eerbied', de Volkskrant 31-12-'85), - Mulisch bewijst in *Hoogste tijd* het tegendeel door het onmogelijke te laten triomferen en toont daarmee aan dat 'het geschrevene altijd macht (is)' (160). In die triomf staat de roman natuurlijk tegelijkertijd scherp afgetekend tegen 'de' werkelijkheid (van Von Weizsäcker c.s.) en de lineaire tijd - hoeveel gebruik er ook van gemaakt is - omdat de werkelijkheid in het slothoofdstuk, hoe men het ook draait of keert, uiteindelijk net zo goed een 'verbeelde werkelijkheid' is. Maar er sist wel even iets!

Door de verbanden van de aspecten op verhaalniveau met gegevens uit de tijdloze, mythologische wereld, waardoor het voorbijgaande het karakter van het onveranderlijke krijgt, wordt weerstand geboden tegen het voortbewegen van de tijd, een weerstand die aan het slot van de roman gesymboliseerd wordt door het beeld van de draaiende maar stilstaande priktol en de hoepel die één moment 'draaiend tot stilstand komt'.

In 'Noodweer' wordt deze tijdloosheid, die 'verstening', verbeeld door middel van het tableau vivant waarmee ieder bedrijf eindigt. Leo Siderius is er zich dan ook terdege van bewust dat zijn stuk niet alleen gaat over de verhouding tussen de werkelijkheid en de verbeelding; hij legt Uli uit 'dat *tempus* niet alleen "het weer" betekent, en "het tempeest", en "noodweer", maar ook "de tijd"'(131).

Maar ook op het verhaalniveau buiten 'Noodweer' wordt er regelmatig naar die verstening verwezen. Uli's terugkeer naar Duitsland wordt hem belet door 'een operatie aan zijn galblaas, die op een dag vol stenen bleek te zitten' (25), waarmee hem op een ander niveau belet wordt om 'in zekere zin' naar huis te gaan: 'zijn moeder is hier geboren' (45). Op het verband tussen het motief van de verstening en het Oidipousmotief heeft Jan Struelens al gewezen: 'Oidipous, die de tijd labyrinthisch maakt door "naar zijn moeder terug te keren", is de oorzaak van de verstening' (Struelens in *Kritisch Nabeeld* 1982: p. 148). Ook Mulisch zelf legde al in *Voer voor psychologen* dat verband toen hij - in de dialoog met zijn moeder - uitlegde hoe de blinde Oidipous uit *Oidipus in Kolonos* weer verschijnt als Tiresias, de blinde ziener in *Koning Oidipus*: 'Dat is Oidipus, die het allemaal al achter de rug heeft, daarom is hij blind en weet hij alles. Zo gaat het voor *eeuwig* door (ik cursiveer, KH)' (Mulisch 1961: p. 174-175).

Die oneindige cirkelgang vindt in *Hoogste tijd* plaats tussen Uli en Pierre de Vries (het is daarom niet verwonderlijk dat Vogel op de dag van de generale repetitie een T-shirt draagt met daarop het 'oneindige' cijfer 8 en dat Uli op achtjarige leeftijd de gebeurtenis meemaakt waardoor hij later in staat zal zijn 'zich met zijn vader te verenigen'). De (half) blinde Uli keert terug als Pierre de Vries, waaruit hij ook weer voortkomt.

Geboorte en vernietiging, Eros en Thanatos, gaan samen: de Oidipale droom van Uli eindigt met het beeld van zijn vernietiging ('... dan duwt Vogel hem voort door een klamme, ondergrondse gang, aan het eind waarvan hij zich moet omdraaien en galmend met zijn rug tegen een vergrendelde ijzeren deur slaat, waarachter iets om hem wacht, iets afgrijselijks, dat hem vernietigen zal...', 137). Door middel van de eerste letter van de namen 'Suzie' en 'Stella', die een vitale rol speelden in Uli's erotische leven, wordt een verband gelegd met de totale vernietiging en de individuele vernietiging: de ingang van de schuilkelder wordt beschreven met: 'na een paar treden omlaag moet hij een S-vormige slinger maken langs twee stukken muur', (47) en het voordoek van het toneel waarop Uli's ondergang en wedergeboorte plaatsvindt met: '... de toneelmeester, die met twee handen het doek opende, zodanig (als de ingang van een schuilkelder), dat Vogel er doorheen kon...' (289).

Ook in zijn verhouding tot Stella komt dit motief van de verstening naar voren op het moment dat zij van Vogel moet proberen te spreken 'als een witte kiezelsteen op de bodem van een beek' (112). Deze metafoor wordt ook in *De aanslag* gebruikt, en daar wordt een expliciet verband gelegd met het tijdsmotief: 'Het was of alles glansde door dat verstrijken van de tijd, zoals kiezelstenen op de bodem van een beek' (Mulisch 1982: p. 33). In *Hoogste tijd* wordt de metafoor eerst gebruikt in een Oidipale context, later wordt hij herhaald op het moment dat Uli speelt 'of hij afscheid nam van Stella' (301) en zijn ondergang begint.

Op temporeel niveau vindt er eveneens een vorm van verstening plaats. Het verhaalgebeuren van *Hoogste tijd* is in het imperfectum geschreven, maar de flash-backs, de centrale droom en het slothoofdstuk worden nu juist in het presens weergegeven. Het imperfectum verwijst echter niet naar het verleden, 'het aktualiseert het vervoegde nu juist en roept het op in het heden van de hoortijd, of van de leestijd. Het in het imperfectum gezegde of geschrevene is *zelf* het plaatsvindende feit; wat het zegt gebeurt; en wat er gebeurt roept onmiddellijk zijn vervolg, zijn verandering op, - kortom: het imperfectum is het instrument van de literatuur' (Mulisch 1972: p. 209). Het paradoxale is nu, dat het presens zich juist afwendt van die plaatsvindende feiten, dus van het veranderlijke heden; daardoor 'vereeuwigt' het presens: 'Het is de vervoeging van de verstening' (Mulisch 1972: p. 208). En zoals we zagen komt nu juist in die droom, die flash-backs en het slot-hoofdstuk de verbinding tot stand tussen elementen die op het verhaalniveau - dus in het veranderlijke heden - van elkaar gescheiden blijven. Door het gebruik van het presens wordt de verstening zichtbaar onder het stromen van het heldere oppervlakteniveau.

Zo leidt die verstening, optredend als motief in samenhang met het Oidipousmotief en als temporaal structuuraspect, tot de eeuwige terugkeer van hetzelfde: de ondergang van het tijdelijke en de wederopstanding in het nieuwe lichaam die in Mulisch' oeuvre de geleidelijke vergroting van het ik-Ik verwezenlijken: 'de schrijver volvoert als Oidipous in het schrift het kunststuk dat hij de lineaire tijd doorbreekt en aan zich onderwerpt - hij schrijft zichzelf terug naar het begin door zich een nieuw lichaam te scheppen; hij "doet zichzelf over"' (De Rover 1985: p. 119).

Het poëtologisch niveau

De laatste zin kan ook anders geformuleerd worden: *het schrift* volvoert het kunststuk de lineaire tijd te doorbreken en aan zich te onderwerpen, - *het schrift* schrijft Mulisch terug naar het begin. Want *Hoogste tijd* verbeeldt ook de activiteit van het schrijven zélf, zodat dus *in* het schrijfproces *naar* het schrijfproces verwezen wordt. 'Want het boek is een afgesloten kast en de sleutel ligt in de kast', schreef Mulisch al in *archibald strohalm* (Mulisch 1973: p. 240). 'Daarmee zijn we bij het poëtologisch

niveau van *Hoogste tijd* aangekomen, een niveau dat zelf weer uit verschillende lagen bestaat.

De manier waarop Uli door zuster Ariane verleid wordt, roept een verwante scène in *Het stenen bruidsbed* in herinnering waarin de narcistische Eugène probeert om Corinth te verleiden, een scène die Donner verleidde tot de term ‘seautoscopisch principe’: ‘*wat* verteld wordt is, *dat* er verteld wordt’ (Donner 1971: p. 155). Met andere woorden: Corinth en Uli - beiden afsplitsingen van Mulisch - worden verleid door het schrijven-zelf en die verleiding wordt in het schrijfproces verbeeld. Daarom zijn zowel Eugène als zuster Ariane fundamenteel narcistisch.

Het is zuster Ariane die Uli met zich meetrekt ‘door een lage deur, waar *Geen toegang* op stond’ (263). Tijdens de tocht die zij vervolgens maken door een labyrintische droomwereld komen ze door een loods, ‘gevuld met grote, door zeildoek afgedekte stapels’ en over een binnenplaats ‘waar een motorfiets in onderdelen uiteen lag’ (263). Anders gezegd: zuster Ariane voert Uli met zich mee naar de diepte van de concentrische structuur waar alle elementen al wel aanwezig zijn, maar

nog niet verwezenlijkt: afgedekt en nog niet gemonteerd. Uiteindelijk belanden ze bij haar kamer: ‘Uitgeput wachtte hij, terwijl zij met een sleutel de deur openmaakte’ (264). Daar is die sleutel waarmee de deur geopend wordt naar het sanctum sanctorum: in die kamer is het dat het narcistisch schrijverschap (‘nergens een boek of krant’) en de dreiging van de chaotische gekte (‘allerlei muzieken door elkaar’) *rechtstreeks* Mulisch' schrijverschap en de grondslag daarvan verbeelden. Op poëtologisch niveau gesproken vindt de verleiding door zuster Ariane plaats in het oneindige dieptepunt van de concentrische structuur: daar stelt het schrijven zélf aan Uli de vraag: ‘Do you love me, master? no?’ (268). Het is de vraag die niet zo zeer onmogelijk te beantwoorden is, zoals de vraag van de sphinx (zuster Ariane draagt ‘een gesteven witte kap, die aan de tooi van een sphinx herinnerde’, 260), maar eerder een vraag waarop elk antwoord overbodig is: er is immers geen sprake van keuze, - het schrijverschap is een levenslang noodlot en wie is aangetast zal nooit genezen. Uli kan haar dan ook wel willen omhelzen of zich door haar willen laten omhelzen - ze wijst hem toch weer de deur.

Wanneer Uli zijn eigen droom beter had begrepen of onthouden zou dat misschien al eerder tot hem doorgedrongen zijn, want in die droom kon hij het meisje ‘in een groene jurk en met een witte kraag’ niet omhelzen vanwege de snel toenemende ‘noodlottigheid die in de lucht hangt’ (137). Dat meisje is zodoende al de voorafschaduwing van zuster Ariane die gekleed is ‘in een zwart gewaad tot bijna op haar rijgschoenen, lange mouwen, er overheen een lang wit schort, dat bij haar middel smaller werd, met een opstaand kraagje’ (260). (Maar dat meisje draagt toch een *groene* jurk en zuster Ariane een *zwart* gewaad? Jawel, maar ‘de dingen zijn vaak precies andersom dan de mensen denken’, zoals Leo Siderius uitlegt aan de hand van het voorbeeld dat gras alle kleuren kan hebben ‘behalve nu juist groen’, 125).

In samenhang met wat hiervoor gezegd is over Mulisch' alchimistisch schrijverschap en zijn poging om het Woord de magische kracht terug te geven die het eens had bij Thoth, is het niet verwonderlijk dat Uli na dit avontuur bij zuster Ariane zijn boek achterlaat waarin de afbeelding staat van ‘de leven gevende moeder’ (én wordt het duidelijk waarom Mulisch gnoom X herzien heeft door de schrijver niet meer als ‘de vader’ maar als ‘de moeder’ te beschouwen). Niet bij La Charlotte kon hij ‘zichzelf (volledig) overdoen’ en niet bij Stella kon hij zichzelf verwerkelijken. Hier, in de oneindige diepte van de concentrische structuur, *in het Woord zelf*, ontstaat hij pas - om in de stuctuur de homunculus te worden die hij is: de mens die hij verbeeldt te zijn.

In ruimere zin zijn dan ook talloze passages waarin de vormgeving van Uli's leven tot stand komt - zowel op verhaalniveau als in de onderliggende niveaus - te beschouwen als symbolen van het schrijven zelf. Uli's verhaal over de sigarettepeuk die hij wegschiet terwijl hij ‘precies op dat moment, niet eerder en niet later’ *zeker* weet dat die in een smalle buis terecht zal komen (241), symboliseert daarbij Mulisch' eigen verwondering over zijn intuïtie die hem leidt en hem het juiste woord op de juiste plaats laat opschrijven zonder dat hij de juistheid ervan kan beredeneren (Uli: ‘Het gekke is, dat ik het niet eens wilde, ik wist het gewoon zeker’, 241). Maar ook Uli zelf volgt zijn intuïtie: bij de repetities wordt hij zich bewust van bepaalde gebaren die in eerste instantie vanzelf komen waarna ‘alles (er op aan) kwam, dat het vervolgens weer onbewust werd’ (107). Toch moet hier niet uit afgeleid worden dat Mulisch blindelings op zijn intuïtie vertrouwt; de opmerking van Vogel: ‘... een kunstenaar moest altijd meer weten dan hij prijsgaf - zoals een goed automobilist er voor zorgde, dat hij altijd gas over had’ (40) geeft al aan dat een trefzekere greep op het handelingsniveau en de interferentie tussen de geledingen net zo goed een

zaak is van vakmanschap. In dergelijke passages geeft Mulisch alleen het primaat van de intuïtie boven de ratio aan.

De reflecties op de repetities en op de inhoud van 'Noodweer' zijn vrijwel steeds poëtologisch van karakter: 'Dag na dag het langzame opbouwen van de voorstelling; hoe behoedzaam laag na laag werd opgebracht, als bij het schilderen van een ikoon, kleinigheden toegevoegd, nuances aangebracht in iedere beweging en elke zin, elk woord, - of misschien was het eerder het laag voor laag blootleggen van een archaeologische vindplaats, eerst met schepjes, dan met kwastjes, ten slotte met water' (108). Deze zin is daarvan een goed voorbeeld omdat twee richtingen tegelijk worden aangegeven: het toevoegen en het blootleggen van de verschillende lagen, of terwijl het schrijven en het lezen. Dat is de buitenste cirkel - de verwerkelijking van de tekst - die de reikwijdte van het poëtologisch niveau verdubbelt omdat het nu niet alleen het schrijven zelf maar ook het lezen zelf betreft. Op dat lezen zelf heeft immers een zin betrekking als: 'De andere rollen waren veel kleiner aangegeven; die van de regisseur zou alleen met toneelkijkers te lezen zijn' (150), of: 'De fotograaf fotografeerde de fotograaf (prachtige ploffen!)' (198) waarbij de verteller de fotograaf verwerkelijkt die de andere fotograaf fotografeert, terwijl de lezer de prachtig allitererende ploffen realiseert. Overduidelijk op het lezen zelf betrokken is het fragment waarin Uli een verhaaltje vertelt aan Arthur, maar zo dat het eigenlijk door de luisterende Arthur gerealiseerd wordt. '... je hebt hem helemaal geen verhaal verteld. Hij heeft het van a tot z zelf verzonnen', is Stella dan ook terecht van mening (244). In dergelijke gevallen dringt zich een term op: 'seautoscopisch lezen': *wat* men leest is, *dat* men leest. En misschien is dat wel de essentie van het lezen van *Hoogste tijd*, een roman die zich zo sterk afzet tegen de tijd en werkelijkheid daarbuiten.

Misschien zou er ook nog een term bedacht moeten worden voor de poëtologische laag die niet slaat op het schrijven zelf of het lezen zelf, maar op het boek zelf, want heeft Uli's 'blik op de lege achterkant' van de brief die hij ontvangt van het Auteurstheater (14) niet ook betrekking op de opvallend lege achterkant van het boek zelf? (Overigens leest Uli die brief drie keer - dat is wel het minste wat de lezer met *Hoogste tijd* zou moeten doen). En wat te denken van een omslag in de vorm van een programmaboekje - als de roman zelf over het theater gaat, moet er voor zo'n omslag dan niet ook een poëtologische term bedacht worden? En misschien zou er zelfs nog een term bedacht moeten worden voor de poëtologische laag die niet op het schrijven, het lezen, het boek of de omslag zelf betrekking heeft, maar op de verwerking van de tekst door de kritiek; daarop slaat immers de opmerking van Vogel dat zijn inleiding uitsluitend voor de acteurs bedoeld was, - wat hij in zijn inleiding vertelde 'was allemaal achterkant; pas aan het eind van het proces zouden zulke overwegingen weer opduiken: in beschouwingen van de betere critici' (66). En als zo'n overweging op haar beurt ook nog eens *aan het eind* van een beschouwing opduikt, zoals hier, moet dáár dan nog een term voor worden bedacht?

Maar hoe meer termen voor één geheel, hoe gecompliceerder de oppervlakte wordt. En dat is nu net wat Mulisch in *Hoogste tijd* wilde vermijden. Hem stond voor ogen: 'Een eenvoud, die alle gecompliceerdheid in zich had opgenomen, maar die er tegelijk aan was ontstegen' (216-217). Ook in dat opzicht is deze roman een triomf: *Hoogste tijd* maakt zichzelf volledig waar.

Gebruikte literatuur

- Donner, J.H.:
  Mulisch, naar ik veronderstel. Amsterdam 1971.
- Koster, S.:

De Bouwmeesters - kroniek van een theaterfamilie. Assen 1973[2].
- Mulisch, Harry:
  (1961) *Voer voor psychologen*.
  (1966) *Bericht aan de rattenkoning*.
  (1970) *Paralipomena Orphica*.
  (1972) *De toekomst van gisteren*.
  (1973) *archibald strohalm*. (8e druk) (1e druk: 1952)
  (1975) *Mijn getijdenboek*.
  (1979) *Paniek der onschuld*.
  (1982) *De aanslag*.
  (1985) *Hoogste tijd*.
- Rover, F. de:
  'Twee vrouwen over tijd'. Opgenomen in: *Kritisch Nabeeld*, beschouwingen over het werk van Harry Mulisch. Baarn 1982.
  Over De aanslag van Harry Mulisch. Amsterdam 1985.
- Stroman, B.:
  De Nederlandse toneelschrijfkunst - Poging tot verklaring van een gemis. Amsterdam/Antwerpen 1973.
- Struelens, J.:
  'Oidipous Oidipous'. Opgenomen in *Kritisch Nabeeld*.
- Verstraete, G.:
  Ko van Dijk. Apeldoorn 1973.

Jeroen Vullings

Hoogste tijd: de brief van Siderius als sleutel tot nader begrip

> La tragédie de la mort est en ceci qu'elle transforme la vie en destin.
> André Malraux, *L'Espoir*.

Inleiding

In de roman *Hoogste tijd* wordt door Harry Mulisch een fascinerende figuur ten tonele gevoerd. Hij is als schrijver verbonden aan Het Auteurstheater, een gezelschap dat opgericht is door een collectief van toneelschrijvers. Het toneelstuk Noodweer werd door hem geschreven. In de roman wordt hij als een geniale krankzinnige gepresenteerd. Hij leeft geïsoleerd in een kale flat in de Bijlmer, de plaats waar de idee de werkelijkheid overvleugeld heeft. Zijn naam is Leo Siderius.

Uli Bouwmeester, de achtenzeventig jaar oude hoofdrolspeler in het stuk Noodweer, ontmoet hem slechts één keer. Hiertoe is hij met Caspar Vogel, de regisseur van Noodweer, naar de Bijlmermeer gereisd.

Vóór de generale repetitie van het stuk vindt Uli in zijn kleedkamer een brief van Siderius. De brief heeft als titel: *Over Willem Bouwmeester (Kort traktaat tot nader begrip*). Uli meent dat de inhoud van de brief aan Siderius' krankzinnigheid moet worden toegeschreven. Hij laat de brief voor wat hij is. Dat is jammer, want het epistel verdient zeker nadere bestudering. Natuurlijk kan men *Hoogste tijd* lezen als een roman over de theaterwereld. De roman is echter ook op twee andere manieren te lezen. De eerste manier is als beschouwing over vrijheid en onvrijheid, waarbij het theater als metafoor voor de wereld kan worden gezien. De tweede manier is als verslag van de queeste van Uli. Uli op zoek naar zijn bestemming.

De brief van Siderius is de sleutel om deze twee lijnen te ontdekken. Uit die brief blijkt dat Leo Siderius, de auteur, een experiment uitvoert met Uli Bouwmeester, de acteur. De twee lijnen komen samen in het resultaat van het experiment.

Met als invalshoek de brief van Siderius zijn beide lijnen in de volgende beschouwing over *Hoogste tijd* uitgewerkt.

Vrijheid en onvrijheid

Uli Bouwmeester is de hoofdrolspeler in het toneelstuk Noodweer. Hij speelt de rol van de vijfenzeventigjarige acteur Pierre de Vries. Pierre de Vries vertolkt op zijn beurt Prospero in *The Tempest* van Shakespeare. Met andere woorden: Uli is de acteur die de rol speelt van iemand die een rol speelt. Wat betekent het om een rol te spelen?

In zijn brief spreekt Siderius zich hier als volgt over uit:

> Alles wat er gaat gebeuren, zit al in zijn hoofd. De komediant heeft zijn rol van buiten geleerd, elke beweging die hij zal maken ligt vast, hij weet wat de anderen zullen zeggen en doen, de afloop kent hij.
> (*Hoogste tijd*, p. 280)

De kern van deze beschouwing is dat de acteur onvrij is.

In de brief van Siderius wordt versluierd verwezen naar de theateropvatting van de schrijver Edgar du Perron. In zijn recensie van *Hoogste tijd* in de Haagse Post van 19 oktober 1985 signaleert Jaap Goedegebuure deze verwijzing: Het duperroneske woord *cabotin* is de sleutel. In het essay *De grote dingen van de planken* gebruikt Du Perron dit woord. Kort samengevat beweert Du Perron in het essay dat de grote acteur een armzalige persoonlijkheid is:

> Geen mens van betekenis stelt zich in dienst van eens anders gevoelens en persoonlijkheid, (...).
> (*De smalle mens*, p. 25)

Niet alleen op de planken, maar ook in het leven acteert de acteur. Hierdoor wordt hij een steeds geringere persoonlijkheid:

> De grote acteur is hij die zijn eigen persoonlijkheid vergeet om zoveel mogelijk zijn personages te worden; (...) de grote acteur die telkens weer onbesmet zichzelf terug zou worden, zichzelf zou kunnen afleggen en aandoen naar verkiezing, is een fictie die wederom door de realiteit wordt gelogenstraft: zo vormt juist de grote acteur bij uitstek de menselijke cabotin.
> (*De smalle mens*, p. 26)

De kern van de opvatting van Du Perron is dat het spelen van de rol ten koste gaat van het karakter van de acteur.

Rol, personage, masker zijn woorden die betrekking hebben op het theater. Acteurs spelen rollen - personages - in een drama.

Een rol (het personage) bestaat buiten de acteur en gaat vooraf aan de acteur (de speler van de rol).

Het theater is vaak beschreven als metafoor voor de wereld. Vondels adagium ‘De wereld is een schouwtoneel, elk speelt zijn rol en krijgt zijn deel’ dat Caspar Vogel aanhaalt, wanneer hij het stuk aan de spelers uitlegt, is een gemeenplaats.

De toneelmetafoor in de zin van het theater van de wereld kan gebruikt worden voor een beschrijving van de wijze waarop mensen een plaats hebben in de wereld. Shakespeare laat in het blijspel *As you like it* Jacques de rollen beschrijven die een mens in verschillende leeftijdsfasen speelt. In de vertaling van Burgersdijk luidt dit fragment:

> Heel de wereld is tooneel;
> En mannen, vrouwen, allen, enkel spelers.
> Zij komen op en treden weder af;
> En elk vervult in 't leven vele rollen,
> In zeven levenstrappen. Eerst, het wicht,
> Dat in der voedster armen krijt en spuwt; (...)
> (...) Het eindtooneel, waarmeê
> Dit stuk, vol vreemde wisselingen, sluit
> Is tweede kindschheid, suffen en vergeten,
> Gezicht en tanden, smaak en alles kwijt.
> (*Editie Burgersdijk*, deel 6, p. 330)

De gedachtengang dat een mens drager is van voorgevormde rollen is niet alleen toepasbaar op leeftijdsrollen, maar bijvoorbeeld ook op beroepsrollen. Een mens speelt de rol van arbeider, van student, van fabrieksdirecteur, van politieagent etcetera. Door het spelen van die rol komt men tegemoet aan verwachtingspatronen die anderen hebben. Dit kan geïllustreerd worden met behulp van de stripfiguren Olivier B. Bommel en zijn bediende Joost. De hoofdpersoon Ollie B. Bommel speelt zijn rol van heer van stand. Joost speelt de rol van bediende. De momenten waarop

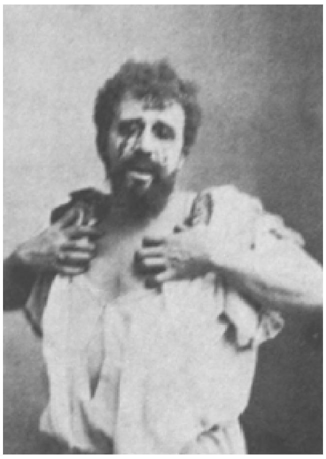
Joost ontslag neemt of dreigt te nemen, zijn die momenten waarop Bommel niet voldoet aan het verwachtingspatroon dat Joost heeft van een heer van stand. Bijvoorbeeld omdat heer Olivier vreemd volk in huis neemt.

Als Siderius Uli tijdens het gesprek in de Bijlmer aanspreekt als 'Arm personage' geeft hij daarmee te kennen dat hij in Uli niet meer ziet dan een masker, een rol. Uli is niet alleen acteur van beroep, hij ís acteur. Uli Bouwmeester stamt uit een vermaard acteursgeslacht. Hij heeft nooit anders gedaan dan acteren, zowel vóór, tijdens, als na de oorlog. Als acteur, als beheerder van de nachtsociëteit De Kelder, als gedwongen deelnemer aan een gokspelletje. In de oorlog bleef Uli kennelijk als vanzelfsprekendheid acteren. Een verklaring voor dit gedrag geeft Mulisch niet. Evenmin schrijft Mulisch dat Uli een geldelijke vergoeding bedingt voor het spelen van de hoofdrol in Noodweer. Hiermee zou Uli een zekere afstand hebben genomen van de te spelen rol. Als contrast bedingt Berta, de zuster van Uli, wel een financiële vergoeding voor het optreden van haar poedel Joost.

Wat is Uli anders dan de maskers die hij draagt? Wie is Uli

werkelijk? En wat is werkelijkheid?

Louis Bouwmeester in Shakespeare's 'Richard III' (1884).



Louis Bouwmeester in 'Koning Oedipus' (1896).

Louis Bouwmeester als Shylock in 'De koopman van Venetië'.

De verhouding tussen verbeelding en werkelijkheid noemt Caspar Vogel in zijn uitleg aan de spelers het centrale thema van het stuk. Hij specificeert dit als volgt:

> Het ging in feite nooit over de verbeelding en de werkelijkheid, maar altijd over de verbeelding en een evenzeer verbeelde werkelijkheid, - dat wil zeggen over een verbeelding en een tweede verbeelding (...).
> (*Hoogste tijd*, p. 61)

In het gesprek tussen Siderius, Vogel en Uli, bevestigt Siderius de lezing van Vogel dat 'de zogenaamde werkelijkheid toch ook weer een zaak van de verbeelding is'. In het hoofdstuk Rookgordijnen geeft de auctoriale verteller een beschouwing over werkelijkheid:

> (...) de werkelijke werkelijkheid ligt niet in het geheel, maar in het detail. Een bepaalde gele cirkel op het behang mag zich dan ontelbare keren herhalen, diezelfde cirkel is tegelijk op een unieke manier zichzelf en niet een andere cirkel, zelfs al zou dat niet met een vergrootglas te zien zijn.
>
> (Om te zwijgen over de wezens, die helemaal niet op het behang staan en daar toch gezien worden, door kinderen, of door mensen als Shakespeare.)
> (*Hoogste tijd*, p. 84)

Deze beschrijving geeft geen uitsluitsel over de vraag waarin het unieke van een bepaalde gele cirkel zit. Een fysicus ziet het gele behang wellicht niet als geel behang maar als een bijenkorf van krioelende atoomdeeltjes. Een dergelijke optiek is dan wel zo abstract dat het unieke van een bepaalde gele cirkel verloren gaat.

Het unieke van een mens komt niet tot uiting in het dragen van maskers, het spelen van rollen. Als speler van een rol is hij voorgeprogrammeerd. Er komt uit wat erin gestopt wordt, namelijk de rol. Als drager van een masker is zijn gedrag bepaald. Elke gele cirkel op het behang mag uniek zijn, het feit dat zelfs met een vergrootglas geen verschil geconstateerd kan worden, impliceert dat wanneer dit beeld op mensen overgebracht wordt, deze mensen, die dezelfde rol spelen, zich in hun feitelijk gedrag niet onderscheiden. De rol is een masker waarachter de speler van de rol zich kan verschuilen. Het masker biedt hem naast onvrijheid ook een zekere vrijheid.

De idee dat de mens drager van maskers is, roept vragen op. Is een mens iets anders dan de gespeelde rol? Welke vrijheid heeft een mens om van die rol af te wijken?

In de brief van Siderius komt het dilemma tussen vrijheid en onvrijheid aan de orde. Siderius beschouwt zich als de grote manupulator achter de schermen. Hij laat zich niet zien op de repetities. Hij is een schaduw die zijn bedoeling kenbaar maakt door middel van een brief. Ook tussen Vogel en Siderius is er geen ander contact geweest dan het gesprek tussen Uli, Vogel en Siderius in de Bijlmermeer. Siderius ziet zich als de vrije, creatieve kunstenaar, die de rollen van anderen creëert. Uli ziet hij als de onvrije, de geprogrammeerde, de slaaf van zijn rol. Als men dit als metafoor voor de wereld opvat, is Siderius de schepper, Uli de onvrije mens en Caspar Vogel de geestelijke. De naam Leo Siderius suggereert het sterrenbeeld van de leeuw. Als men ervan uitgaat dat het sterrenbeeld het lot van de mensen bepaalt, is het ook begrijpelijk dat Siderius niet kan toestaan dat de spelers ook maar iets aan de voorgeschreven rollen wijzigen. Waarom Siderius Jezus als een acteur ziet, is nu duidelijk. Caspar Vogel is dan de intermediair die de mens helpt met het spelen van zijn rol, maar de onvrijheid van die mens niet kan opheffen.

Wat betekent deze onvrijheid voor Uli? Om antwoord op deze vraag te krijgen, moet een tweede lijn in de roman gevolgd worden. Die tweede lijn is de tocht van Uli, als mens achter maskers op zoek naar zijn bestemming.

De queeste: Uli op zoek naar zijn bestemming

Kan men het vraagstuk van vrijheid en onvrijheid in het algemeen benaderen vanuit een transcendentale zienswijze?

Uli wordt tijdens het televisie-interview herinnerd aan het feit dat hij tijdens de oorlog is blijven acteren. Door de rel die daarop ontstaat, dreigt de première niet door te gaan. De theaterdirecteur neemt Uli, die aanstalten maakt te vertrekken, mee naar zijn kamer. Mulisch laat de directeur in zijn 'kamer van meedogenloze orde, die door warme kleuren toch niet steriel was' een beschouwing geven die schijnbaar geen betrekking heeft op het zojuist voorgevallene.

De theaterdirecteur vertelt dat hij altijd gefascineerd is geweest door de laatste werken van grote kunstenaars. Die werken hebben volgens hem iets gemeen. Hij had de theorie ontwikkeld dat al die laatste meesterwerken in zekere zin door dezelfde man waren gemaakt. Een man op de drempel van de dood, bij wie de dood al op de één of andere manier naar binnen scheen.

> Wat dat schijnsel bewerkstelligde, was een soort totale vrijheid, een soevereine minachting voor de regels van de kunst, die tegelijk die regels pas fundeerde. Een eenvoud die alle gecompliceerdheid in zich had opgenomen, maar die er tegelijk aan was ontstegen. Hoe moest hij het uitdrukken? Het was de natuur zelf, die daar aan het woord was.
> (*Hoogste tijd*, p. 217)

Op zeker ogenblik heeft de directeur een boek gevonden, waarvan de inhoud precies bij deze theorie aansluit. Het is een meer dan vijfhonderd jaar geleden in Japan opgestelde

poëtica voor de toneelkunst. Hierin wordt het geheim van Teruggekeerde Bloem beschreven:

> De Teruggekeerde Bloem was een Bloem die geen Bloem meer was, een techniek die geen techniek meer was, een slotstadium van onzegbare voortreffelijkheid, dat (...) 'slechts eenmaal in het leven' kwam, en waar alleen dingen over te zeggen waren als 'In Shiragi straalt midden in de nacht de zon helder.' De paradox ging zelfs zo ver, dat een acteur in het op één na hoogste stadium altijd volmaakt goed speelde en daarom nu en dan opzettelijk iets van zijn vroegere, slechtere stijl in zijn spel mengde, dat daardoor nog beter werd; - maar in het hoogste stadium, dat van de Teruggekeerde Bloem, wist hij in zekere zin helemaal niet meer wat hij deed: daar heerste de opperste vrijheid van de leegte. Dan was hij dus niet meer de natuur in de gestalte van een mens, zoals normale stervelingen dat waren, maar een mens in de gestalte van de natuur, van de hele wereld.
> (*Hoogste tijd*, p. 219)

Maar wat is de voorwaarde voor een dergelijke kosmische ervaring? Moet een mens zich losmaken van zichzelf? Is dit alleen vlak voor de dood mogelijk?

De roman *Hoogste tijd* kan men lezen als verslag van de queeste van Uli. Uli is voortdurend op zoek naar zijn bestemming.

Als het boek begint, bevindt Uli zich in Lelystad. Een aanbod om de hoofdrol te spelen in Noodweer, verstoort de rust. Na een aanvankelijke weigering besluit Uli, die de verleiding niet kan weerstaan, de rol te accepteren. Hij reist naar Amsterdam, waar hij het gevoel heeft weer te bestaan.

In Uli, die de rol van acteur speelt, woedt een innerlijke strijd. Een strijd tussen ambitie en talent. Het doet zich voor dat Uli bij een repetitie een citaat te goed uitspreekt (*Bilder, Künstler, Rede nicht!*). Hieruit blijkt dat op dat moment Uli's ambitie het nog wint. De ambitie om een correcte uitspraak van het Duits te hebben, wint het toch van het talent om een gebrekkige uitspraak te acteren.

Wanneer Berta aan het eind van het verhaal zegt: 'Ik heb van de eerste dag af geweten, dat het mis zou gaan,' verwoordt zij daarmee de gevoelens die de lezer al van meet af aan bekropen. Hoe kan een mislukt acteur van de derde garnituur als Uli ook de hoofdrol spelen, zonder daar een groot offer voor te brengen?

Uli verliest echter niet alleen, hij wint ook. Bij zijn tocht door de onderwerelden moet hij, zoals Orpheus met snarenspel en weemoedige klaagzang betaalde, betalen voor zijn terugkeer naar de wereld. Bij de onderwereld verbeeld in het restaurant Osiris verliest hij het van zijn vader geërfde horloge. Bij de onderwereld verbeeld in de criminele wereld verliest Uli zijn boek over de perspectief.

Op de vraag wat tijd is, zijn verschillende antwoorden mogelijk. Vrijwel algemeen echter verbindt men het begrip *tijd* met het begrip *verandering*. Dat laatste begrip kan men ook vervangen door *proces*. Bestaan toekomst en verleden werkelijk? De toekomst ligt in de realiteit van het vooruitdenken, de verwachting. Het verleden ligt in de realiteit van het geheugen. Het heden ligt in de realiteit van de directe beleving. Herinnering en toekomstverwachting liggen dus ook in het heden.

Met het verlies van zijn horloge verliest Uli zijn laatste stoffelijke herinnering aan zijn vader, aan het verleden. Met het verlies van zijn boek over de perspectief verliest Uli zijn toekomstverwachting. Het boek, waarin Uli zich wilde verdiepen, is verdwenen. Daarbij is het onderwerp, dat Uli's boek behandelt, symbolisch op te vatten: Uli verliest de perspectief.

Het gevolg van deze verliezen is dat Uli's directe beleving intenser wordt. Uli observeert scherper, bevrijd als hij is van alles wat het onthechtingsproces, dat hij doorloopt, als overtollig afschudt.

De auteur Molly wordt dit pijnlijk gewaar als hij Uli uit valse beleefdheid prijst:

> Toen kreeg ook hij Uli's blik te verduren, - een blik, die hem nooit meer zou verlaten en waarmee hij op een of andere manier in het reine zou moeten komen in de toekomst, (...), want hij verscheen daarin als een insekt, een walgelijk ongedierte, terwijl hij dat toch niet was. Of wel?
> (*Hoogste tijd*, p. 313)

Uli's blik is de blik van de onthechte. De onthechte die al het onechte doorziet. Het is de blik van de waarheid. Uli heeft het vermogen om door valse schijn heen te prikken gewonnen. Met het vallen der jaren doorloopt Uli Bouwmeester dit onthechtingsproces. Heeft hij zijn queeste nu volvoerd?

Zijn bestemming vindt Uli uiteindelijk in het niet acteren. Op het moment dat Uli Etienne Post probeert te wurgen, acteert hij niet. Uli speelt de rol niet en daarmee speelt hij hem eigenlijk wel: een vreemde paradox. Door de wurgpoging op Etienne vermoordt Uli zichzelf. Daarmee doodt hij zijn ambitie, waarbij de mens met de acteur samenvalt. Uli vindt zijn bestemming door te sterven: ambitie en talent zijn nu één.

In het hoofdstuk 'Première' heeft Uli zijn eigen werkelijkheid vanuit zijn verbeelding geschapen. Zoals Shakespeare de tovenaar Prospero door zijn verbeelding tot werkelijkheid schiep, zo brengt Uli Pierre de Vries tot leven. Het sluitstuk van het onthechtingsproces, de queeste, is de dood, die totale vrijheid oplevert: Uli sublimeert zich in het éénworden met het personage. Verbeelding en werkelijkheid zijn hier niet langer te scheiden. Op deze wijze beschouwd kan men het hoofdstuk 'Première' als apotheose van de voorstelling 'Hoogste tijd' én van Uli Bouwmeester lezen.

Het experiment van Siderius

Als aanhef wordt bij de brief van Siderius de afkorting L.S. gebruikt. De brief wordt ook ondertekend met deze afkorting. De aanhef L.S., een afkorting voor de groet aan de lezer *Lectori salutem*, en de ondertekening L.S., een afkorting van de naam van de verteller Leo Siderius, beschouw ik als een vrijbrief om te interpreteren. Door de gelijke aanhef en ondertekening wordt de lezer aldus op basis van gelijkwaardigheid aan de dis van het vertelde genood. Zegt immers de verteller van *Hoogste tijd* niet:

> De verteller en de luisteraar staan samen tegenover het vertelde, zij moeten elkaar goed vasthouden, want zij zijn even kwetsbaar. De verteller schept het vertelde zo min als de luisteraar dat doet, maar het vertelde schept aan de ene kant de verteller en aan de andere kant de luisteraar (...).
> (*Hoogste tijd*, p. 224)

Wat beweert Siderius in zijn brief? De auteur, consequent 'komediant' door Siderius genoemd, is onvrij, doordat hij zijn rol, de rollen van anderen en de afloop van het stuk kent. De toeschouwer denkt ten onrechte dat het personage, de rol die de acteur uitbeeldt, net zo vrij als hijzelf is:

> Maar wie hoort en ziet de toeschouwer als hij het personage hoort en ziet? Nu juist de komediant - de totaal onvrije, de onderhorige aan het

noodlot, de knecht van de onafwendbare voorbeschikking. Of all persons is het juist deze onbeduidende famulus, dit alwetende sujet, dat de menselijke vrijheid moet demonstreren en het naïeve personage baren, en alleen hij kan dat, aangezien het onmogelijk is. Valt daaruit niet iets te leren over de tragische aard van de vrijheid? De eerste de beste cabotin die Oedipus speelt, is leerzamer dan Oedipus.
(*Hoogste tijd*, p. 280)

Het personage bestaat niet. Het is onmogelijk om dit personage in een stoffelijk wezen te veranderen. Alleen een tovenaar als Prospero, die de werkelijkheid kan veranderen, is hiertoe in staat. Het is wel mogelijk om het personage te spelen. Maar: een gespeelde vrijheid is geen vrijheid.

Siderius constateert:

Alleen in de maskerade schuilt blijkbaar de vrijheid, de menselijkheid, de cultuur.
(*Hoogste tijd*, p. 280)

Vervolgens ontvouwt Siderius het experiment waaraan Uli onderworpen zal zijn: Uli draagt het masker waarin de vrijheid besloten zit. Maar nu krijgt hij een tweede masker over dit masker gezet: het tovenaarsmasker van de onvrijheid.

Tussen hem en Prospero moet dan een personage ontstaan als de bliksem tussen een donderwolk en de aarde: tegelijk onvrij en vrij: kunst en mens.
(*Hoogste tijd*, p. 280)

Siderius besluit de brief met het verlangen snel de uitslag van het experiment te kennen. Slaagt het experiment?

Shakespeare schiep zich een werkelijkheid vanuit zijn verbeelding. Schrijvers van egodocumenten trachten hun werkelijkheid niet te verbeelden maar af te beelden. Het doel van het

experiment van Siderius is om de werkelijkheid als het ware te ‘grijpen’. Dit door Uli de rol te laten spelen van iemand die een rol speelt. Hierop is wat de theaterdirecteur zegt van toepassing:

Harry Mulisch. Foto: Rico D'Rozario.

> Zoals meneer Bouwmeester wist, had Aristoteles de kunst gedefinieerd als navolging van de natuur, en dat werd meestal opgevat als pleidooi voor afbeelding en dus verdubbeling van de natuur. Maar je kon het ook anders zien, namelijk dat de kunst te werk moest gaan *als* de natuur: niet het geschapene, het scheppende moest nagebootst worden. (*Hoogste tijd*, p. 217)

Het experiment van Siderius, die zich ziet als scheppend kunstenaar, kan gezien worden als een uiterste consequentie, niet van het afbeelden van de werkelijkheid, maar het creëren van de werkelijkheid zelf. In dat opzicht slaagt het experiment. Uli verbeeldt geen wurgpoging, maar doet een wurgpoging. Uli speelt geen Pierre de Vries, maar is Pierre de Vries ten slotte.

Het experiment van Siderius kan geslaagd genoemd worden, omdat Uli niet Pierre de Vries als acteur tot leven brengt, maar Pierre de Vries zelf in de persoon van Uli. Werkelijkheid en verbeelding zijn niet langer te scheiden: het personage, de bedachte figuur is werkelijkheid geworden.

En daarna?

Wat blijft er over wanneer de verbeelding en de werkelijkheid samen zijn gevallen?

Caspar Vogel denkt er als volgt over:

> (...) valt de acteur samen met zijn personage. Dan is de kunst werkelijkheid geworden en dus vernietigd. Einde van de beschaving. (*Hoogste tijd*, p. 129)

Er is ook een andere visie mogelijk. Als men het begrip ‘tijd’ koppelt aan het begrip ‘proces’ (verandering), is de hoogste tijd het laatste stadium van het proces. Een tijd waarin geen verandering meer mogelijk is, is de tijd waarin de tijd is opgeheven.

Dit verklaart de anachronismen in het hoofdstuk ‘Première’, zoals bijvoorbeeld de in 1904 éénenveertigjarige Louis Couperus, die hier geschetst wordt als ‘man van in de vijftig’. Ligt daarin de werkelijkheid? Ik laat het aan de verbeelding van de lezer over of er bij deze opperste tijd van paradijs gesproken moet worden. Eén citaat geef ik hierbij ter overweging:

> Toen zijn bezoekers al buiten op de galerij stonden, draaide Siderius zijn ogen ten hemel en zei tegen Uli: ‘Ik ben van plan om op de première te komen.’
> (*Hoogste tijd*, p. 131)

Of men nu in zoiets als een paradijs gelooft of niet, eenieder zal moeten erkennen dat in dit verband de rol significant is van de verteller, die in de eerste alinea afdaalt om de gordijnen van het theater voor de lezer te ontsluiten, zodat de lezer de kleinburgerlijke suite kan aanschouwen. De verteller die de lezer laat belanden in het door de verteller opgeroepen hoofdstuk ‘Première’ door het theatergeheim *hana, de Bloem* toe te passen:

> Het was een techniek, die (...) de ‘beheksing van de toeschouwer’ beoogde, waardoor ‘yugen’ werd bewerkstelligd, - dat was een ander geheim: ‘transcendentaal fantasma’, waarin de toeschouwer verplaatst werd. (*Hoogste tijd*, p. 218)

Deze verteller, waarschijnlijk dezelfde als de toeschouwer die in de spreuk ‘De wereld als schouwtoneel’ geïmpliceerd wordt, heeft de vrijheid om naast een verbeelding (het toneelstuk *Hoogste tijd*) ook een werkelijkheid, namelijk wat niet in het toneelstuk staat (‘Première’) te scheppen. In dit kader bezien is het niet ongepast te zeggen: *Harry Mulisch, god van zijn oeuvre*.

Aart van Zoest

Mulisch vertalen

Harry Mulisch op tournee, Leuven 21 maart 1986. Foto: Gerrit Serné.

In de aloude Sorbonne gaf ik eind 1984 een serie colleges onder de titel *Les Pays-Bas aux années quarante*. Voor de Université Interâge. Dat is een soort aan de universiteit vastgeplakte volksuniversiteit. De studenten hebben geen examenpretenties en er worden geen vooropleidingseisen gesteld. Veel ouderen uiteraard; ze hebben vrije tijd te besteden en hersens die ze nog willen laten knarsen. Er kwamen elke week ruim twintig mensen luisteren. Waarom? Omdat ze wel eens wat anders wilden horen dan de vorige keer. Omdat ze ooit een bezoek aan Nederland hadden gebracht - en het was bevallen. Er was een echtpaar bij dat een boek van Jan de Hartog had gelezen, *La petite Arche*. (Uit het Engels vertaald door Pierre Javet. Uitgegeven door Julliard, die ook vier andere romans van dezelfde schrijver publiceerde. Het boek is uitverkocht.) Ze hadden het een prachtige roman gevonden, waaruit veel geestelijke steun te halen viel. Ze hadden een bootje gehad dat ze La petite Arche hadden genoemd en waarvan ze me later nog een fotootje hebben gestuurd. Meer kennis van de Nederlandse literatuur heb ik in de groep niet kunnen ontdekken, als ik het dagboek van Anne Frank niet meetel, want dat heeft in het buitenland bijna niemand niet gelezen. Toen het moment gekomen was om het einde van de bezettingsperiode te behandelen, leek het me een goed idee om een stukje voor te lezen uit de Franse vertaling van Mulisch' *De aanslag*, die kort tevoren verschenen was bij Calmann-Lévy. Leerzaam, en het zou me tezelfdertijd de gelegenheid geven

om waar te nemen hoe een kruimeltje Nederlandse letteren op deze plek zou worden ontvangen. Ik las de eerste bladzijden voor van de Eerste Episode. Daarin wordt een avond uit het leven van een Nederlands gezin tijdens de hongerwinter van 1945 beschreven. Een passage van drie bladzijden lang bevat alles wat kenmerkend is voor het dagelijks leven in die ellendige dagen van bezetting, honger, gebrek, en twintig graden onder nul. Alles: de salamander, de carbidlamp, de hooikist, het wasgoed in de ene kamer waar gestookt wordt, het noodkacheltje gevoed met boeken van een stapel op de grond. Op het buffet nog een stapeltje boeken om te lezen. Moeder haalt een trui uit. Ze drinkt surrogaatthee. De waterleiding is bevroren. De centrale keuken is niet vergeten, de waterige soep, de kleffe grauwe boterham met bietenstroop, de razzia's, de verlengde kerstvakantie, het besef dat de rest van Europa bevrijd is, de politieagent met een geweer op zijn rug.

Om een indruk te geven, en eerlijk gezegd vooral om te laten zien hoe mooi het Nederlands in het Frans overkomt, citeer ik een stukje van het begin.

> C'était le soir, vers sept heures et demie. Grâce à quelques bouts de bois, la salamandre avait chauffé à petit feu pendant plusieurs heures, mais elle avait fini par s'éteindre. Avec ses parents et Peter, Anton était assis à la table de la pièce du fond. Un cylindre de zinc de la taille d'un pot de fleurs était posé sur une assiette; de sa face supérieure sortait un fin tuyau qui se divisait en deux comme un i grec, et les orifices percés aux extrémités de ces branches crachaient deux flammes effilées, d'un blanc aveuglant, dirigées l'une vers l'autre. Cet appareil jetait dans la pièce sa clarté fantomatique, détachant sur un fond d'ombres noires le linge qui séchait, maintes fois reprisé, les ustensiles de cuisine, de petites piles de chemises à repasser.

Mooie evocatie. Je *ziet* de carbidlamp tot in details. Je *ziet* de schamele huisraad die hij eigenaardig verlicht. Je ziet, lijkt het wel, een ets van Rembrandt, met sterk clair-obscur effect.

De Parijzenaars in de collegezaal luisterden met grote aandacht. Toen ik uitgelezen was wilden ze graag bevestigen dat ze het erg interessant hadden gevonden. Ik was bereid om te geloven dat ze dat niet alleen uit beleefdheid zeiden. Het viel me op dat ze niet echt verbaasd of getroffen waren door wat ze hadden gehoord. Vrijwel alle aanwezigen hadden de oorlog meegemaakt en beseften terdege dat het in die jaren in Frankrijk heel anders was toegegaan dan in het bezette Nederland. Als er tijdens korte discussies overeenkomsten en verschillen werden geconstateerd, ging de belangstelling meer uit naar morele kwesties - collaboratie, houding tegenover de jodenvervolging - dan naar concrete gegevens over leefomstandigheden. Alleen ging men gretig in op de vraag of het Nederlandse woord salamander en het Franse woord salamandre wel naar precies hetzelfde type kachel verwijzen.

Omdat het toch niet geregeld voorkomt dat binnen de muren van de Sorbonne bladzijden Nederlandse literatuur worden voorgelezen, achtte ik het gerechtvaardigd om te vragen hoe ze het vonden. Mooi geschreven? Jazeker. Ze reageerden een beetje verbaasd. Ik twijfelde er toch niet aan dat ze ervan overtuigd waren dat Nederlanders net zo mooi kunnen schrijven als Fransen? Ja, je zag ze nooit in de etalages van boekwinkels liggen, je hoorde er niets over in de krant, ze kwamen niet aan de orde in de tv-uitzending Apostrophes. Je wist niet dat ze bestonden, die Nederlandse schrijvers. Dat was het enige probleem. Voor zover het al een probleem was, natuurlijk, want hoe kun je missen waarvan je niet weet dat het bestaat?

Hiermee was kort en krachtig de positie van onze nationale letteren (die uit Nederlands sprekend België inbegrepen) op de buitenlandse markt aangegeven: er bestaat geen enkel vooroordeel tegen de Nederlandse literatuur, misschien bestaat er integendeel wel een welwillende bereidheid om te verwachten dat het van behoorlijke kwaliteit zal zijn, net als onze bloembollen, ons aardgas, onze kaas.

Eens wist het buitenland niet van onze kaas. We hebben er iets aan gedaan. Toen men overal ter wereld inzag hoe lekker de Nederlandse kaas is, konden we er veel van verkopen. We wisten dat het lukken zou. We geloofden immers in de voortreffelijkheid van ons maaksel, waar of niet? Doen we dat ook als het om onze literatuur gaat? Hm.

Laten we aannemen dat we het echt de moeite waard vinden om over de grenzen aandacht voor onze literatuur te krijgen. De vraag is dan: hoe doe je het? Het antwoord: het beste door een voortrekker. De Zweedse letterkunde bestaat, omdat het werk van Strindberg bestaat. Met onze klassieken, zeg Multatuli, zeg Couperus, kunnen we dat niet meer halen, al hoeven we ze zeker niet weg te moffelen. Met Anne Frank, Jan de Hartog, Van Gulik, is de humus voor internationale belangstelling zeker gelegd. Zal ik ook Xaviera Hollander noemen, een geval apart, bekend van alle stationsboekenstallen? Wolkers schijnt in Zweden te worden gelezen. In Praag heb ik Elsschot in de etalage zien liggen. Maar de voortrekker moet een schrijver van nu zijn. Hugo Claus is geschikt. En Harry Mulisch. Laat ik het over hem hebben, omdat dit nummer aan hem is gewijd. En over Frankrijk, omdat ik dat tenminste een beetje bekijken kan.

Harry Mulisch na een optreden in Leuven, maart 1986. vlnr. Harry Mulisch, echtpaar Coorevits (organisatoren) en Frans de Rover. Foto: Gerrit Serné.

De geringe bekendheid in het buitenland met onze nationale meesterwerken is wel geweten aan de geringe kwaliteit van gemaakte vertalingen. Het is nog voor niet één procent een geldige verklaring. Het is waar dat de kwaliteit van de vertaling belangrijk is. Het is een illusie om te denken dat de voortreffelijkheid van een vertaling voldoende voorwaarde zou zijn om een tekst op te stoten in de regionen van internationale faam. Maar noodzakelijke voorwaarde is het wel.

Iedereen weet zo langzamerhand wel dat de Nederlandse literatuur in Frankrijk op unieke wijze wordt gediend door het werk van de Franse vertaler Philippe Noble.

Erkenning hiervoor heeft hij gekregen in de vorm van toekenning van de Nijhoff Prijs voor zijn vertaling van *Het land van herkomst* van Du Perron. Hij heeft het daar niet bij gelaten. Hij heeft sindsdien Oberski vertaald, Hillesum, Nooteboom. En vooral: Mulisch. Mocht het niet lukken om in Frankrijk Mulisch als voortrekker voor de Nederlandse literatuur te laten functioneren (naast Claus, maar daarover gaat het hier nu even niet), dan zal het niet aan de activiteiten van Noble hebben gelegen. Hij heeft *De aanslag* vertaald, en hoe. Hij heeft, met Maddy Buysse,

gezorgd voor een follow-up: de vertaling van *Het stenen bruidsbed*. En de vertaling van *Twee vrouwen* komt er aan, nog dit eigenste jaar.

Hoe komt het dat Noble zo goed is? Hij kent zijn zaakjes. Niet alleen de taal, het Nederlands, tot in zijn subtielste kneepjes. Ook land, volk, geschiedenis, alles wat met Nederland te maken heeft. Hem zal het niet gebeuren dat hij denkt dat S.D. de afkorting is van Sociaal Democraten, zoals een andere vertaler van *De aanslag* meende. Hij werkt buitengewoon zorgvuldig, zoals ik zelf van nabij heb kunnen constateren. Maar dat alles is nog helemaal niets vergeleken bij de fundamentele voorwaarde die voor meer dan middelmatig vertalen geldt: hij is eigenlijk een schrijver. Ik bedoel: iemand die scheppend omgaat met zijn eigen taal, de taal waarmee de lezer te maken krijgt. Een zorgvuldige vertaling, een trouwe vertaling, een vertaling die oorspronkelijke betekenis niet verraadt, het is allemaal prachtig, of misschien wel een legitieme eis die mag worden gesteld. Maar het is niets vergeleken bij de opperste eis die aan literair vertaalwerk wordt gesteld: creativiteit. De vertaling moet *literair* zo goed mogelijk zijn en dus, qua stilistische kwaliteit, het origineel zo dicht mogelijk benaderen. De middelmatige vertaler is iemand die een woord bij een woord zoekt, gaande van de ene taal naar de andere. De goede, literaire, vertaler is hij die naar aanleiding van een woord, een zin, een al of niet verborgen schoonheid in de tekst, een boeketje mogelijkheden in handen krijgt en daaruit de bloem plukt die hem het best bevalt. Zodat de vertaling ook schoonheid krijgt, als de oorspronkelijke tekst die had. Misschien bewust, misschien vaak onbewust.

Bekijk bijvoorbeeld de hierboven geciteerde passage uit *L'attentat*. Onopvallend zitten er meer alliteraties in dan je op het eerste gezicht zou denken. De constructie van de zin waarin de carbidlamp wordt beschreven is complex, maar toch van een mathematische doorzichtigheid. Het ritme van het proza is soepel. Ook in het Nederlands zijn er alliteraties, maar minder. Daarentegen meer assonantie: ‘de salamander had zacht gebrand’, ‘houtblokken-koud-ouders’. De zinsbouw is wat korter, hoekiger, in het Nederlands, en het ritme navenant. Het Frans is dus, wat zijn literaire kwaliteit betreft, gelijkend maar niet gelijk, verschillend maar gelijkwaardig. Wat bij het gaan van Nederlands naar Frans noodzakelijkerwijs verloren gaat (wat doe je met een assonantie op ‘ou’? - de klank bestaat in het Frans niet eens), wordt heel fijntjes ergens anders, door iets anders, gecompenseerd.

Vertalen is scheppend omgaan met de doeltaal, de eigen taal voor de vertaler, de taal op grond waarvan een lezer gaat beoordelen of dit een goed geschreven boek is. Voorde vertaler is het van geen enkel belang wat de schrijver van zijn vertaling vinden zal. Het enige wat telt is of hij zijn landgenoten zal weten te bereiken in hun merg en botten met de tekst die hij schrijft op basis van wat de schrijver maakte in die vreemde taal. Het grappige is dat geen enkele vertaler er zelf zo over denkt. Vertalers denken aan hun schrijvers, niet aan hun publiek. Psychologisch ook verklaarbaar, omdat de schrijver voor de vertaler een Überich is: de opperste oordelende instantie, maar met wie toch een relatie van wedijver bestaat. De geheime wens van de vertaler - daar ben ik van overtuigd - is om net zo mooi te schrijven als de schrijver zelf.

Daarom haat en bemint de vertaler de schrijver wanneer deze hem voor onmogelijke opgaven stelt. In *De aanslag* doet er zich een voor, onmiddellijk aan het begin, op de allereerste bladzijde. Daar wordt gesproken over vier huizen in Haarlem, die niet ver van elkaar staan.

> Elk droeg een brave, burgerlijke naam uit onbezorgder dagen:
> *Welgelegen Buitenrust Nooitgedacht Rustenburg*

Het werd:

> Chacune d'elles portait un de ces noms fleurant bon l'innocence bourgeoise propre à des jours moins troublés: *Beau Site ..... Qui l'eût cru Mon repos*

Voor 'Buitenrust' is nog niets ingevuld, want daar is iets mee. Anton, de hoofdpersoon woont in dat huis. De naam 'Buitenrust' heeft voor hem een bijzondere betekenis, zoals bij Mulisch letterlijk alles wel een bijzondere betekenis heeft.

> Ook al voordat de catastrofe plaatsvond, had Anton de naam 'Buitenrust' niet opgevat als de rust van het buitenzijn, maar als iets dat buiten de rust was, - zoals 'buitengewoon' niet op het gewone van het buitenzijn slaat (en nog minder op het buiten wonen in het algemeen), maar op iets dat nu juist niet gewoon is.

Ga daar als vertaler maar eens aan staan. Een woordspeling op twee heel verschillende betekenissen van 'buiten' (à la campagne, en extra-(ordinaire)). Bovendien een toespeling op 'de catastrofe' die later zal plaatsvinden. Het lijkt onoplosbaar. Toch kwam er iets uit de bus. En wel: 'Sans souci'. Zeer geschikt als gangbare naam voor tot satisfactie stemmende optrekjes van enig aanzien. Zeker een equivalent van Welgelegen, Buitenrust, Nooitgedacht en Rustenburg. Tot in Potsdam toe heeft men een woonoord Sans Souci genoemd. De toespeling op de zorgen die Anton in zijn leven nog te wachten staan blijft gehandhaafd. Maar hoe staat het met het misverstand, de interpretatie die diametraal staat tegenover de bedoelde? Ook die is gehandhaafd. Door het fonetische gegeven dat 'sans' net zo klint als 'cent', en door een mogelijke parallel met een oppositie 'sans façons'/ 'cent façons'. In de geest van de Anton in *L'attentat* klinkt 'sans souci' als 'cent soucis'. Je moet er maar op komen. Ziehier wat Noble er van maakte:

> Même avant la catastrophe, lorsqu'il entendait parler de *Sans souci*, Anton n'interprétait jamais cet mots comme exprimant l'absence de soucis, mais plutôt leur abondance: 'cent soucis' - de même qu'une personne qui prétend vous recevoir 'sans façons' fait généralement 'cent façons', ce qui est exactement la contraire.

Zoiets vinden, dat zijn mooie momenten in een vertalersleven. Is dit vrij vertalen, zoals het heet? Nee. Het begrip 'vrij vertalen' is onzinnig. Dit is creatief vertalen. De schrijver is niet verraden. En de lezer wordt gediend. De uitgedrukte gedachte, de woordspeling, het subtiele verband tussen de naam, met zijn mogelijkheid tot verkeerde interpretatie, en de gebeurtenissen die in het boek nog beschreven gaan worden, het is allemaal overgebracht van het Nederlands naar het Frans. Bij de gratie van een gelukkige ingeving, een elegante uitwerking.

Van vergelijkbare moeilijkheidsgraad is de opgave die aan de vertaler wordt gesteld door het cryptogram waarvan in de laatste Episode sprake is. In 1981 speelt Anton geen Mens-ergerje-niet meer, als in 1945, maar verstrooit hij zich met de kruiswoordpuzzel voor gestudeerde personen. Hij zoekt een woord dat voldoet aan de omschrijving: Weet de Zonnegod geen duidelijker omschrijving van deze puinhoop?

De verteller geeft even een kijkje in het functioneren van de puzzelende geest:

> De Zonnegod was natuurlijk Ra, dat kon niet missen. *Radeloos? Raket? Rafaël? Ratelen?* Dat was de verwekking van de god. *Rapen?* Dat was het schrijfgerei van de Zonnegod, waarmee hij zijn omschrijvingen op schrift stelde...

Pas in zijn ontreddering na wat hij uit de mond van zijn vroegere buurmeisje Karin Korteweg, ontmoet tijdens de grote vredesdemonstratie, heeft gehoord over de toedracht na de moord op Fake Ploeg, vindt Anton het juiste woord (zó werkt ons brein, grillig?, of met een diepere ongekende logica?): *ravage*.

Philipe Noble heeft met het vertaalprobleem dat door dit element in de vertelling wordt opgeleverd langer rondgelopen dan Anton Sleeuwijk met zijn cryptogram-puzzel. Er is hem ingeblazen om het helemaal uit de vertelling weg te laten. Het cryptogram-fragment speelt immers geen essentiële rol. Het is in de vertelling een sierlijke, symbolische arabesk, niet zonder betekenis, zeker niet, maar toch ook weer niet onmisbaar. Het was Noble's eer te na. Hij handhaafde de vraag: Le Dieu du Soleil ne connaît-il pas de définition plus précise de ce tas de ruines? Daarmee verplichtte hij zich tot de uitkomst *Ravages*, en veroorloofde zich om van de zes letters in de Nederlandse tekst er ‘sept’ te maken in de Franse. Wat deed hij met de spinsels in Antons brein?

> Le dieu du Soleil était évidemment *Ra*, rien de plus classique. *Rabâcher? Rapace? Raphaël? Rapine?* Ça, c'était l'organe sexuel du dieu. *Rature?* C'était ce qu'il faisait lorsqu'il mettait par écrit ses définitions...

Zelfs de enigszins ondeugende toespeling op ‘telen’ is, wat priapisch aangescherpt, - als men mij deze beeldspraak in dit verband toestaat - overeind gebleven: ‘pine’ is een van de woorden waarmee in het Frans het mannelijk lid kan worden aangeduid. Ook hier is puzzelwerk dus door de vertaler tot een

bevredigend einde gebracht.

Echt helemaal onmogelijk was het om een vertaling te vinden die alle connotaties weergeeft van het liedje dat de zeventienjarige Anton met dichtgeknepen neus zingt om zijn broer Peter te pesten:

> Want als pech ben ik geboren
> En als Pech zal ik sterven ook...

Anton kon niet weten dat dit een grap van slechte smaak blijkt te zijn, luttele bladzijden later in het boek. Zijn broer wordt nog diezelfde avond door de nazi's afgemaakt, neergeschoten.

Wie begrijpt nog waar dit liedje naar verwijst? Alleen ouderen. Zij herinneren zich dat ze luisterden naar de Bonte Dinsdagavondtrein, een populair radioprogramma in een tijd dat de televisie nog moest worden uitgevonden. Peter Pech, met zijn nasale stemgeluid, die de mensen aan het lachen maakte met zijn schlemieligheid. Nederlandse ouderen, uiteraard. Deze verwijzing naar een praktisch geheel verzonken Nederlandse werkelijkheid gaat voor iedere buitenlander onherroepelijk voor honderd procent verloren. In de vertaling kan niet anders overblijven dan iets rudimentairs:

> Car je suis né Fiasco
> et Fiasco je mourrai...

Deze Franse tekst redt nog veel van de betekenis die in het origineel zit. De verwijzing naar Peters dood, die gauw zal volgen. De verwijzing naar de absurde kant van die dood, onhandig tegemoet gelopen - ironie van het lot, bittere samenloop van omstandigheden. Met woorden als pech en fiasco wordt daarvan iets aangegeven, op een gewild onbeholpen manier. Uit trouw aan de oorspronkelijke tekst heeft de vertaler in het Frans ook vermeld dat Anton bij het zingen zijn neus dichtkneep (‘Anton se pinça le nez’), hetgeen naar mijn smaak gevoegelijk achterwege had mogen blijven. Want geen enkele Fransman zal begrijpen waarom Anton dat doet, namelijk om de stem van de radio-komiek na te bootsen. Hoeveel Nederlanders volgen Mulisch nog wanneer hij refereert aan zo'n molecuultje vervlogen niet-fictieve werkelijkheid?

Harry Mulisch signeert, Leuven 21 maart 1986. Foto: Gerrit Serné.

In het werk van Mulisch zitten veel van zulke verwijzingen. Het is de kracht en ook de charme van vooral zijn laatste romans dat ze een veelvoudige semantische

gelaagdheid hebben. Fundamenteel is Mulisch een filosofisch schrijver. Zijn romans hebben altijd een metafysische, een ethische en soms ook een kentheoretische strekking. Daarbij is het verhaal bij Mulisch verankerd aan de maatschappelijke realiteit, door middel van talrijke overduidelijke, voor iedereen herkenbare, verwijzingen naar gebeurtenissen, meestal hedendaagse of althans recente. Daardoor ontstaat een betekenislaag die zijn teksten ook tot kronieken of een soort historische romans maken. Dit realisme wordt op psychologisch niveau eenvoudigweg doorgezet, zodat zijn romans in dat opzicht aansluiten bij de traditie van de grote negentiende-eeuwse psychologische roman. Een extra element ten opzichte van deze traditie is bij Mulisch het esoterische aspect, dat de verhalen uit de beginperiode een fantastisch karakter gaf, maar in de latere manifest wordt op momenten dat de lezer de indruk krijgt dat de loop der dingen in de vertelling voor de personages als het ware gearrangeerd is op historisch of kosmisch niveau, en dat de mensen worden geconfronteerd met iets dat hun lotsbestemming kan heten.

Laat *De aanslag* weer als voorbeeld dienen. Het is in de grond der zaak een filosofische roman. Aan de orde wordt gesteld niet zozeer een probleem van schuld, zoals het wel wordt geformuleerd, maar veeleer de vraag hoe bij de evaluatie van daden de intentie moet worden afgewogen tegen de - nooit geheel voorzienbare - gevolgen. Het is ook een historische roman, althans een compacte kroniek van Nederland van 1945 tot 1981. Het schildert de psychologie van een generatie die de Tweede Wereldoorlog heeft meegemaakt als adolescent, kind van gefusilleerde ouders of juist van een collaborateur. En ook die van de onder de bezetting tot terrorist geworden burger, later oud-verzetsman.

Daarmee zijn niet alle lagen genoemd. Mulisch' teksten hebben vrijwel altijd een politieke component. In *De aanslag* wordt politieke problematiek, vastgehaakt aan morele problematiek, gepresenteerd. De politieke kwestie van de efficiëntie van terroristische actie komt aan de orde in relatie met het probleem in hoeverre het doel de middelen heiligt. Ik vermoed dat de verknoping van deze, deels spannende deels tot overdenking stemmende, verteldraden in *De aanslag* belangrijk heeft

bijgedragen tot het succes dat het boek bij het Nederlandse publiek heeft gehad: er is als het ware voor iedereen wel een vertellings-laag bij.

Voor de fijnproevers zijn er dan nog de referentiële momenten die een specifieke kennis van de Nederlandse werkelijkheid vereisen. Het geneuzel van Peter Pech heb ik al genoemd. Op zo'n plek in de tekst krijgt deze er een semantische laag bij die ik de naam anekdotisch wil geven. Daar wordt het boek heel even tot een sleutelroman gemaakt. In *De aanslag* is dat heel evident het geval in de Vierde Episode, waar de begrafenis van de oud-verzetsman wordt beschreven en de ontmoeting van Anton met Takes.

Je moet tot een bepaalde incrowd behoren om *alle* toespelingen te kunnen thuisbrengen. Voor een groot aantal is dat nu ook weer niet nodig. Dat de Sjoerd in het boek staat voor H.M. van Randwijk valt zonder al te veel moeite te achterhalen. De versregels die van Sjoerd worden geciteerd zijn letterlijk dezelfde als die van H.M. van Randwijk welke op het Weteringcircuit in Amsterdam op een herdenkingsmuur zijn aangebracht. Hier komt de niet-fictie op anekdotisch niveau onbeschaamd de fictie binnen.

Omdat ik niet tot de bedoelde incrowd behoor, ontgaat een aantal toespelingen me ongetwijfeld. Ik heb er vrede mee. Dit Privé-achtig puzzelwerk laat ik met alle genoegen aan ingewijden of pluizers over. Dat Hannie Schaft model heeft gestaan voor Truus Coster, weten dat het zo is, voegt voor de lezer aan de waarde van de roman niets toe. Dat ik onder de gasten bij de begrafenis Ed Hoornik meen te ontwaren, en Gerben Wagenaar, het is wel aardig, maar niet meer dan een grapje in de marge. Wel moet ik toegeven getroffen te zijn door de kostelijke, haarzuivere evocatie van ds Buskes (misschien ook wel omdat deze man nog eens druppels doopwater op mijn hoofd heeft gesprenkeld toen ik nul jaar oud was):

> De lijkrede werd uitgesproken door een beroemde dominee, die jarenlang in een concentratiekamp had gezeten. De uithalen van zijn stem, waarbij Sandra lachend naar haar vader opkeek, waren zo groots dat het leek of hij zijn retorisch talent had afgedwongen op een spraakgebrek, net als Demosthenes, die geoefend had met zijn mond vol kiezelstenen.

Wie zich Buskes herinnert beseft hoe trefzeker dit is en herinnert zich eveneens hoe moeilijk de beschreven wijze van praten het maakte om te blijven bedenken dat deze dominee om meer dan een reden als een moedig en voortreffelijk mens diende te worden beschouwd.

Dezelfde herkenning treedt op bij de aanwezige minister, ook een man die in de oorlog goed was geweest. Dat moet Smallenbroek zijn, denk je, wanneer dit personage met enkele rake vegen wordt neergezet. ‘Dan neem ik nog een borrel’, zegt hij, in *De aanslag*. Een zinnetje als de petite madeleine bij Proust: het brengt een wereld aan beelden terug, voor wie de Nederlandse politiek dier dagen heeft gevolgd. Een lamentabele geschiedenis van een zwak moment na een aanrijding met wat blikschade en de politieke en persoonlijke gevolgen daarvan. Voor het geestesoog van de lezer verschijnt Smallenbroek, door Mulisch opgeroepen door middel van een enkel detail:

> Anton draaide zich om en zag nu, dat de warmte die hij aldoor in zijn nek had gevoeld afkomstig was van het machtige, calvinistische achterwerk van de minister.

In de Franse vertaling wordt dat, heel aardig:

Anton se retourna et s'aperçut que la chaleur qu'il avait sentie sur sa nuque tout le temps qu'il était resté assis émanait de l'imposant postérieur calviniste du ministre.

Zonder Smallenbroek te kennen, moeten Franse lezers toch het detail van het ‘imposant postérieur calviniste’ appreciëren. De anekdotische laag biedt wel aardige dingen voor de mensen, maar als ergens overdaad schaadt dan is het wel hier. Speciaal na vertaling, wanneer de tekst onder ogen komt van mensen voor wie de sleutelromanachtige toespelingen overtollige elementen in de tekst zijn. De vertaler doet er zo nu en dan goed aan om te overwegen om zijn trouw aan de schrijver desnoods overboord te zetten. Dat te grote trouw contraproduktief werken kan bewijst de ‘vertaling’ (van het ene medium naar het andere) die Fons Rademakers met zijn verfilming van *De aanslag* heeft gemaakt. Natuurlijk is deze ‘vertaling’ niet in eerste instantie gemaakt voor een niet-Nederlands publiek. Maar toen de film toch de grens overging kon het voor buitenlanders lijken dat het wel zo was: ze nemen dat waarschijnlijk als vanzelfsprekend aan. Hoe trouw de film was aan de roman zal geen overweging zijn geweest voor degenen die de film moesten beoordelen met het oog op toelating tot het filmfestival van Cannes 1986. Overschrijding van de normale speelduur met een uur, constateren ze, en vinden geen intrinsieke rechtvaardiging daarvoor in de film-tekst die ze onder ogen krijgen. Film geweigerd, helaas, Nederland weer afwezig in Cannes.

Dit smartelijke voorbeeld moet elke vertaler van Nederlandse literatuur voor ogen staan. Trouw aan de schrijver is (bijna) niets. De eisen die de doeltaal, of liever gezegd het doelpubliek stelt, zijn alles. Juist op het referentiële vlak. Ik bedoel daarmee dat de uiteindelijke toets steeds moet zijn: verwijst dit, ja of nee, naar een voor buitenlandse lezers herkenbare of voorstelbare werkelijkheid? Of zal ik zeggen: interesssante werkelijkheid? Dat is het uiteindelijke criterium.

Voldoende voorwaarde is het interessant-zijn, ook al, niet. Een boek als *Rituelen* van Cees Nooteboom is door Noble uitstekend vertaald - in dit geval had de vertaler meer dan ooit affiniteit met de schrijver en zijn tekst. Calmann-Lévy heeft het uitgegeven, maar het boek heeft (nog?) niet veel gedaan. Terwijl het alles heeft om in de smaak te vallen bij een bepaald Frans publiek, door stijl, sfeer en inhoud. Het is wel zeker dat er te weinig tamtam rond deze publikatie is gemaakt. Ook andere, onvoorziene, factoren kunnen een rol spelen. Een goed katholieke neerlandofiele Parijse heer heb ik zijn waardering voor Nootebooms boek horen uitspreken. Maar hij was dermate gechoqueerd geweest door een, overigens heel discreet gesuggereerde, vergelijking tussen de Heilige Hostie op de tong van een meisje en het zaad van haar minnaar, Inni Wintrop, dat zich daar ook had bevonden dat hij, de Franse Nooteboom-lezer, erg verontwaardigd was en een afkeurende mond trok of hijzelf tegen heug en meug tot zo'n liefdesdaad was gedwongen. Die grijpt niet meer naar Nooteboom kon ieder concluderen die dit zag. Wat niet wegneemt dat Nooteboom, ook met ander werk, nog veel buitenlandse, ook Franse, lezers zal bereiken, naar mag worden gehoopt.

Mulisch komt nog meer voor de voortrekkersrol in aanmerking, al is het alleen al door de omvang van zijn oeuvre, waarbij speciaal aan de romans kan worden gedacht maar ook aan de essays. In Frankrijk wordt er aan gewerkt om hem die te laten spelen, door het uitbrengen van goede vertalingen. Mulisch vertalen brengt problemen met zich mee; ik hoop dat hier te hebben duidelijk gemaakt. Soms ronduit onoverkomelijke, laat ik daar mee besluiten.

Op het moment dat ik dit schrijf is de vertaling van *Twee vrouwen* in voorbereiding, vrijwel gereed. Een van de vertelraffinementen van dit boek is het intelligent gebruik van een traditioneel identificatiemechanisme dat er toe leidt dat de lezer voor een verrassing wordt gesteld, op het verkeerde been wordt gezet. Het is een ik-vertelling. De lezer vereenzelvigt zich graag en gemakkelijk met wie ‘ik’ zegt in een verhaal.

De traditie wil dat die ‘ik’, als het tegendeel niet onmiddellijk wordt aangegeven, van het mannelijk geslacht is. De lezer identificeert zich met een man, bladzijden lang, tot hij ermee wordt geconfronteerd dat de ik wordt aangeduid als ‘zij’, in de mond van een schoolvriendje. Dat schopt de poten weg onder het vertelmechanisme waarop wij graag rusten. En daarmee ook onder allerlei presupposities die we gerust vooroordelen mogen noemen. De lezer beseft even: wat denken we toch (wat lezen we toch) langs lijnen van geconditioneerdheid, als honden van Pavlov. Het boek *Twee vrouwen* is onder meer een uitnodiging om bij het lezen en in het leven die geconditioneerdheid te doorbreken. Mulisch' verteltruc van het begin is daarvan een onderdeel, niet onmisbaar, maar niet onbeduidend. Zoiets nu kan in een Franse vertaling niet blijven functioneren. Het geslacht van het vertellende subject wordt uitgedrukt door een grammaticaal geslacht: andere uitgangen bij adjectieven, bij verleden deelwoorden. De spanning of de verteller een man of een vrouw is kan in het Frans geen bladzijde lang duren, want een stomme e verraadt dat ‘ik’ een vrouw is. De Mulisch-vertaler moet zich onderwerpen aan de beperkende voorwaarden die de doeltaal stelt: een truc moet worden geofferd, jammer. De schrale troost is deze: de toekomstige Franse Mulisch-lezers zullen er geen weet van hebben.

Cherry Duyns
Prolegomena

De schrijver wenkt op het zonovergoten plein. Ik kijk op.

Lang geleden vertelde de Haarlemse journalist en toneelcriticus Jan van Dam, de vader van een goede schoolvriendin, mij over het bestaan van de schrijver Harry Mulisch. Ik was toen veertien jaar.

Hij, Jan van Dam, had die jonge schrijver in den beginne bezield om voort te gaan, ja, zelfs kleine geldbedragen bij hem achtergelaten daar het ontluikende talent onder armelijke omstandigheden leefde. Archibald Strohalm, dat moest ik maar eens proberen te lezen.

Ik bewonderde Jan van Dam vanwege zijn dochter, voorts omdat hij journalist was en nu bleek deze hartelijke man ook nog een schrijver te kennen. En niet zomaar van het voorbijgaan, waarbij even de hoed wordt gelicht, Jan van Dam had de eerste woorden gelezen en ze goed bevonden.

Dat sprak zeer tot mijn verbeelding om overigens niet geheel duidelijke redenen. Misschien had Jan van Dam die geschiedenis bijzonder aangrijpend verteld, zo'n schrijver met bleke vingers in een met spinnewebben gestoffeerd kamertje, kermend van de honger.

Ik kende geen schrijvers, ik kende slechts antipodisten, equilibristen en menige slangenvrouw. Om van goochelaars maar te zwijgen.

Archibald Strohalm heb ik destijds niet gelezen, noch De Diamant of Het Zwarte Licht, mijn geest kleefde aan Arendsoog en Edward Multon.

Twee jaar later, in 1960, vernam ik wederom van Harry Mulisch. Ik bevond mij op het schellinkje van de Haarlemse Stadsschouwburg in afwachting van Ko van Dijk als de ketter Tanchelijn, toen er enig tumult tot de zaal doordrong.

Oom Sjors, de portier, deelde mij na afloop van de voorstelling mede dat het rumoer de schrijver Mulisch betrof en een hem omringende schare uitgelaten personen. Volgens oom Sjors was er zelfs sprake van dronkenschap en dat kon hij werkelijk niet laten passeren.

Geen knip voor de neus waard, sprak oom Sjors ontstemd, al die schrijvers. Louter herrieschoppers en drankorgels. En ik zou mijn familie en mijzelve een grote dienst bewijzen als ik een ordentelijk vak zou leren. Dat moest ik maar van oom Sjors aannemen.

Er is een kwart eeuw voorbijgegaan.

Ik sta op de Platia Sintágmatos in Athene.

De schrijver wenkt en wijst. Ik volg zijn vinger. Op het platte dak van ons voorname hotel staan in het zonlicht blikkerende, manshoge letters: Hotel Grande Bretagne.

Harry Mulisch heeft Gran ontdekt en ik zie het openingsbeeld van de film.

De contouren van de documentaire Gran, sporen van een droom, kwamen drie weken voor ons vertrek op 19 september 1985, vast te staan. Bedacht en beredeneerd bij thee en cake op het buiten van de schrijver, een kasteel in het oosten des lands.

Bij het bepalen van de reisdoelen - Athene, Cairo, Jeruzalem, Berlijn en Neurenberg - kreeg Harry Mulisch een opgewekte lach in zijn stem. Hij voorzag aantijgingen van hoogmoed, Mulisch die zich zonodig op de Acropolis moet laten filmen, naast de sfinx wenst te poseren om zijn werk te duiden, de halve aarde rondreist voor één gedicht: Het Museum.

Jùist voor één gedicht, zo besloten we en onze vrolijkheid daverde door de gangen van het kasteel.

Het voornemen een film over Harry Mulisch te maken, dateert uit 1984, nadat ik De Verzon kenen over de meester-schrijver (en Mulisch-kenner) Jeroen Brouwers had voltooid.

Ik kende Harry Mulisch inmiddels van een enkele ontmoeting en van talloze redactievergaderingen ten behoeve van een reeks discussieprogramma's over literatuur, die hij voor de VPRO-televisie presenteerde (De Schrijvers).

Aangenamer vergaderingen heb ik nimmer bij mogen wonen, scherpzinnig en van een verkwikkende geestigheid. Zo besprak de redactie eens de mogelijkheid de auteur V.S. Naipaul uit te nodigen. Een voortreffelijke gedachte, meende eenieder.

Harry Mulisch zweeg. Hij rookte zijn pijp met kalme trekjes en staarde in de verte.

Wat vind jij daarvan Harry?, vroeg een geestdriftig redactielid. Harry Mulisch nam zijn pijp uit de mond en informeerde: Is dat niet die oenige Indiër?

Luidkeelse protesten schalden over tafel. Hoe hij zoiets kon zeggen. Dat meende hij toch zeker niet. Of hij dan wel eens wat van Naipaul gelezen had?

Er verschenen pretlichtjes achter zijn brilleglazen.

Nee, nooit, sprak hij op luchtige toon.

Nou dan!, galmde de redactie.

Nou, dat is dus hèt bewijs dat die man niet zoveel voorstelt.

In maart 1984, vooruitlopend op een helder en zorgvuldig werkprogram, maakte ik in Parijs opnamen van een lezing voor het Institut Néerlandais, waarin Harry Mulisch de ontstaansgeschiedenis van De Aanslag schetste, filmde ik zijn 4 mei herdenkingsrede in Wageningen en verzamelde ik een jaar later enig beeldmateriaal tijdens de speelfilmopnamen van De Aanslag. De schrijver wandelend in de verbeelding van zijn roman. Het is nacht. SS-ers brullen tegen gijzelaars. Een oude figurant/gijzelaar wordt onwel. Te lang moeten wachten op terechtstelling. SS-ers schieten naderbij, dragen hem behoedzaam een woning binnen waar zij om hem heen knielen en de knoopjes van zijn hemd losmaken.

Waar zijn nou godverdomme al die SS-ers gebleven?, schreeuwt de regisseur woedend, alle SS-ers ogenblikkelijk hier komen!. Ja, de SS-ers verzorgen die gijzelaar even, roept een stem verontwaardigd.

Mulisch: Dat hoorde je, meen ik, niet zo vaak in de oorlog. Harry Mulisch en de Tweede Wereldoorlog, dat zou aanvankelijk het thema van de film worden, na overleg verfijnd tot een biografische opzet. De schrijver op bezoek bij zijn moeder in San Francisco, bij zijn oom in New York en bij een nicht in Brno. Auschwitz zou op zijn weg liggen.

Maar die opzet bleek Mulisch bij nader inzien te benauwen. Hij maakte mij op een morgen zijn bezwaren kenbaar. Hij was die ochtend veel vroeger dan voor hem te doen gebruikelijk ontwaakt in de zekerheid dat ons plan niet deugde.

Daarmee was het vage onbehagen dat ook ik gevoelde - het mogelijk voyeuristische karakter dat de film zou kunnen binnendringen en de directheid waarmee de oorlog aan de orde zou komen - weggenomen.

We moesten naar Gran.

Sporen van een droom
Een wonderbaarlijke reis door het werk van Harry Mulisch

Harry Mulisch tijdens de 4 mei-herdenking in Wageningen: 'Die Derde Wereldoorlog, dames en heren, daar kun je zelfs niet goed in zijn, zoals in de Tweede. Al het woord "oorlog" houdt een gevaarlijke bagatellisatie in van wat er straks kan gebeuren: het einde ervan zal nooit herdacht worden. Want de moord op de toekomst zal tegelijk de moord...'

Harry Mulisch sprekend buiten beeld: Het wonderlijke van de schrijverij is, je zit thuis in eenzaamheid een boek te schrijven waar de oorlog iets mee te maken heeft, 'De Aanslag' in dit geval en plotseling word je uitgenodigd door de mensen, die hem echt gevoerd hebben, verzetshelden, soldaten en die vragen aan jou of jij hun emoties wilt uitdrukken, terwijl zij... ja, zij hebben het tenslotte gedaan. Dat dat mij overkomt, heeft misschien iets te maken met het feit dat ik in mijn persoonlijke situatie in zekere zin die beide partijen vertegenwoordig. Mijn vader hoorde bij degenen, die de oorlog verloren hebben en mijn moeder bij degenen, die de oorlog eigenlijk ook verloren hebben, omdat ze voor een groot deel uitgeroeid zijn, maar die in ieder geval aan de goede kant stonden. Uiteindelijk verliest iedereen de oorlog. Dat ik daar gevraagd word het woord te voeren en als ik daar sta en dat allemaal zie, heeft het voor mij iets buitengewoon bevredigends, maar ook iets zeer geheimzinnigs.

Cherry Duyns bij Mulisch thuis: Dat jij uitgenodigd wordt om een rede te houden bij de herdenking in Wageningen, daarvan zeg je dat er ook iets geheimzinnigs in zit. Wat bedoel je daarmee?

Harry Mulisch: Het geheimzinnige is dat het schrijven in die totale beslotenheid vanuit allerlei vreemde oorsprongen, ondergrondse oorsprongen plaatsvindt. Bij iedere schrijver trouwens, als hij goed is. En dat je dan ineens staat in die volstrekt, laat ik zeggen kanonieke wereld waar je toch eigenlijk niet thuis hoort van nature. En met zo'n boek als 'De Aanslag' gaat dat nog veel verder. En dat is misschien aardig om te vertellen: niet lang geleden sprak ik Lubbers, de minister-president en hij vertelde mij dat hij ieder jaar een sjablonenbrief krijgt van Kohl, de Duitse minister-president en Mertens, dat was de CDU-fractie-leider, nu dood, om nu maar die twee van Breda vrij te laten, die oorlogsmisdadigers. En dan schrijft hij een sjablonenbrief terug, dat dat nog niet opportuun is. Hij vertelde mij dat hij twee jaar geleden weer zo'n brief kreeg en geen zin had om dan van zijn kant weer de sjablonenbrief te schrijven en toen heeft hij die beide heren een exemplaar van *De Aanslag* gestuurd met het verzoek dat zij dat maar eens moesten doornemen.

Naar Duitsland gestuurd?

Harry Mulisch: Naar Kohl en Mertens, die dat vermoedelijk niet zelf hebben gelezen, maar toch hebben uitbesteed en gevraagd, wat nu de boodschap van de Nederlandse president is. En die boodschap is dat in dat boek iemand zelfmoord pleegt, omdat lang geleden Lages vrijgelaten werd. 'En,' vertelde hij mij, 'Daarna heb ik nooit meer iets van hen gehoord.' Dat dit soort dingen gebeuren in, wat ik noem, de kanonieke wereld, komt natuurlijk voort uit de wortels, die onzichtbaar zijn of laat ik zeggen, uit de geheime motoren van de schrijverij.

Die in jou zitten.

Harry Mulisch: Die in mij zitten, dank zij welke ik schrijf. En die zijn als zodanig niet zichtbaar in romans. Ik zit veel dichter bij die bronnen, bij die motoren, in boekjes die niemand leest, zoals gedichten die ik schrijf, zoals in het *Opus Gran* bijvoorbeeld. En dat hoeft ook niet iedereen te lezen.

Want?

Harry Mulisch: Ja, dat is zo het geheime laboratorium. Maar daarom is het ook het moeilijkst te lezen en te begrijpen en te schrijven. *Opus Gran* komt voort uit dromen, die ik al mijn hele leven heb, dromen van een reusachtige stad en die mij altijd al geïntrigeerd hebben, die dromen, waar ik later ook achter ben gekomen hoe het zit. Dat heb ik gepubliceerd, alleen was er één gedicht dat ik nog wilde schrijven - dat heet 'Het Museum' - en dat ik nog niet voor elkaar had en ik dacht, ik krijg het ook niet voor elkaar, toen ik deze uitgave publiceerde. Maar een jaar later kwam het er toch en dan staat het in die bundel *Egyptisch*, waarin het is opgenomen, met andere gedichten. Daar zitten we in de droom en daar zit in, wat in andere kringen het onbewuste wordt genoemd en daar zitten we bij de fundamenten van de zaak.

De ziel van de schrijver.

Harry Mulisch: De ziel van de schrijver, ja, de krachtcentrale.

Soms
dacht ik dat ik Gran naderde, steeds bleek
het een andere stad. Ik was aan het eind van
mijn krachten en ik besloot nu mijn eigen
graf te graven. - Die nacht...
...stootte mijn spade fonkend op steen en
ik viel op mijn knieën en ik groef met mijn
handen verder in het zwarte woestijnzand,
nog heet van de dag, en ik blies, en bij
mijn lamp zag ik dat ik ja ik ben
gekomen, ik ben gekomen,
eindelijk ik ben gekomen

Op de kam van mijn slaap.
Rust onmetelijk van horizon in horizon.
Grans roerloze schaal.

Grans roerloze schaal onverbrekelijk.
Dalend in de schachten onuitdelgbaar
- zonneschors -
In de nacht en gevels van de ongeboren dood.

Toen ik opkeek neeg de aarde
In haar laatste kwartier. Mijn kompas!
Waar ik was, zag ik, begon de nacht.

Maar ik was niet waar ik was. Waar ik was
Sneeuwde het verleden in smeulende vlokken
En smolt op mijn handen. Ik smolt
in de nacht.

Berlijn

Je schrijft in het Getijdenboek *dat je in het najaar van 1931 met de huishoudster Frieda voor het eerst in Berlijn bent geweest. En er staat hier 'In het labyrint van de Tiergarten, waar de foto is genomen, is toen iets in mij gevaren, dat mij nooit meer heeft verlaten en waar ik nog steeds op teer.' En dan staat er 'Als mijn*

schrijversschap ergens in de tijd een oorzaak heeft, dan ligt zij daar'. Wat staat hier nou precies?

Harry Mulisch: Ja, daar staat niet meer dan er staat, want dan had ik dat... als ik het beter had kunnen zeggen, had ik dat wel gedaan.

Er is iets met je gebeurd, hier.

Harry Mulisch: Ja, dat zie ik ook aan die foto, hè. Daarna werd ik ook ziek en dat heeft ook een tijdje voortgeduurd en dat heeft ook wel iets met Gran te maken. Ik ben daar op de een of

andere manier misschien door mij in dat labyrint te bevinden en er niet meer uit te komen, in een toestand gekomen, die grote indruk op mij heeft gemaakt. Wat ik vooral ook dáár uit opmaak, dat dáár, denk ik, die oorsprong van dat Gran ligt. Dat waren, zijn, hoewel ik er minder van droom dan vroeger, dromen van een reusachtige stad, waarin ik loop, zonder dat daar iets onaangenaams... of het is aangenaam om in die stad te zijn met die enorme huizen. En die kwam regelmatig terug, enfin, ik heb er een kaart van gemaakt, ik was gefascineerd daardoor, tot ik hier veel later in 1953, '54, '55 ooit eens terug kwam in Berlijn en over Unter den Linden liep en ineens dat gebouw daar zag en dacht, dat is het Zeughaus.

Overleg voordracht gedicht 'Het Museum' bij Pergamon Museum in Berlijn. Foto: VPRO-persdienst.

Dat herkende je?

Harry Mulisch: Dat herkende ik. Dat is het Artillerie Museum, daar staan kanonnen binnen.

Maar herkende je het nu uit je droom of...

Harry Mulisch: Nee.

Uit je herinnering?

Harry Mulisch: Uit mijn herinnering. Toen draaide er iets mijn hoofd om, toen kwam ik weer buiten, in die straat Unter den Linden, zag al die gebouwen en toen ineens klikte het in mijn hoofd, ja, maar wacht eens, als ik deze gebouwen en dit soort gebouwen, dit soort gevels nu met twee of drie vermenigvuldig - ik was zo klein, nu ben ik zo groot, dat is met mij meegegroeid natuurlijk - en aan dat soort gevels denk, dán is het Gran. Dus wat ik toen ontdekte was de oorsprong van die dromen. Snap je wel? En dat was een soort openbaring.

Dat Gran doet mij denken aan beelden, die je te zien krijgt over het Derde Rijk, van die gigantische...

Harry Mulisch: Nou ja, natuurlijk, goed dat is dan ook weer iets waar ik later achter kwam, dat... we hebben die plannen van Albert Speer voor de herbouw van Berlijn na het gewonnen hebben van de Tweede Wereldoorlog. Dan zouden zij een straat maken, waarbij Unter den Linden, ja, niks, een dorpsstraat was. Die zou er dwars op staan en daar zou alles inderdaad net zo groot worden als de huizen van Gran in mijn droom. En dat is mijn een beetje groezelige en dubbelzinnige verhouding met die Albert Speer en dat plan voor Germania, zoals Berlijn dan zou heten.

Dus je hebt Germania gedroomd?!
Harry Mulisch: Ik heb in zekere zin dát gedroomd wat in hun droom Germania heette, in die van Hitler en Speer en dat leidde mij er ook toe om die man eens op te zoeken. En toen heb ik hem een kaart voorgelegd, die ik had meegenomen en heb ik gezegd: 'Waar zou die grote straat nu precies komen?'. Toen moest hij even nadenken en zoeken hoe het nou weer was en toen nam hij een rood potlood en toen trok hij deze lijn. Dat is hier bij de Rijksdag en hij zei: 'Und dann müssen wir uns hier rein fressen'. Zo drukte hij zich uit. Dat zou die geweldige Achse zijn, terwijl dat Unter den Linden... ja, dat is een heel klein straatje. Dus mijn grote straat in Gran heeft bij hen die onmenselijke uitdrukking gevonden. En ik heb er dan nog een paar gedichten over geschreven en van hen is er helemaal niets terecht gekomen. Van mij bestaan er nog tien of twaalf gedichten van.

'Opus Gran'.
Harry Mulisch: Opus Gran, ja. Van hen is er alleen maar deze rode streep en een stel foto's en maquettes, die overigens ook allemaal verbrand zijn. Toen ik dat dan een keer ontdekt had, ben ik hier natuurlijk nogal geagiteerd verder gaan kijken en ontdekte ik inderdaad daar op dat Museum Insel, waar al die oude musea staan... ja, daar zag ik het echt voor mijn ogen, mijn droom. En daarom altijd als ik hier ben, ben ik in een soort droomachtige toestand. Ik zie heel iets anders dan jij of de voorbijgangers. Dan ben ik een beetje in Gran.

Dit is het Pergamon Museum, waaromheen eigenlijk die hele bundel *Opus Gran* geformeerd is. Ik moet dat als kind gezien hebben. Of ik er in geweest ben, weet ik niet. Binnen staat het Pergamonaltaar met die beroemde friezen van de strijd van de giganten en de goden.

Op haar tenen bestijgt de brug de gloeiende lak
Van het water, en de warme adem de lucht
Blazend in mijn handen volg ik, als de schaduw
Van een ander. Dan verschijnen overhoge vleugels
Uit de as van het licht,
Zuilen met bloedgeulen als die in dolken,
De dove koepels van de binnenplaats.

Zo dicht bij kwam ik nog nooit in dit domein.

De tijd stokt, een zonnewijzer bij nacht,
En waar ik hurk de macht van de wanden
Een ondoordringbare wand van de macht
Die een dieper geheim moet bewaren,
Dodelijk omkneld, in de beet van tanden.

Melkwitte treden
Bordessen van licht
De nachten geleden

Verblindend bericht

Een beduidender lied
In dit gezicht.

Onvoorzien verschiet
Met hemelwijd gebaar
Hernomen gebied

Van het zonnejaar
Aan het uitgelezen
Heidense altaar

Van dood genezen
Uit hermetisch duister
Eindelijk herrezen

Harry Mulisch bij Pergamon Museum in Berlijn. Foto: VPRO-persdienst.

In verbeelde luister.

Of is dit uiterst geburchte een klip, volgestort alleen met zichzelf?
Ongerijmde rotswand in de schaduw van de nacht.
Als graniet leunt de lucht tegen muren,
Spiegels van geluid, stille vaders van de echo.
O Jericho... Muren hebben het laatste woord.

Achter de horizon, in de historie, waar zelfs
De moord gehoorzaamt aan de gulden snede,
Hoor ik kreten van de dader op zijn dierlijker
Rostrum, gestapeld uit blokken krijtwitte angst,

Tot het wegsterft en de wereld weer alleen is met mij.

En met de trage beweging van een opgeworpen
Steen op zijn dode punt
Keer ik om en zoek het huis waar ik vandaan kom.

Neurenberg

Harry Mulisch: Hier in Neurenberg werden die zogenaamde Rijkspartijdagen gehouden, waarbij Hitler de troepen voor zich liet marcheren en met al die bonzen op dat ding ging zitten. Dat is dus gebouwd door Speer. En Speer heeft mij verteld, dat hij voor deze bouw geïnspireerd is door het Pergamon-altaar. Hij zag moderne ruïnes van beton, waar ijzerdraad uitstak, dat begon te roesten. Dat vond hij lelijk en toen heeft hij de zogenaamde theorie van de ruïnewaarde bedacht. Hij zei: ‘Aan het duizendjarige rijk komt misschien ook een einde ooit en dan moeten de ruïnes net zo mooi zijn als de ruïnes in Griekenland en in Egypte, enzo. Dat vertelde hij aan Hitler, die zeer onder de indruk was en bevel gaf dat in het vervolg alle grote, representatieve bouwwerken van het Derde Rijk volgens dit Ruïnengesetz gebouwd moesten worden. En hij maakte zelfs tekeningen hoe het er uit zou zien, als het kapot was, zoals wij nu hier zien.

Dat is dus gelukt.

Harry Mulisch: Het is dus gelukt, alleen niet na duizend, maar na vijf jaar. Het wonderlijke is nu, dat hij dit fraaie Pergamonaltaar laat verworden door dit vreselijke ding, waar Hitler die afgrijselijke toespraken hield, dat dat in zekere zin al in de bijbel staat. Wat lezen wij in de heilige schrift, in de Openbaring van Johannes - waaruit trouwens die hele term ‘duizendjarige rijk’ afkomstig is - hoofdstuk 2, vers 12, daar staat de derde brief aan Pergamus ‘En schrijf aan den engel der gemeente, die in Pergamus is, dit zegt hij die het tweesnijdend scherp zwaard heeft: ik weet uw werken en waar gij woont, namelijk daar waar de troon des satans is.’ Die troon des satans was dus dat ding dat we net in Berlijn hebben gezien. En wat we zagen was een mooi tempelachtig gebouw en inderdaad veranderd in de troon van de satan, staat het hier. Hij zegt immers dat hij door dat altaar tot dit onding geïnspireerd is. Dat is toch interessant, troon des satans. En trouwens, als je praat over de Openbaring, dan zie je daar het teken van de zoon des mensen (in de lucht zien we twee condensstrepen van vliegtuigen elkaar kruisen -) in de hemel staan, want daar spreekt hij ook over dat kruis. Dus in die zin klopt altijd weer alles, natuurlijk.

Maar hoe komt het dat je alles kloppend krijgt of wilt hebben? Harry Mulisch: Nou, dat is de werkelijkheid. Nou ja, kijk, ik zie het en ik schakel het in. Al die mensen, die hier rondlopen, zien het ook, maar ze zien het niet. En ik interpreteer het, ik breng het erin als motief, omdat ik met die Bijbel nu hier stond. Op dat moment valt het mij op. Net had ik het ook gezien, maar toen was het mij nog niet opgevallen. Dat is de manier waarop ik werk.

Al die zaken die je daar bij elkaar brengt, dat wordt toch behoorlijk labyrintisch.

Harry Mulisch in Neurenberg. Foto: VPRO-persdienst.

Harry Mulisch: Ja, de kern van mijn schrijverij, ergens toch van mijn ziel of noem het zo mooi als je wilt, is een soort labyrint, waar ik de weg in weet en dan in het midden van het labyrint zit het monster, de bron. De minotaurus, of wat zit er in de kern van een labyrint.

Die ken je?
Harry Mulisch: Die ken ik niet. Nee, die ken ik niet. Nog niet. Die ken je misschien op het moment dat je sterft, zeg ik nu. Misschien is het wel een sfinx, eigenlijk.

> Achter de horizon, in de historie, waar zelfs
> De moord gehoorzaamt aan de gulden snede,
> Hoor ik kreten van de dader op zijn dierlijker
> Rostrum, gestapeld uit blokken krijtwitte angst,
> tot het wegsterft en de wereld weer alleen is met mij.

Er zijn hier zelfs nog toeristen, hè?
Harry Mulisch: Ja, waarbij je je steeds kunt afvragen wat voor soort toeristen het zijn. Wat zij hier zoeken.

Wat zoek jij hier?
Harry Mulisch: Ik zoek de sporen van een droom.

Athene

Harry Mulisch toelopend op het Parthenon: Het blijft altijd krankzinnig het verschil tussen je voorstelling die je had van school en de werkelijkheid.

Had je je die anders voorgesteld?
Harry Mulisch: Nou nee, god, ik weet... natuurlijk, weet ik het, je hebt het al honderdduizend keer afgebeeld gezien en je weet er ook wat van en dan toch is de werkelijkheid totaal anders. In de eerste plaats ligt het Parthenon veel hoger dan ik had gedacht. Foto's worden altijd hier ergens vandaan genomen. Je zit echt op een top van een rots. En ja, de aanwezigheid, hoe moet je dat zeggen, is iets totaal anders dan wat je op een foto ziet, dàt iets aanwezig is. Maar nu heb ik dat een

beetje, die pelgrimsneiging, naar de plekken gaan. Zelfs al is er niets te zien. Hier is wat te zien. Zelfs als ik iets wil gaan zien en dan sta ik op de plek, hier was het, het is wèg, maar het was wel hier.

Precies.

Harry Mulisch: Dat heb je ook verderop in Athene waar de akademie van Plato was. Daar is niets meer. Toch is dat de plek.

Ontroert zo'n Parthenon je nu, als je dat ziet?

Harry Mulisch: Nou ja... ja, god, het is het volstrekte hoogtepunt van de klassieke architektuur, hè? Dat is gemaakt in die honderd, tweehonderd jaar dat hier en hier omheen alles is uitgevonden wat ons te verdedigen lijkt aan al onze cultuur en wat het fascisme wilde en wil vernietigen. Het ongelooflijke is dat het zo'n korte tijdspanne was, want daarna was het over. Toen werden zij zelfs bezet door Venetianen, Turken, weet ik wat voor tuig allemaal.

Heilige grond.

Harry Mulisch: Heilige grond. En als je het vergelijkt met de onheilige grond in Neurenberg, waar wij vandaan komen, des te heiliger.

Terwijl onheilige grond je net zo fascineert, zou je kunnen zeggen toch?

Harry Mulisch: Ja, zeker, zeker. Alleen is dat natuurlijk een totaal andere fascinatie, waar ik zelf ook veel meer moeite mee heb. En die fascinatie komt niet hier vandaan, hoewel dat uiterlijk... dit is laten wij zeggen gelijk het Pergamon-altaar in Berlijn. Maar wat zo'n Speer daarvan gemaakt heeft, is iets wat hier helemaal niets meer mee te maken heeft, maar met iets heel anders, dat hier niet te zien is.

Waar dan?

Mulisch en Duyns in het Parthenon in Athene. Foto: VPRO-persdienst.

Harry Mulisch: Dan moet je naar Egypte.

Harry Mulisch in het Parthenon: Kijk eens even, waar je komt. En waarom hier en niet ergens anders? Dat kun je je ook afvragen. Waarom niet honderd kilometer verderop of een ander land? Je had hier een generatie lopen. Nou, daar liep echt Socrates en Plato en Aristoteles en Sophocles en iedereen, Pericles. Noem ze maar op. Hoezo? Waarom is dat nu niet in Nederland zo? Of in Angola, ik zeg maar eens wat. Niemand die het weet. Nou, als wij even doorzetten, ziet de hele wereld er uit als deze ruïne.

Als het even doorgaat, wel.

Harry Mulisch: Als het even doorgaat, ja.

Harry Mulisch op de Agora: Dit is dus het centrum van de stad waar men bij elkaar kwam. Maar wat mij opviel, dat is iets heel vreemds wat ik ontdekt heb, dat ik op dat kaartje keek van die stad en dat ik ineens een overeenkomst zag, een vorm-overeenkomst met dat kaartje van Gran. Precies dezelfde vorm, het is natuurlijk op een heel andere schaal. Ja, dan kun je zeggen, wat betekent dat? Dat wist ik niet. Maar ik zie wel die overeenkomst. En dan kun je vragen, zou dat dan langs bovennatuurlijke weg, mijn Gran dezelfde structuur hebben als de Agora van Athene. Dat niet. En ik geloof ook niet dat daar iets hogers of parapsychologisch of iets wat op een andere manier halfzacht is, in aan de orde is. Maar wat ik wel zie, is dat het dezelfde vorm heeft. En meer kan ik er ook niet van zeggen, dan dat het dezelfde vorm heeft en dat dus op een vreemde manier dingen in elkaar blijken te passen. Die dichtbundel van Gran, daarna dat museum in Berlijn, het Pergamon-altaar, die binding met het Parthenon. Op die manier grijpen de dingen in elkaar en dat is eigenlijk de manier waarop het schrijven in zijn werk gaat, waarop de creativiteit werkt. En dat is eigenlijk veel geheimzinniger, naar mijn eigen gevoel, want ik sta zelf ook te kijken van zoiets.

Maar goed, stel dat het zo is? Wat dan nog? Ik bedoel, wat zegt dat?

Harry Mulisch: Niets. Dit soort dingen waar ik het over heb, die slaan echt nergens op en dat weet ik. En toch konstateer ik ze. Dat is eigenlijk de reden waarom ik hierheen wilde, want dat wist ik allemaal niet. Dat zag ik in het hotel toen ik een kaartje van die stad ging bestuderen, dat plein.

Droom je nog van Gran?

Harry Mulisch, uitziend op de Agora: Jawel. Maar heel soms word ik wakker en dan denk ik, verdomd, dat is dan weer een andere buurt, die ik niet ken.

Het breidt zich uit?

Harry Mulisch: Het breidt zich uit. Ik houd die kaart niet meer bij, hoor. Het breidt zich uit. Maar ik droom meestal architectonische dromen. Ik ben meestal in bouwsels, gangen, kamers, waardoor ik moeilijk kan zien waar ik eigenlijk ben. Maar soms loop ik door een straat en dat is dan weer die straat op de kaart.

Schrijf je al die dromen op, of niet?

Harry Mulisch: Nee. Ik heb dat eens een keer geprobeerd, maar het is toch zo vreselijk... ik droom iedere nacht drie, vier, vijf, zes dromen en die weet ik ook op dat moment dat ik wakker word. Maar na een minuut wakker-zijn, zijn er al twee weg en na vijf minuten is het weg. En dat vond ik zo'n verspilling eigenlijk, dat ik besloot een nachtboek te maken en ik schreef ze inderdaad op. Ik had zelfs een taperecorder naast mijn bed, waarin ik dan die dingen zei. Meestal stond daar volstrekt onbegrijpelijke onzin op, maar goed, wat ik dan zelf onthield, dat schreef ik dan op en dat moet ik volgehouden hebben, ook al weer een jaar of vijftien geleden, of zo, een paar weken. Ik had echt een schriftje vol. En op een gegeven ogenblik, ik had die dromen dus bewaard, op een gegeven ogenblik was het schrift weg.

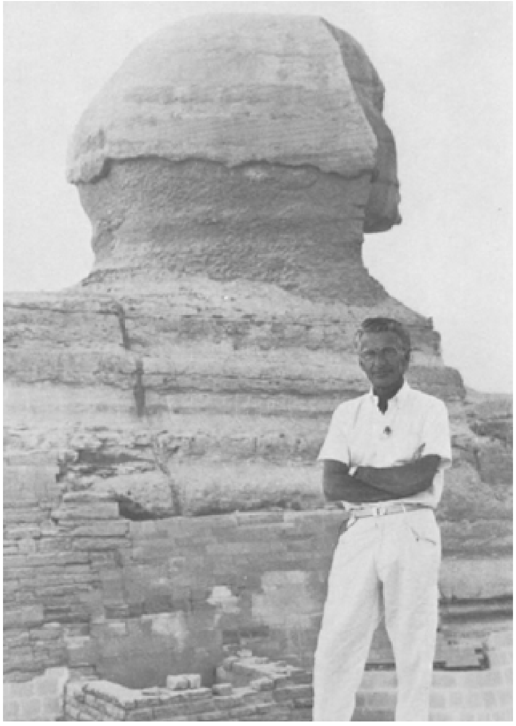
Hoe weg? Spoorloos?

Mulisch en Duyns in Egypte. Foto: VPRO-persdienst.

Harry Mulisch: Ja, weg, spoorloos. Overal gezocht, niet gevonden. En ja, misschien ligt het nog ergens onder, of dat ik het weggemaakt heb, omdat het kennelijk in de aard van dromen ligt, dat zij niet onthouden wensen te worden. Die horen daar niet. En dit, wat ik hier heb, dat Gran... ja, is in zekere zin ontworsteld. Kijk, bij de psycho-analyse, bij de Freudianen gaat het heel anders. Daar wordt alles wat typisch het droomachtige van de droom uitmaakt nu juist weggehaald en vervangen door zijn betekenis. Dat betekent dat en dat betekent dat en daarom ben jij en moet jij... God, ik ben nooit in therapie geweest, maar wat ik er zo van begrepen heb door het lezen van de werken van Freud. Alles wat typisch des droom is, wordt er juist afgehaald. En dat interesseert mij dus niets, wat het betekent, zo'n droom Gran, wat betekent Gran? Weet ik het. De moederschoot, zoiets heb ik ook wel eens beweerd. Een beetje met een slecht geweten, want ik vind het zo kinderachtig, dat soort verklaringen. Het is goed als je gek bent en je kunt niet meer verder in het dagelijks leven, dat je naar een psychiater gaat, maar over wat een droom is, leer je niets. Dat zie je ook bijvoorbeeld dat Freud, met zijn Oedipuscomplex naar aanleiding van het stuk dat hier aan de andere kant van de berg is opgevoerd...

En nog niet naar aanleiding van jouw stuk.

Harry Mulisch: ...Wiens tombe hier beneden is. Hij heeft het over al die elementen in dat Oedipusverhaal. Enfin, de verhouding met die vader en die moeder, die zijn vader vermoordt, die moeder van wie hij kinderen krijgt en met wie hij een erotische verhouding heeft. Alleen wat voor mij de kern is van het Oedipusverhaal en het beslist ook voor Sophocles was, dat is die sfinx. Dat is de man die alle vragen kon beantwoorden, dus ook die vragen stelde die zijn eigen ondergang bewerkstelligde. En die sfinx is volledig uit de psycho-analytische theorie verdwenen. Die heeft Freud ook helemaal niet nodig. En dat is wat ik tegen zo'n psychoanalyse heb, want daar ligt nu precies mijn interesse, bij dat geheim dat die sfinx is.


Mulisch in Egypte. Foto: VPRO-persdienst.

Beroet mijn kijkglas. Met een kaars.
Zwarte, vlammende maan die de zon berijdt!
Zwarte zon! Waar is mijn moeder? Bouw mij
Voor haar duistere bezetenheid
Een zuil van listig dooraderd lydiet.

Hij is gebouwd.

Graaf de Sphinx uit.

Zij vliegt al, heer.

Cairo

Je kijkt in je werkkamer uit op een wand vol met prenten die betrekking hebben op de piramide en op de sfinx, niet op het Parthenon.

Harry Mulisch: Ik heb een plaatje van het Parthenon, maar er hangen er twintig... Waarom?

Ja?

Harry Mulisch: Omdat mij dat dieper raakt. Kijk, dat Parthenon en de Griekse dingen, dat is mooi, schoon, edel, harmonieën, alles is volmaakt, esthetisch. En die piramide en die sfinx, daar... Hegel heeft van de piramide gezegd: ‘Dat zijn ungeheuere Kristallen’. Het zijn kristallen; het zijn als het ware in de natuur gegroeide dingen, waarvan je niet kan zeggen, is het nu mooi, zo'n ding. Als je nu kijkt, is dat mooi? Nee, dat is, dat is alleen maar ontzaglijk overweldigend. De piramide van Cheops, het is dan ook een wereldwonder. Nu waren er ook Griekse bouwwerken een wereldwonder, maar dit is algemeen geregistreerd als wereldwonder nummer één en dat is 4½ duizend jaar en misschien nog wel iets meer oud. Dus dat is er altijd geweest. Dat is ook wat het uitstraalt en een gigantische macht en iets hoogst

geheimzinnigs in die eenvoud. Iets, ja, het totale geheim van het menselijk bestaan, zie ik daarin. En dat ook nog in combinatie met die sfinx die er aan de andere kant staat en die het raadsel opgeeft, zoals dat heet.

Mulisch en Duyns poseren met 'chief' en bewaker. Foto: VPRO-persdienst.

In je laatste roman Hoogste Tijd *eet de hoofdfiguur Uli Bouwmeester in een Egyptisch restaurant en bijvoorbeeld niet in een Grieks restaurant. Wat is dat?*

Harry Mulisch: Nou, met die Bouwmeester gebeurt iets raars. Laten wij zeggen dat hij doodgaat, hoewel dat niet helemaal duidelijk is in die roman. En de dood, dat is deze piramide. Dat is het dodenrijk bij de Egyptenaren. Bij al die cultus, dat is allemaal gericht op de dood. Dat wat daar staat is een grafsteen, een tombe. Daar lag ooit in het midden van die gigantische hoeveelheid stenen het frêle gebalsemde lichaampje van een meneer, van Cheops. Daar is het voor gemaakt, dat hij op kon staan later. Maar dat hele land en die hele godsdienst is gericht op die dood en bij mij werkt het dan zo als ik schrijf... en de dood, ja, dan komen dat soort beelden bij mij op. En dan kun je hem naar Egypte laten gaan, maar dat lag buiten zijn vermogen. Dus dan neem ik die vorm, dat ik hem in een Egyptisch restaurant laat eten en uitdrukkelijk niet in een Grieks. Het idee, dat iemand die dood gaat, in een Grieks restaurant zou gaan eten, in een romàn, is voor mij volstrekt idioot, belachelijk. Dat kan niet.

Je hebt een bundel, die heet Egyptisch. *Daar zit* Opus Gran *in, zeg maar Berlijn. Waarom is dat? Die koppeling tussen Berlijn en Egypte?*

Harry Mulisch: Omdat die hele droomstad van Gran, die reusachtige stad die ik gedroomd heb - teruggaan tot een ervaring als jongetje - die droom, die ik terugvond in het Germania dat Speer wilde bouwen, ook niet bouwde, voor hem was het ook een droom, die maquettes. Dat is de dood, wat die Speer daar wilde. Hij bouwde voor wat hij noemde en wat Hitler noemde 'het duizendjarige rijk', daar was het voor bedoeld. Het is er niet van gekomen, maar dat was het duizendjarige rijk. Dat staat hier, dat duizendjarige rijk. Dit is als het ware een gedroomd monument wat er staat, een bestaand Gran tussen aanhalingstekens in die zin.

Het is ook zeer dreigend, hè?

Harry Mulisch, uitziend op de piramide van Cheops: Ja, het is uiterst onheilspellend en dat het door die tijd heengaat, want dat duizendjarige rijk van de Egyptenaren is afgelopen, maar dat ding staat er nog steeds. Er is ook een Arabisch spreekwoord dat zegt 'de mensen vrezen de tijd, maar de tijd vreest de piramide'. Kijk, de Grieken hebben van alles overgenomen van de Egyptenaren, bijvoorbeeld het hele idee van de zuil. Maar wat zij, voor zover ik weet - ik ben geen deskundige - maar voor zover ik weet niet hebben overgenomen, is de piramide. Het is wel in Europa

terechtgekomen dat motief, via de Romeinen. In Rome staat een piramide, enfin, heel veel. En die is ook in de achttiende eeuw een architectonisch motief geworden bij een heel interessante man en die heet Bouillé en van die man heb ik voor het eerst gehoord van Speer. Hij zei: 'Daar ben ik door beïnvloed.' Bij Bouillé zie je dat hij daar zo'n piramide ontwerpt, maar onderin maakt hij dan een opening waarin zoiets staat als een Griekse tempel. Dan krijg je een beeld, waardoor de hele Griekse idee, zeg nu maar even, wordt verpletterd onder de macht van het Egyptendom, van de piramide. En die combinatie van het Griekse met het Egyptische, wat die Bouillé heeft gedaan, dat heeft Speer beïnvloed volgens zijn eigen zeggen en zo is als het ware dat verpletterende zware Egyptische alsnog in die Griekse fraaiheid gebracht en dat heeft geleid tot die wanprodukten van hem. Zo is het gegaan bij Speer.

Die je ook heel interessant vindt.
Harry Mulisch: Waardoor ik natuurlijk gefascineerd ben, zoals ik gefascineerd ben door die necropool die daar staat.

Maar dat heeft natuurlijk ook een bedenkelijke kant.
Harry Mulisch: De fascist in mij.

Ja.
Harry Mulisch: Misschien. Maar ik heb die fascinatie voor Speer, maar die heb ik met een dubbele bodem vanuit mijn eigen droom die daar helemaal niets mee te maken heeft. En bovendien gaat het erom, wat doe je met zo'n fascinatie. Je kunt je voorstellen dat iemand daar een nazi mee wordt. Maar

je kunt je ook voorstellen dat iemand Egyptoloog wordt, zoals al die grote geleerden die door de eeuwen heen daarheen zijn gegaan. Waarom? Waarom zijn zij niet weet ik wat geworden? Natuurkundige of...

Is er antwoord te geven op de vraag waarom je schrijver geworden bent?
Harry Mulisch: Nee. Ja, ik werp daar dan ook die theorie op, in het labyrint, in Berlijn, dat daar iets gebeurd is. Maar ja, je vraagt, wat dan? Dat weet ik niet. Er is iets gaan rollen in mij, waardoor dat soort dromen kwamen. Maar waarom ik... Dat hebben natuurlijk veel mensen, dat soort dingen, dromen of dat soort ervaringen en zij kunnen er niets mee doen. Ik denk dat het talent waardoor je kùnt schrijven... Willen schrijven, ja, iedereen wil schrijven. Ik wil ook schilderen of componeren, maar dat kan ik niet. Vervelend genoeg.

Je kunt alleen maar schrijven.
Harry Mulisch: Ik kan alleen maar schrijven, dank zij het specifieke talent daarvoor. En dat is, denk ik, niet te voorschijn te halen uit oorzaken, dat je zegt, daarom... Je kunt wel zeggen waarom hij schrijver is geworden, maar waardoor je dat talent hebt, waardoor hij het kòn worden. Want een ander wordt bijvoorbeeld krankzinnig of theoloog, of iets dergelijks, nietwaar? En talent is net zo iets als een bochel. Dat heb je of niet. En als je dat hebt... alleen met zoiets kun je het vergelijken. Waarom is iemand heel mooi of juist niet? Tja, dat is zo.

(Bij de sfinx) *Het raadsel ligt hier voor ons, hè?*
Harry Mulisch: Hegel zegt van de sfinx, dat hij het symbool van het symbolische is. Dat is een echt hegelianisme, maar lang niet slecht.

Mooi.
Harry Mulisch: Ja, het is het raadsel zelf, dat hij in Griekenland in ‘Koning Oedipus’ opgeeft aan Oedipus. Maar dan is hij vrouw geworden intussen. Dit is een man.

Ja. Wat zegt hij jou?
Harry Mulisch: Nou, hij zwijgt mij toe. Hij zwijgt mij. En het is... wat hij voor mij oproept - niet alleen voor mij natuurlijk - is het volstrekt raadselachtige en dan denk ik niet aan een raadsel à la het raadsel wat hij Oedipus opgaf: ‘Wie loopt 's ochtends op vier benen, 's middags op twee en 's avonds op drie?’. Waarop dan het antwoord natuurlijk de mens is, als baby kruipt hij, als man loopt hij en als hij oud is, heeft hij een stok. Ja, dat is wel op te lossen. Dat heeft Oedipus ook opgelost, tot zijn ongeluk intussen. Dat moet je ook wel zien. Het raadsel dat iedereen voor zichzelf is, dat is natuurlijk wat is de mens. Dat raadsel geeft hij op. Je kunt van alles uitrekenen en bedenken en onderzoeken wat je bent, laten wij zeggen, ken Uzelf. Op een gegeven moment weet je het dan. Maar waarom ben je dan zoals je bent? Die vraag blijft bestaan, ook al weet je wie je bent. Nou, daar begint dus de onderlaag en daar is geen antwoord. Dat is wat de sfinx voor mij vertegenwoordigt. Daar waar de antwoorden ophouden.

In het Getijdenboek, *daar schrijf je op een ogenblik als foto-onderschrift bij een foto van je moeder en van jou*: Oedipus en de Sphinx. *Dat staat er niet zomaar onder, neem ik aan.*
Harry Mulisch: Nee. Je verwacht nu dat ik precies zeg waarom dat eronder staat.

Dat zou ik zeer op prijs stellen.

Harry Mulisch: Als het over sfinxen gaat, dan kun je dat over het algemeen niet zo precies zeggen, denk ik. Nou, het voor de hand liggende natuurlijk, een klein jongetje met zijn moeder, het Freudverhaal van Sophocles afkomstig, dat is duidelijk. Een jongen en zijn moeder, daarvan kun je zeggen Oedipus en nou ja, goed, Jokasta moet je eigenlijk zeggen. Het is wat ingewikkeld uit te leggen voor mij... Omdat ik een toneelstuk geschreven heb dat *Oedipus Oedipus* heet, waarin de moeder van Oedipus weet, lang voordat haar zoon weet dat zij zijn moeder is en niets zegt. En die sfinx die Oedipus vernietigt, is een beetje zijn moeder in mijn visie. Dat is de vrouw die het raadsel opgeeft. En toen zag ik die foto en daar heb ik losjes onder geschreven 'Oedipus en de Sphinx', maar ja, met enige ironie. En die wordt wel eens niet helemaal begrepen. Dat is al heel lang mijn noodlot. Maar ik geef toe dat onder die ironie nog weer wat anders ligt. En dat weet ik niet.

Dat is stilte?
Harry Mulisch: Ja, dat weet ik niet.

Veel contact met je moeder heb je niet, hè?
Harry Mulisch: Nee, zij woont in Amerika. Wij zijn niet zo familieziek, zal ik maar zeggen. Ik was ook een incident in haar leven. Toen ik negen was, ging zij al weg. Toen gingen mijn ouders scheiden en ik bleef bij mijn vader en ik heb ook niet meer bij haar gewoond vanaf mijn negende. Zoals dat nu in bijna alle gezinnen het geval is, was ik ook daarin mijn tijd ver vooruit.

Ook daarin, zeg je?
Harry Mulisch: Ja... Dat is de daltempel van Chefren hier en daarvandaan ging dan het gebalsemde lichaam langs deze weg omhoog. Dat is Cheops en dat is Chefren. Daar ging dan de mummie in.

(In Israël, wij zien soldaten) *Controle.*
Harry Mulisch: Ja, nu komen wij in dat tempelgebied, waar het natuurlijk gevaarlijk is, met bommen van alle kanten. O ja, daar heb je het. De klaagmuur.

Hoor je dat gezang?
Harry Mulisch: Ja, dat komt vanuit die El Aksamoskee bovenop die tempelberg. Ja, dat is dan weer de Islam en dat onderste deel is joods. Dat is de muur. Dat is de rest van de zogenaamde tweede tempel, verwoest door de Romeinen. Dat is het enige nog wat er van over is. Nou, dat is de heiligste plaats van de joodse godsdienst. Dat zijn van die mythische plekken, zoals de piramide en het Parthenon. Enfin, iedereen heeft weer andere plekken op de wereld, stel ik mij voor.

Wanneer heb jij gehoord dat je moeder joods was?
Harry Mulisch: Dat weet ik precies. Ik moet een jaar of tien geweest zijn, zij was 37. En ik vroeg haar, wij liepen op het Houtplein in Haarlem - ik weet nog weer precies de plek -: 'Ben jij joods?'. Waarom vroeg ik dat? Ik denk dat daaraan voorafgegaan is een gesprek tussen mijn moeder en mij over Joden en dat vermoedelijk in aansluiting op wat er in Duitsland toen gebeurde in '37. Een rede van Hitler waarin hij weer wat vreselijks had aangekondigd. En ik voelde kennelijk toch wat. Ik vroeg haar: 'Ben je joods?' en zij zei - ik hoor het haar nog zeggen: 'Natuurlijk!'. Heel vreemd. En ik kon mij daarbij ook niets voorstellen. Ik had iets gehoord van joden worden achtervolgd en moeten vluchten. Toen begreep ik dat ik toch ook op een of andere manier bij die zaak betrokken was. Maar... zij komt uit een agnostisch gezin.

Maar voel je dat, dat je erbij betrokken bent nu je hier staat?

Harry Mulisch: Ja, maar niet vanuit mijn opvoeding, zoals veel Nederlandse schrijvers laten wij zeggen bij de gereformeerde godsdienst of bij het christendom. Absoluut niet.

Maar hoe dan wel als je het niet...?

Harry Mulisch: Ja, ook natuurlijk wel... misschien wel kunstmatig, omdat ik weet dat ik erbij betrokken ben en ik doe er wat mee, zoals ik ook iets doe met de erfenis van mijn vader in mij, hoewel ik mij niet, weet ik het, Oostenrijks officier voel, of als zodanig ben opgevoed. Maar ik ben wel door zo iemand opgevoed. Dus die invloed heeft het wel. En ik weet een paar dingen, over de geschiedenis van de joden. Ik was... ik was in '61 bij dat proces van Eichmann. Toen kon je hier overigens helemaal niet in, want toen was het nog Jordanië. Dat is pas in '67 gebeurd. Dus ik weet, als ik daar oude mensen zie die staan te huilen, dan weet ik wat voor geschiedenis daar vermoedelijk achter steekt. Nou ja, Hitler, Auschwitz, de hele vervolging.

Is er trouwens een boek dat jij geschreven hebt dat niet over de oorlog gaat, waar de oorlog niet in genoemd wordt?

Harry Mulisch: Dat is een moeilijke vraag. En dan bedoel je niet in poëziebundels. Ik heb een paar toneelstukken geschreven waarin het niet voorkomt, maar ik denk dat in de... Kijk, een

roman als *Twee vrouwen*, het zou kunnen dat... maar ik denk toch wel dat er iets ergens in staat, dus dat echt helemaal niet, dat weet ik niet. Dat zou ook misschien niet goed zijn.

Mulisch en Duyns in Jeruzalem. Foto: VPRO-persdienst.

Maar die oorlog kleeft aan jou.

Harry Mulisch: Ik was twaalf toen hij begon en zeventien toen hij eindigde. Dat is precies waarin ik volwassen werd. Toen was het oorlog. Die volwassenwording is de oorlog voor mij. Precies zoals voor anderen dat, weet ik het, de provo-tijd is of weet ik wat voorjaren zestig...

En dan natuurlijk dat uitzonderlijke ouderpaar. Dat zal toch van invloed zijn?

Harry Mulisch: En dan nog die krankzinnige toestand dat mijn ouders beide partijen vertegenwoordigden. Zonder dat mijn vader een nazi was, maar goed, toch...

Maar fout.

Harry Mulisch: Ja fout, wat overigens mijn moeder weer het leven heeft gered mogelijkerwijs. Dat dan ook wel weer.

Heb jij je er ooit voor geschaamd of niet?

Harry Mulisch: Ik overzag het niet zo goed in de oorlog.

Maar daarna, toen je...

Harry Mulisch: Nee, ik ben toch mijn vader niet? Het was wel zo, toen ik de Reina Prinsen Geerligs-prijs kreeg in '51, dat stond toen in het Parool, ik weet het nog goed, toen hoorde ik dat zij ingezonden brieven hadden gekregen van mensen ‘Weetje wel dat zijn vader...’ enz. Die hebben zij niet geplaatst, maar dat zat er toen wel. En ook heb ik het meteen eigenlijk opgeschreven, niet om iemand voor te zijn of zo, maar toen ik over mijzelf schreef in ‘Voer voor psychologen’, toen heb ik het erover gehad. Dat heb ik nooit onder stoelen of banken gestoken.

Maar de fascinatie voor Duitsland, voor dat nationaal-socialisme, dat heb je in ieder geval heel sterk.

Harry Mulisch: Ja, maar zonder dat mijn vader een nazi was. Hij was toch met een joodse vrouw getrouwd. Dat doen nazi's over het algemeen weinig. En die fascinatie was ook voor wat ik gezien en meegemaakt had, het onbegrijpelijke, die ook voor een deel pas na de oorlog is gekomen, want in de oorlog was het er

gewoon. Zo was het. En vergeet niet, als de Duitsers zeggen: ‘Wir haben es nicht gewusst’, over Auschwitz... Hollanders hebben het ook nicht gewusst. Ik wist het niet. Mijn moeder wist het ook niet. Ik zie nog... ik zeg dat steeds weer, ik zie nog, maar zo werkt het nu eenmaal bij mij, in beelden, die eerste foto's van die massagraven in Belsen en Dachau, Auschwitz. Iedereen was verbijsterd. Zij wisten dat er vreselijke dingen waren gebeurd, maar dit!?... En dat is wat mij... ja, fascineert wil ik niet zeggen, maar waar ik niet mee in het reine kom. Ik ben de enige niet. Hoe is het in godsnaam mogelijk? Hoe kan dat, zoiets? Zo rustig, bureaucratisch. En daarom ging ik naar dat proces Eichmann. Maar over mijn persoonlijke oorlogsomstandigheden, heb ik eigenlijk lang niet geschreven. In *De toekomst van gisteren* voor het eerst een beetje en toen in *De Aanslag*, hoewel die scènes in dat boek... mijn huis is niet in brand gestoken, of zo. Maar daarin kwam ik er eigenlijk voor het eerst toe dat te schrijven, zoals ik hem beleefd heb. Namelijk als een tijd waarin niets gebeurt. Net als al die films, oorlogsfilms, schieten, oorlogsschepen, bommen naar beneden regenen, bam bam, nóóit gebeurde er zoiets. Gebeurde er maar eens wat. Er gebeurde gewoon niets. En het zag ernaar uit dat het duizend jaar lang zo zou blijven. Dat was het duizendjarige rijk. En vooral in de hongerwinter...

Is Gran belangrijk voor jou?

Harry Mulisch: Ja, maar als je mij zou willen vragen, wat dat dan voor belang is, dat zou ik dan niet weten. Maar ik heb het gevoel dat dat iets is in de kern van wat ik ben, van dàt wat ik ben. Of dàt ik ben, laat ik het zo zeggen. In die kern van de zaak houdt zich dat Gran op. En daarom was het ook iets voor de poëzie, anders had ik toch ook een verhaal kunnen schrijven, dat in zo'n vreemde stad zich afspeelt. Dat had ik ook kunnen doen. Maar het was voor mij van meet af aan duidelijk, nee, dat moet in poëzie, omdat dat nog een andere werking heeft, omdat daar de muzikaliteit van de taal zelf een rol in speelt. En dat is bij proza natuurlijk veel minder. Het is dat wat er niet staat. Lees maar, er staat niet wat er staat. En daarin kon ik dat uitdrukken.

Heb je hier - ik weet niet of je het zo kan aanduiden - heb je hier als je hier zo kijkt, een Gran-gevoel?

Harry Mulisch: Zo niet. Wel als ik daarin ga.

Waarin ga?

Harry Mulisch: In die krochten, daar in die Boog van Wilson. Gran is nooit daar, het is over mij heen. Ik ben erin. Dat is het Graneske gevoel, laat ik het zo zeggen. Maar het heeft alles te maken met muren, met stenen, opgestapelde stenen, enfin, wat je hier zo schitterend voor je ziet, eigenlijk. Maar het blijft iets wat ik ook niet kan pakken. Ik kan ook niet verder komen dan dat wat ik opgeschreven heb. En als ik het precies wist, nou, dan schreef ik dat niet op, dan schreef ik een verhandeling of weet ik wat. Of ik deed niets.

Een raadsel.

Harry Mulisch: Ja, ja.

> Of is dit uiterst geburchte een klip, volgestort
>   alleen met zichzelf?
> Ongerijmde rotswand in de schduw van nacht.
> Als graniet leunt de lucht tegen muren,
> Spiegels van geluid, stille vaders van de echo.
> O Jericho... Muren hebben het laatste woord.
>
> Achter de horizon, in de historie, waar zelfs
> De moord gehoorzaamt aan de gulden snede,

Hoor ik kreten van de dader op zijn dierlijker
Rostrum, gestapeld uit blokken krijtwitte angst,

Tot het wegsterft en de wereld weer alleen is
   met mij.

En met de trage beweging van een opgeworpen
Steen op zijn dode punt
Keer ik om en zoek het huis waar ik vandaan kwam.

Bovenstaande is de tekst van een op 24 november 1985 door de VPRO uitgezonden t.v -programma
Camera Jochgem van Dijk
Geluid Menno Euwe
Camera-assistent: Kester Dixon
Montage Jan Langeveld

Anneke Reitsma

‘Twee dingen tegelijk gedaan’ Over de poëzie van Harry Mulisch

I. Inleiding

In het verhaal ‘Keuring’, opgenomen in de bundel *De versierde mens* (1957), komt de volgende, voor het schrijverschap van Harry Mulisch karakteristieke passage voor:

> ‘Wat wil je later worden?’ vroeg hij.
> Gealarmeerd keek Sander hem aan. Wat was dit? Hij voelde iets in zich kantelen: een geweld, het spreidde en verhief zich. Hij begon te hijgen en steunde ook op het bureau. Wat gebeurde er in hem? Plotseling vertrouwde hij niets meer (...). Nergens een punt waaruit de rest, dood en nederlaag, een zin kreeg. Nergens een man met een baard, een god, een kwibus, die het kon bekrachtigen - en geen vrouw te zien, zo ver het oog reikte... In twee woorden alles te kunnen zeggen, alles te kunnen doen!
> *Yehe Aur!*
> ‘God,’ zei hij, terwijl het angstzweet uit zijn lichaam sprong.
> Verbijsterd keek de militair hem aan.
> ‘Nu ja,’ knikte hij toen, ‘in zekere zin kan het christendom _’
> ‘Niks christendom!’ schreeuwde Sander en sloeg zijn vuist op tafel. ‘Godworden!’

Het ‘Yehe Aur’ dat hier deel uitmaakt van een monologue intérieure (en dat dus niet wordt uitgesproken!) is het Hebreeuwse machtswoord ‘Daar zij licht’, waarmee de God van de joden de schepping van de wereld in gang zet. Het is deze formule die de weg vrijmaakt voor het antwoord dat Sander geeft: ‘God’. Het motief van de godwording komt in het werk van Mulisch op verschillende plaatsen en in velerlei gedaanten voor. Op welke wijze het motief ook wordt vormgegeven (veelal in combinatie met een bepaalde *vogel*-symboliek), het heeft altijd te maken met een poging om de chaos te overwinnen, een chaos die - in de visie van Mulisch - uitsluitend te verklaren is door een gebrek aan inzicht in een reeds bestaande samenhang. Men denke aan het gevecht dat Archibald Strohalm, in de gelijknamige roman uit 1952, tegen de waanzin levert: een gevecht dat eigenlij pas te zijnen gunste wordt beslist wanneer Mulisch in *De compositie van de wereld* (1980) de zeven boeken publiceert die Archibald Strohalm (nog) niet kon schrijven. In *Voer voor psychologen* (1961) zegt Mulisch over het door hem gecreëerde romanpersonage: ‘Bewust gooide ik hem voor de wolven door hem de twee enige zaken te onthouden, die hem hadden kunnen redden: het “denkprincipe”, en de mogelijkheid om de roman *Archibald Strohalm*, of laat ons in zijn geval zeggen: *Harry Mulisch* te schrijven.’ Ziehier de twee attributen die men nodig heeft om aan de chaos, de zinloosheid, de dood en de nederlaag te ontkomen: een allesomvattend denkprincipe en de magie van het schrijverschap.

Wat Mulisch hier als een brede poëtica formuleert - geen ‘Idee’ zonder ‘Verbeelding’ en vice versa - is terug te voeren op het oude, renaissancistische ideaal van een vervlochtenheid tussen kunst, filosofie en wetenschap, het ideaal van de *uomo universale* die verschillende disciplines en meerdere genres beheerst. Het is in dit kader dat men Mulisch' veelzijdigheid als prozaïst, toneelschrijver,

essayist en dichter moet bezien: geen vrijblijvende verkenning van de eigen mogelijkheden, maar een 'religieuze' noodzaak in de meest oorspronkelijke zin van het woord - *religio*, datgene wat samenbindt. 'Het kan natuurlijk best', zo zegt Mulisch in een gesprek met Piet Meeuse, 'in verschillende soorten boeken gescheiden worden. Maar het moet in een man, in een mens, niet gescheiden zijn.'

Zoals de mens een fysieke en geestelijke eenheid is, waarin alle organen en cellen met elkaar samenhangen, zo ook beschouwt Mulisch zijn oeuvre (in: 'Zelfportret met tulband') als 'één groot organisme, waarin elk onderdeel met alle andere verbonden is door ontelbare draden, zenuwen, spieren, strengen en kanalen, waardoor onderling voeling gehouden wordt en geheimzinnige berichten heen en weer worden gezonden, stromingen, seinen, kodes.' Zonder de organische samenhang aan te tasten, kan men zich afvragen welke functies *binnen* dit geheel aan de poëzie kan worden toegekend. Sinds 1974 immers (na 'een klein product van huisvlijt' dat in 1973 onder de titel *Woorden, woorden, woorden* verschijnt) manifesteert Mulisch zich als dichter. Of, zoals hij in de door hemzelf opgestelde 'Tijdtafel' in een veelzeggende formulering schrijft: 'Ik ontpop mij als dichter en publiceer *De vogels*.' Iemand die zich ontpopt, heeft al langer een verborgen leven geleid.

II. De zuivere traditie en een kijkend oog

Ik geloof niet dat men de oorsprong van Mulisch' poëtische werkzaamheid in 1945 moet situeren, ook al noteert hij hierbij in zijn tijdtafel de opmerking: 'Ik maak symbolistische tekeningen en moralistische gedichten.' Welke adolescent met enige creatieve aanleg heeft een dergelijk tijdelijk dichterschap niet gekend?

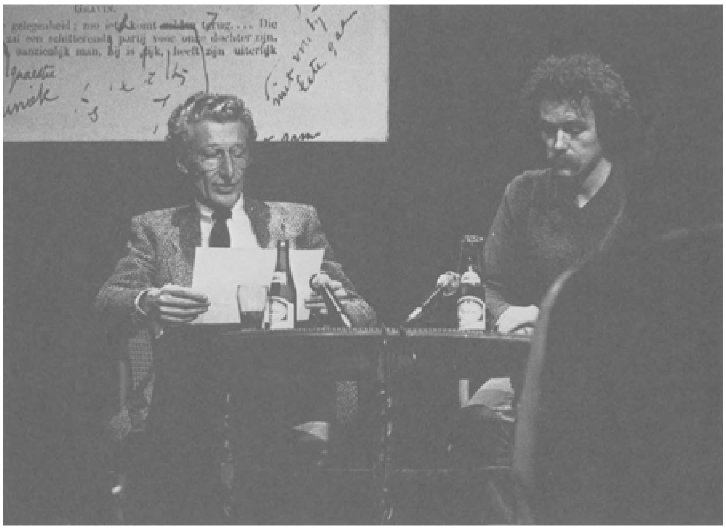
Van groter belang dunkt mij de uitspraak (uiteindelijk opgenomen in *Voer voor psychologen*, maar al daterend van 1956):'Ik leer vormgeven, en dat is het enige wat van belang is in de wereld. De "meningen", waarvan ik eens dacht dat zij het waardevolste zijn wat een mens kan bezitten, wijken steeds meer naar de achtergrond (...). Ik ontwikkel iets anders, dat onschatbaarder is dan meningen, een orgaan, dat mijn hele lichaam gebruikt om zich te kunnen vormen: HET OOG. Langzaam verander ik in een groot oog, dat kijkt. Dat schrijft.'

Het oog, in de gebruikelijke anatomie uitsluitend tot visuele waarneming in staat, krijgt hier een extra faculteit toebedeeld: het oog registreert niet alleen, maar neemt tegelijk de pen op van de schrijver en geeft een talige vorm aan wat het heeft gezien. Later, in de bundel *Tegenlicht* (1975), schrijft Mulisch (in een passage die eveneens op de activiteit van de dichter betrekking heeft): '*en het articulum m* [bedoeld is: hetarticulum mortis, de doodskreet die het stervensogenblik begeleidt]/spint de stad uit,/spint over het duin/naar zee en knipt/uit het raster/woorden: dingen/derdingen'. Zo beschouwd zijn woorden 'werkelijker' dan de dingen: zij zijn dingen ván dingen, taal en werkelijkheid ineen.

Dit bijna simultane mechanisme van zien en gezien worden, van waarneming en reflectie (welke bezinning zich niet alleen richt op datgene wat wordt waargenomen, het object, maar tevens op de persoon van de waarnemer, de 'ziener'), vertegenwoordigt een constante in het schrijverschap van Harry Mulisch. Het is als thema al aanwezig in *Archibald Strohalm*, waar het titelpersonage ten slotte omgeven wordt door een zwerm van dode vogels, metafoor voor een gestorven creativiteit. Het schort Archibald Strohalm, de geniale gek, niet eens zozeer aan denkkracht en al evenmin aan een diep peilend gezichtsvermogen. Zijn tragiek is gelegen in het feit dat hij er niet in slaagt om een bevrijdende verbinding tot stand te brengen tussen de buitenwereld van objecten en de afdalende binnenwereld van ideeën. In de figuur van Archibald Strohalm leven filosoof en kunstenaar, als gescheiden persoonlijkheden, naast elkaar.

Keer op keer treedt in het schrijverschap van Mulisch en in commentaren op eigen werk dit thema van de verbindende kracht van de kunst naar voren. In zijn dankwoord bij de uitreiking van de P.C. Hooftprijs formuleerde Mulisch het zo: ‘Want vergis u niet, de dichter die hartverscheurende gedichten over de eenzaamheid en de dood schrijft, die zit toch maar mooi

hartverscheurend gedichten over de eenzaamheid en de dood te schrijven. Dat scheelt toch. Daarin verschilt hij van de lezer, die onder omstandigheden echt alleen maar eenzaam is en er andermans uitbeelding voor nodig heeft. De eenzaamheid en het besef van onze dood, dat is wat ons mensen paradoxaal bindt, en de kunstenaar is de binder, - op een fundamenteler niveau dan waartoe andere functionarissen met andere technieken in staat zijn. Dat is het paradoxale feest van de kunst.’ In dit opzicht neemt Uli Bouwmeester, vergeten nazaat uit een beroemd toneelgeslacht en hoofdfiguur in Mulisch' roman *Hoogste tijd* (1985), een weinig benijdenswaardige tussenpositie in: hij is meer dan de lezer en de toeschouwer, maar hij blijft als acteur afhankelijk van personages die anderen hebben bedacht. Zijn taak ligt niet op het terrein van de *verbeelding*, maar blijft beperkt tot uitbeelding: via stem, houding en gebaar. Het is dan ook geen toeval dat Uli Bouwmeester sterft nadat hij werkelijk, en waarschijnlijk voor het eerst in zijn leven, iets heeft weten toe te voegen aan het script van de auteur.



Harry Mulisch in gesprek met J. Kuijper. Foto: Gerrit Semé.

De kunstenaar als ‘binder’ heeft per definitie te maken met de verhouding tussen kunsten werkelijkheid. In *Hoogste tijd*, met de toneelwereld als thematische lokatie, wordt deze verhouding tussen fictie en realiteit als het ware in het kwadraat opgevoerd. Verschillende malen past Mulisch hierbij een soort van Brechtiaans vervreemdingseffect toe, door zich als verteller nadrukkelijk te manifesteren en de gebeurtenissen, zoals een regisseur dat op ieder gewenst moment kan doen, even stil te zetten. De illusie dat fictie ‘werkelijkheid zou zijn, wordt op deze wijze systematisch verstoord.

Het opvallende is nu dat deze onderbrekingen steeds dezelfde aanleiding hebben: er wordt nagedacht over de functie, de techniek en de werking van de kunst zélf. De verteller neemt afstand van het vertelde en wordt zijn eigen interviewer. Een in dit verband belangrijke passage luidt als volgt: ‘Ja, wat is hier eigenlijk aan de hand? Waar hebben wij ons mee ingelaten? Misschien zegt iemand, dat de mond die dit vraagt toch wel de laatste is die dit vragen mag: als iemand het weet, zal hij het toch moeten zijn. Helaas! De verteller en de luisteraar staan samen tegenover het vertelde, zij moeten elkaar goed vasthouden, want zij zijn even kwetsbaar. De verteller schept het vertelde zo min als de luisteraar dat doet, maar het vertelde schept aan de ene kant de verteller en aan de andere kant de luisteraar: zoals het kind pas de moederen de vader doet ontstaan. De verteller is de moeder, de

luisteraar is de vader, - en wat is het ouderschap anders dan een onafgebroken staat van gemeenschappelijke doodsangst?'

Mulisch' voortdurende bemoeienis met het thema van de *tijd*, de onvermijdelijke voortgang ervan en het gegeven dat de mens niet aan verleden en toekomst kan ontkomen, krijgt hier een poëticaal fundament: de kunst is, in deze opvatting, het enige weermiddel tegen de dood, bij welke poging verteller èn luisteraar betrokken zijn. Kunst in het algemeen en poëzie in het bijzonder fungeren, in de visie van Mulisch, dan ook allerminst als *spiegel* van de werkelijkheid: zij vertegenwoordigen een nieuwe, geconcentreerde, autonome werkelijkheid. In de 'Ballade van de jager' (opgenomen in de bundel De vogels) zegt Mulisch het zo:

De wereld verstuift, de mens
Trekt voren, bouwt dijken,
Lijst zijn etsen in, laat wit
Rondom zijn gedicht, wil alles
Koncentreren in een punt.
Met een schot wil hij de wereld
Koncentreren in een punt.

Mulisch doet in dit gedicht tenminste twee dingen tegelijk: hij beschrijft niet alleen - en vanuit een bepaalde optiek - een serie 'jacht'taferelen, maar hij vindt in de figuur van de jager bovendien een beeld voor de activiteit van de dichter. Het gedicht gaat over zichzelf.

In dit zelfverwijzend mechanisme ligt de oorsprong van

Mülisch' dichterschap. In dit beginsel komen de lijnen van proza en poëzie samen: de poëzie van Harry Mulisch is te beschouwen als het complement van de nadrukkelijke verteller, die de handeling stil legt.

Met deze specifieke poëzie-opvatting sluit Mulisch zich aan bij wat A.L. Sötemann de 'zuivere' traditie in de Europese poëzie genoemd heeft. In de veelheid van literaire verschijnselen sinds 1850 kunnen, aldus Sötemann, 'twee modernistische tradities' worden onderscheiden: de zogenaamde zuivere en onzuivere poëtica. De woordkeus is wat ongelukkig (de term 'onzuiver' is nu eenmaal negatief geladen), maar het onderscheid is helder: in de 'onzuivere' traditie fungeert het gedicht als *middel* om bepaalde ideeën uit te dragen, terwijl in de 'zuivere' traditie het doel van de poëzie niet buiten het gedicht gezocht wordt, maar in het gedicht zelf besloten ligt. In het poëticale leerdicht *Wat poëzie is* laat Mulisch er geen enkele twijfel aan bestaan tot welke traditie hij wenst te behoren:

En de gevoelens dan?
Het uiten van gevoelens?

Dat doet alleen
de liefhebber.

Tussen de dichter en de wereld
ligt een kloof

Die met gevoelens niet
maar met woorden wordt gedicht.

Wat hij onder woorden brengt
is mij.

De karakteristiek die Sötemann in het vervolg van zijn betoog geeft, is volkomen van toepassing op het werk van díe Nederlandse dichters in wie de zuivere traditie vooral gestalte heeft gekregen: de latere Paul van Ostayen, Nijhoff, Achterberg - stemmen die in Mulisch' poëzie meeresoneren! 'Voor de moderne dichter', zo zegt Sötemann, [is het gedicht] 'niet meer het *voertuig voor zijn inzichten* in het mysterie van het leven, het is niet meer zijn *getuigenis* - het is nu geworden tot *het instrument ter verkenning van de onbekende essentie van het leven*, en het wonder waar de dichter op hoopt, is dat op de een of andere ondoorgrondelijke manier het instrument, het voltooide *gedicht, het mysterie zelf zal belichamen en tot uitdrukking brengen.'*

Deze omschrijving maakt tevens duidelijk waarom binnen de zuivere traditie zoveel over de taal zelf en het creatieve proces gesproken wordt: de dichter beschrijft het mysterie niet, het mysterie volstrekt zich in en door de taal van het gedicht. Of, zoals Mulisch het in zijn leerdicht formuleert:

Dat wonder
is wat poëzie is.

Het is het één
dat in het ander schijnt.

Wat poëzie is
verwondert zo de wereld

En is zo onbereikbaar als de regenboog.

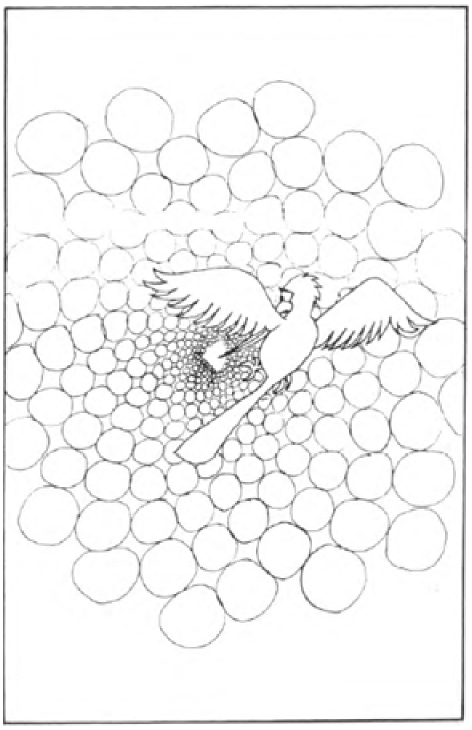
Niets wordt poëzie.
Iets is poëzie.

In den beginne, tenslotte, was het woord.

III.1. Vogels en woorden

Het is opmerkelijk dat Mulisch zijn eerste dichtbundel een programmatische titel geeft: *Woorden, woorden, woorden* (1973). Het gaat niet, zo kunnen we hieruit afleiden, om gevoelens of ideeën - het centrale thema is het instrument van de dichter: de taal.

Toch doet Mulisch ook hier weer tweeërlei: behalve als aanduiding van het immanent poëticale, naar zichzelf verwijzende principe, is de titel immers ook te beschouwen als een onvolledig citaat uit het werk van de dichteres Vasalis. In de prachtige bundel *Vergezichten en gezichten* (1954) schrijft zij:



Tekening: R.I. Parijs.

Alleen wat leeft en lichaam heeft,
al 't andre is doodszweet, stof en damp.
En ieder woord moest er niet zijn,
en van den god geen beeltenis.
(...) Ik roep je en je komt maar niet!
Want woorden woorden toovren niet.

In deze visie blijft de taal àchter op de werkelijkheid: woorden kunnen de geliefde niet naderbij brengen. Tussen het verlangen en de feitelijke realiteit ligt een kloof, zo impliceren deze regels van Vasalis, die zelfs de dichter niet kan 'dichten'. Binnen een dergelijke gedachtengang is voor de magie van het woord (hoewel Vasalis in de poëtische praktijk voortdurend het tegendeel bewijst) geen plaats: woorden toveren niet. Woorden worden geen vlees.

Mulisch daarentegen is een Tovenaarsleerling, en wel van de dichter Achterberg. Voor Achterberg werd de werkelijkheid veranderd door de woorden die hij schreef.

De magie van het woord is zijn levensbeginsel en redding geweest: een gedicht als ‘Moordballade’ (geschreven lang voordat zich de tragische gebeurtenis in Achterbergs leven voltrok) werd naderhand gecorrigeerd in ‘Droomballade’ - Taal is in staat om de werkelijkheid ongedaan te maken. Woorden *bezweren* de werkelijkheid.

In een interview met Tom Graftdijk heeft Mulisch zijn kennismaking met de poëzie van Achterberg als volgt weergegeven: ‘voordat ik Achterberg las had ik geen zintuig voor poëzie. De Vijftigers waren er nog niet. Achterberg ontdekte ik in '48, '49, en toen begreep ik ineens wat poëzie was (...). Natuurlijk had ik vroeger al wel poëzie geschreven, toen ik een jaar of achttien was. Heel strenge, moralistische verzen. Toen ik wat ouder was geneerde ik me daarvoor en ik gooide ze allemaal

weg (...). Toen ik 21 was ben ik weer gaan dichten, maar nu onder invloed van Achterberg, dus dat was ook niet goed. Toen ben ik ermee opgehouden.' Later, in het al eerder geciteerde gesprek met Frans de Rover, zegt Mulisch: 'Wat me in Achterberg aantrekt is vooral de klank, de taal, hoe hij het doet; en de hele idee van iets aanroepen dat daar achter de sterren schrijdt, spreekt mijn metafysische knobbel wel aan.' De verwantschap met de poëtica van Achterberg en de bewondering voor diens vormgeving brengt Mulisch in de bundel *Tegenlicht* (1975) - weer een programmatische titel: de dichter ondergaat invloeden, die in zijn eigen poëzie worden weerkaatst - tot uiting in de vorm van een portret:

Achterberg

In de heesters van zijn dagen
Spande hij gejaagd dat rag
Tussen zijn droom en haar dood,
Van zijn pen naar haar stem,
Over haar lach en zijn stilte
Tot en met haar oogopslag.

Bang, bang,
Altijd in zijn haren
De sporen van de kam.

Schubbend in zijn web gevestigd,
En in de wind, en in het westen alleen
Die wolk met steeds brandender rand,

Is hij onzichtbaar en stelt de wet
Van het weven op,
Niet die van het web.

Hiermee komen we op een volgende karakteristiek van Mulisch' poëzie: hij laat in zijn gedachten nadrukkelijk stemmen uit het verleden toe, die vervolgens worden ingepast in een nieuw 'web'. Achterberg immers stelde de wet van het 'weven' op, de dynamiek van het creatieve proces, 'niet die van het web', de uitgekristalliseerde vorm van het vers. Binnen een dergelijke opvatting van het creatieve proces is er, geheel overeenkomstig de oude *imitatio*-en *aemulatio*-gedachte, alle ruimte om thema's, motieven en procédé's uit voorafgaande tradities toe te passen.

Met name in de bundel *De vogels* is het heel goed mogelijk om verschillende achtergrondstemmen te herkennen. De bundel bestaat uit drie afdelingen: de 'Ballade van de jager', de 'Ballade van de boer' en de 'Ballade van de visser'. Het zijn alledrie min of meer archetypische figuren, die de wereld vanuit hun specifieke beroep gadeslaan. De aanwezigheid van vogels, waarop de boer uiteraard anders reageert dan de jager, maakt de vier oerelementen - Aarde, Water, Lucht en Vuur - compleet. Toch lijken deze elementen, die van oudsher als de basis van het leven gelden, het af te moeten leggen tegen een vijfde element: de taal. In het vijfde gedicht van de 'Ballade van de jager' schrijft Mulisch: Aarde/Water/Lucht/Vuur vernietigt de gravure//Wil taal'.

Zoals bij Achterberg het *Spel van de wilde jacht* te beschouwen is als een niet aflatende poging om de dode geliefde tot leven te brengen (waarbij 'vrouw' en 'vers' verwisselbaar zijn), zo ook manifesteert de jager zich bij Mulisch vooral als iemand die op jacht is naar het vers: 'Maar hij mist./Ontzetalleen/een pen.'

Waar de jager en de boer niet in slagen, lukt het tenslotte de visser: ‘visser gooit zijn hengel uit, in de spiegel van zijn bruid’. Nu is het sinds ‘Het kind en ik’ van Martinus Nijhoff (‘Ik zou een dag uit vissen,/ik voelde mij moedeloos./Ik maakte tussen de lissen/met de hand een wak in het kroos.’) niet goed mogelijk om de activiteit van de visser geheel los te zien van het dichterschap. Het kind en de verbeelding vertegenwoordigen bovendien een soort van natuurlijk bondgenootschap. Het intrigerende van *De vogels* is gelegen in het feit dat Mulisch in de derde cyclus, wat de thematiek betreft, aansluiting bij de poëzie van Nijhoff zoekt; voor de vormgeving echter baseert hij zich op een procédé dat in Nederland vooral door vertegenwoordigers van *De Stijl* en Paul van Ostayen is toegepast. Door middel van een visuele typografie gaan vorm en inhoud in elkaar over. Men vergelijke hiertoe de volgende twee gedichten, die in het hart van de derde afdeling naast elkaar zijn geplaatst:

vogel

d
o
dommelend de visser beidt, dansende zijn b op de eeuwigheid
b
e
r

vogel (gespiegeld)   worm   vis

vogel   dobber

viworms

uit' diepst van zijn gedachten hij de vis nu wipt met zijn gerei

viworms (gespiegeld)

vogel (gespiegeld)   dobber (gespiegeld)

In beide gedichten symboliseert de lange, horizontale versregel het wateroppervlak, zodat onder deze lijn de vogel zich alleen in spiegelbeeld vertonen kan. In het eerste gedicht domineert de rust: de vis en de worm zijn elkaar nog niet genaderd, hoewel het afwijkende lettertype van de ‘dobber’ (zowel onder als boven de waterspiegel) enige beweging suggereert. In het tweede gedicht hoeven wij niet eens van de horizontale versregel kennis te nemen om in te zien dat de situatie van betrekkelijke rust zich ingrijpend heeft gewijzigd: niet alleen heeft de vogel zijn vlucht vervolgd en is in de bladspiegel naar rechts opgeschoven, maar de vis heeft ook in het aas gehapt - ‘viworms’. Dan haalt de visser met zijn hengel, in een brede cirkelbeweging, de in elkaar vastgehaakte vis en worm op. De dobber verlaat, even, de ‘eeuwigheid’ van het water en zwaait in de lucht.

Duidelijker kan het naar zichzelf verwijzende, autonome beginsel niet worden vormgegeven: de taal van het schrift - dat zich *lineair* voortbeweegt en dus altijd afwijkt van de gelijktijdigheid van tijd en ruimte - wordt hier visueel uitgebreid. De gedichten beschrijven de handeling van de visser niet, zij *zijn* die handeling. Dat de dichter zelf in deze, wellicht meest autonome vormgeving niet afwezig is, komt tot uiting in de alwetende vertellerspositie: de lezer wordt tegelijk een blik gegund in de lucht en onder water, in boven- en onderwereld, bewustzijn en onderbewuste. Een dergelijk perspectief wordt in de filmwereld, heel beeldend, ‘vogelperspectief’ genoemd.

III.2. De wijn en het glas

Het principe van de geïntegreerde traditie blijft van kracht in

de bundel die Mulisch in 1975 publiceert: *Tegenlicht*. Zozeer zelfs dat het de lezer wel eens dreigt te gaan duizelen van alle verwijzingen naar filosofen, schrijvers en mythen die op de achtergrond een rol blijken te spelen.

Het motto-gedicht van de bundel klinkt na het voorafgaande vertrouwd: weer is het gedicht onderwerp van zichzelf.

> Dit hier is stil.
> Zo stil als wit
>
> Dit papier nu.
> Die stilte spreekt.
>
> Zij zegt: ik spreek
> Niet, ik zwijg, ik
>
> Lijk sprekend op
> Stilte. Luister:
>
> Het is doodstil.
> Wat je hoort is
>
> Groei van het gras
> Dat zijn dorst stilt
>
> Op een dicht graf
> Met een vers vocht.

De paradoxale formule dat poëzie ‘sprekende stilte’ is (en dat het gedicht dus tot zijn meest minieme vorm dient te worden teruggebracht), geeft Mulisch hier met allerlei hulpmiddelen gestalte. Hij maakt niet alleen gebruik van lexicale meerduidigheden (‘een vers vocht’ bijvoorbeeld), maar past ook ombuigingen toe op het gangbare idioom, waardoor afgesleten formuleringen (‘sprekend lijken op’) een nieuwe inhoud krijgen. Bovendien hanteert Mulisch de lastige stijlfiguur van de apokoinou, waarbij een en hetzelfde element zowel tot de voorafgaande als de volgende syntactische eenheid gerekend kan worden. Zo maakt ‘wit’ aan het eind van de tweede versregel niet alleen deel uit van de vergelijking met stilte, maar het fungeert tevens als aanduiding voor het (witte) papier. Een en ander wordt nog versterkt door het feit dat de enjambementen elkaar in kort bestek opvolgen.

Dit uiterst geconcentreerde taalgebruik vormt een wezenlijk bestanddeel van Mulisch' poëtica, maar het vraagt van de lezer wel de nodige alertheid en creativiteit. Ook voor de schrijver vertegenwoordigt deze compactheid een riskant procédé, want het eindpunt van dit verlangen zou wel eens de volstrekt lege bladzij kunnen zijn, de absolute stilte van het wit. Iets van dit gevaar is Mulisch zich ook zelf bewust geweest, dunkt me, gezien de titel van zijn volgende bundel: *De wijn is drinkbaar dank zij het glas* (1976). In zijn nawoord bij de tweede druk schrijft Kees Fens over deze regels:

> Er is geen vorm. En alleen in een vorm kunnen wij de dingen in ons opnemen, tot ons nemen. Ik geloof dat dat de zin is van de regel ‘de wijn is drinkbaar dank zij het glas’: wijn behoeft de vorm van het glas - die doorzichtige materie, en die doorzichtigheid is belangrijk - om drinkbaar te zijn. Het denken kan niet zonder de contouren die de elementen vorm geven, het dichten kan niet zonder de vorm die de poëzie zichtbaar maakt.

Die vorm is niet alleen doorzichtig, ze is bijna onzichtbaar. Poëzie behoeft het vlies van de vorm om als poëzie gelezen te kunnen worden.

Zo beschouwd loopt *Tegenlicht*, wat de gedachtengang in het motto-gedicht betreft, vooruit op de poëticale bundels *Wat poëzie is* (1978) en *De taal is een ei* (1979). Aan het slot van zijn leerdicht over de poëzie schrijft Mulisch:

Poëzie met andere woorden
is de gouden tong van het zwijgen.

Ondenkbaar als zij er niet is,
vanzelfsprekend als zij er is.

God schiep, zegt men,
het tijdelijke uit het eeuwige.

De dichter maakt die blunder
stukje bij beetje

Eenvoudig ongedaan.

Toch doet Mulisch in *Tegenlicht*, ten opzichte van de voorafgaande bundels, nog iets anders: hij confronteert twee totaal verschillende culturen met elkaar, een confrontatie die in 1983 uit zal monden in de bundel *Egyptisch* (waarin *Opus Gran* is opgenomen). Volgens Mulisch is onze cultuur opgebouwd uit twee tegengestelde cultuurstromen: de Grieks-Romeinse en de Joods-Christelijke traditie. Beide werelden zijn in *Tegenlicht*, via een veelheid van motieven, vertegenwoordigd. Zo moet de vis van het christendom, het Woord dat vlees is geworden, zich aan het slot van de bundel meten met Apollonius van Tyana: tijdgenoot en concurrent van Jezus van Nazareth en als zodanig de belichaming van een heidense tegencultuur.

Wat hoor ik? Is ergens
Het woord vlees geworden? (...)

Het is vermoord inmiddels?
Zie mij: honderd jaar oud, mijn vlees
Diafaan als taal geworden,
Kijk, attisch zout.

Op alle mogelijke manieren maakt Mulisch duidelijk dat hij zich in het brandpunt van deze twee beschavingen wenst te bevinden. Vandaar ook dat lokaties en motieven variëren van de Noordzee tot de Egeïsche Zee, van Cambridge tot Patmos, van paddestoelen tot piramiden. Om het geheel te completeren wordt ongeveer halverwege de bundel, schaatsend en wel, de Egyptische zonnegod Ra opgevoerd: ‘Onder de kakelende zon/Schaatst god Ra Ra Ra’.

Het lijkt wel alsof Mulisch in zijn poëzie alle voorafgaande godsdiensten, culturen en tradities even ‘over’ wil doen. Dat geeft zijn poëzie een wonderlijke mengeling van speelsheid en eruditie, die echter naar twee kanten toe gevaren in zich draagt. Soms wordt het vers door de geleerdheid overwoekerd en gaat de doorzichtigheid van de vorm, de ‘sprekende stilte’, verloren. Soms ook vervalt het taalspel in een niet al te duurzaam woordgrapje. Zo luidt het titelgedicht van *De taal is een ei*, een bundeling van haiku-gedichten, als volgt:

de taal
is een ei.   de
        poëzie:
het kuiken. (proza:

spiegelei.)

Mulisch is op zijn best wanneer speelsheid en raffinement op onnadrukkelijke wijze samengaan. Heel mooi is dat naar mijn idee gelukt in de afdeling 'Ongerijmdheden' uit *De wijn is drinkbaar dank zij het glas*. Via een uiterst subtiële woordverschuiving wordt een volledige jeugdherinnering opgeroepen, zonder de loodzware ernst die jeugdherinneringen veelal zo onverdraaglijk maakt:

dat komt gewoon doordat zijn vader eens.
gewoon omdat zijn vader in zijn jeugd,
doordat zijn vader in zijn jeugd gewoon,
gewoon al in zijn jeugd zijn vader toen.

omdat zijn vader ooit eens tegen hem.
ooit gewoon eens in zijn jeugd hem tegen.
dat komt gewoon doordat zijn vader ooit.
gewoon hem in zijn jeugd toen ooit al eens.

ooit eens tegen hem en nooit zijn moeder,
nooit zijn moeder in zijn jeugd zijn vader,
gewoon toen tegen hem zijn moeder ooit.
nooit eens in zijn jeugd gewoon ooit vader.

Dit gedicht is in nog een ander opzicht van belang. Weliswaar geeft Mulisch hier ongetwijfeld een beeld van zijn eigen, 'ouderloze' jeugd, maar wanneer dit gedicht verschijnt is hij

inmiddels zelf vader geworden. Wie kinderen krijgt, herinnert zich des te scherper hoe het zelf kind is geweest. Dit gegeven beschouwt Mulisch zelf als de sterkste impuls waarom hij poëzie is gaan schrijven. Zo merkte hij in het gesprek met Frans de Rover op: ‘een heel ander theorietje: ik heb kinderen gekregen en ben door de schoonheid van nieuw leven zo geraakt, dat ik in zingen ben uitgebarsten.’ Het is dan ook geen wonder dat *in* Mulisch' poëzie geleidelijk aan steeds meer motieven gaan optreden die op de een of anmdere wijze betrekking hebben op het kindzijn.

Het hoogtepunt van deze ontwikkeling is *Opus Gran*.

III.3. De verborgen stad

Opus Gran, oorspronkelijk als aparte uitgave (met tekeningen van Jeroen Henneman) in 1982 verschenen en naderhand in de bundel *Egyptisch* opgenomen, is meer nog dan *De compositie van de wereld* de realisering van een jongensdroom. Het is overigens opvallend dat de teksten van *Opus Gran* ontstaan zijn in de periode dat Mulisch zijn *Compositie* voltooide: de filosoof en de dichter hadden elkaar kennelijk nodig.

Het idee voor *Opus Gran* is van veel ouder datum: al in 1949 - Mulisch is dan tweeëntwintig jaar - begint hij aan de plattegrond van deze verborgen stad te werken. Het is een tijd waarin hij, naar eigen zeggen, ‘openbaringen & filosofische visioenen’ heeft en kennis maakt met de meest uiteenlopende occulte gedachtengangen, zoals we die ook in *archibald strohalm* tegenkomen.

In een gesprek over‘Literatuur & Gnosis’ zei Mulisch over deze periode tegen Piet Meeuse:

> dat was ook de tijd dat ik de selfmade gnosticus Exel leerde kennen. Dezelfde tijd trouwens, dat ik aan de plattegrond van Gran begon (...). Voor die tijd was ik al geïnteresseerd in occulte dingen. Ja, zoals een jongen geïnteresseerd is. Want ik was net zo geïnteresseerd in de *Kritik der reinen Vernunft*. Ik was in alle wereldbeelden geïnteresseerd. En dat het ene apocrief was en het andere kanoniek, officiële filosofie, dat zijn eigenlijk dingen die pas later tot me doordrongen. Ik heb ook bij de Rozenkruisers rondgehangen.

Het ligt dus voor de hand dat we in *Opus Gran*, behalve elementen uit de Grieks-Romeinse en de Joods-Christelijke cultuur, ook sporen zullen aantreffen van meerocculte filosofieën. Een van de belangrijkste hiervan is de *Kabbala*, een geheime joodse leer die zich bezighoudt met het wezen van God en Zijn verhouding tot de mensen de wereld. Het centrale gegeven in de *Kabbala* is de geheime, mystieke betekenis die in de getalswaarde van de Hebreeuwse letters ligt opgesloten. Het is vooral een zekere Izak Luria geweest die in de zestiende eeuw een kabbalistisch centrum stichtte en op deze wijze de filosofie een grotere verspreiding heeft gegeven.

Deze Luria treedt al op in *Voer voor psychologen* (1961), waar hij een van ‘de wonderlijkste mannen die op aarde hebben rondgelopen’ wordt genoemd. Er is nog een ander verband tussen *Voer voor psychologen* en *Opus Gran*. De slotzin van *Voer voor psychologen* luidt: ‘Ja, ik kom, ik kom, eindelijk, ik kom.’ In het tweede gedicht van *Opus Gran*, ‘De ontdekking’, wordt deze regel in een andere tijdsvorm als volgt gevariëerd:

> *...stootte mijn spade vonkend op steen en*

ik viel op mijn knieën en ik groef met mijn
handen verder in het zwarte woestijnzand,
nog heet van de dag, en ik blies, en bij
mijn lamp zag ik dat ik ja ik ben
gekomen, ik ben gekomen,
eindelijk, ik ben gekomen

De voltooide tijdsvorm geeft niet alleen een zeker tijdsverloop aan, maar het wordt ook duidelijk dat de ik-figuur op de plaats van bestemming is aangekomen, hóe paradoxaal deze ervaring ook is: 'Verloren, eindelijk bijster,/De naald op de roos, ik/Wijzer/dan ooit.'

De naald van het kompas, van oudsher het instrument om richting te bepalen, wijst hier naar de roos, symbool van liefde en schoonheid. Beide elementen komen in het vervolg vooral tot uiting in de manier waarop Mulisch de stad beschrijft, in termen namelijk van de vrouw: 'En zij in haar zijde uitgespreid/Zij omhelst spijlen, en vonken/Rondom haar waar treinen over viaducten dwalen'. Het is een procédé dat Mulisch al eerder, in *Het stenen bruidsbed* (1959) heeft toegepast, op deze wijze een verbinding tot stand brengend tussen de Griekse traditie van de *Ilias* en de bijbelse metaforiek van het *Hooglied*. Vrouw en stad zijn met elkaar verbonden, zoals Helena dat met Troje was.

In deze combinatie wordt de stad bovendien een metafoor voor het gedicht, de 'sprekende stilte'. De stad spreekt de taal van het zwijgen:

Geluidloos sprekend als spreken
In spiegels:
Hoorbaar en niet hoorbaar
(als gelezen)
Is zij zichtbaar en niet
Zichtbaar,
De luisterende stad der steden.

Begonnen in de stad, bij welke plaatsbepaling - geheel overeenkomstig de Kabbalistische traditie - de meest wonderlijke naamsaanduidingen voorkomen, eindigt *Opus Gran* in de taal. De meest luisterende stad van alle steden is de poëzie.

Na *Opus Gran* volgt in *Egyptisch* een lange, verhalende cyclus, met als titel: 'De geboorte'. In prachtige beelden wordt de gang naar het ziekenhuis en het begin van het baringsproces beschreven. De man neemt hierbij, zoals dat eerder in de stad het geval was, een ondergeschikte plaats in: 'Hij wordt/Op zijn best geduld door de vrouwen.' Toch is ook in de man, in een versneld soort van bewustwording,

iets aan de gang,
Maar dat weet hij zelf niet. Ook hij is deel
Van de gerepte natuur: meer heeft hij
Vergeten dan hij heeft geleerd. Ook hij moet baren, een
ander deel van het kind.

Aan het slot van de bundel komen alle lijnen samen. De ontdekking van de verborgen stad, omgeven met zoveel ingewikkelde filosofieën, wordt nu in het perspectief van het kind geplaatst, dat even opkijkt van zijn kasteel. De dichter en het kind - zij zijn twee kanten van de stilte:

De woning

Luister-
Deze uitgeruiste stilte
Die even in de branding valt

(Verdroomd
Kijkt het kind op van zijn kasteel,
Het water ruist weer)
In die stilte woon ik.

IV. Slot

Het is ondoenlijk om in het korte bestek van één artikel alle aspecten van Mulisch' poëzie fundamenteel te bespreken, temeer daar de door hem gehanteerde thema's en motieven uit zulke verschillende werelden afkomstig zijn. Mulisch' oeuvre doet in zijn veelzijdigheid denken aan een soort van *Gesammtkunstwerk*, waarbij verschillende disciplines en genres worden benut om het Mysterie te benaderen. Binnen dit monumentale geheel zijn allerlei dwarsverbindingen te leggen, waarvan ik in het voorgaande enkele heb geprobeerd aan te geven. Twee tradities komen in Mulisch' wereldbeeld samen: de Grieks-Romeinse en de Joods-Christelijke cultuur, verbonden door een occulte onderstroom.

Ook binnen het genre van de poëzie lijkt Mulisch alle voorafgaande literaire tradities te willen integreren, hetgeen tot uiting komt in de meest uiteenlopende vormgevingsprincipes en procédés. Terecht merkt Kees Fens in zijn nawoord bij *De wijn is drinkbaar dank zij het glas* dan ook op: ‘Ook als dichter begint Harry Mulisch steeds opnieuw. Alsof hij de eerste is. Zijn maken is uitvinden. Dat schept verwarring: ook de lezer moet steeds opnieuw beginnen.’

Toch is in deze veelheid één constante te onderscheiden, die tevens de achtergrond van deze geschakeerdheid vormt: het naar zich-zelf verwijzende, *immanent poëticale* beginsel.

Mulisch' grootste fascinatie betreft de taal zelf en wel heel in het bijzonder de stilste uitingsvorm daarvan: de poëzie. De magie van het woord is in staat om *in* het gedicht een nieuwe werkelijkheid te creëren. ‘Het gaat om het beeld’, zegt Mulisch, ‘antwoorden in de zin van een beeld. Ik zoek niet een discussie met een antwoord, het moet in een beeld gevat zijn. Eigenlijk kan het ieder moment gebeuren, maar het gebeurt niet ieder moment. Als het gebeurt, is dat het poëtisch ogenblik. Ineens is er iets; twee dingen moeten er zijn: het een dat in het ander schijnt (...). Dan vereeuwigt het even. Opeen of andere manier staat de tijd even stil.’

Zo beschouwd is Mulisch' poëzie één voortdurende lofzang op de mythische gestalte van Hermes Trismegistus, de god van het schrijven, de god van het schrift. In poëzie wordt de tijd stil gezet en het onmogelijke tot stand gebracht:

> Poëzie namelijk is
> twee dingen tegelijk gedaan.
>
> Datgene waarvan men zegt:
> ‘Hoor eens, dat kan niet.
>
> Je kunt niet
> twee dingen tegelijk doen.
>
> Geen wonder
> dat je werk mislukt.
>
> Hoe kun je nu ook
> twee dingen tegelijk doen?’

Wanneer deze onderneming lukt (en op zijn stilste momenten slaagt Mulisch hierin), is de verbeelding - langs poëtische omweg - toch nog aan de macht gebracht.

Literatuuropgave

Tom Graftdijk, ‘In gesprek met Harry Mulisch’. In: De Revisor 1/3, april 1974, p 2-10.

Marita Mathijsen, *Harry Mulsch - Een bibliografie*. 's-Gravenhage, 1979 (Hierin is de door Mulisch zelf opgestelde ‘Tijdtafel’ opgenomen).

Piet Meeuse, ‘In gesprek met Harry Mulisch’. In: De Revisor X/6, december 1983, p. 40-50.

Harry Mulisch, *archibaid strohalm*. Amsterdam, 1952.

Harry Mulisch, ‘Keuring’. In: *De versierde mens*. Amsterdam, 1957.

Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*. Amsterdam, 1961.

Harry Mulisch, *Woorden, woorden, woorden*. Amsterdam, 1973+.

Harry Mulisch, *De vogels*. Amsterdam, 1974+.

Harry Mulisch, *Tegenlicht*. Amsterdam, 1975+.

Harry Mulisch, *De wijn is drinkbaar dank zij het glas*. Amsterdam, 1976+(Heruitgave, met een nawoord van Kees Fens, in 1986).

Harry Mulisch, *Wat poëzie is*. Amsterdam, 1978+.

Harry Mulisch, *De taal is een ei*. Amsterdam, 1979+.

Harry Mulisch, ‘Over de verbeelding - dankwoord bij de uitreiking van de P.C. Hooftprijs’. In: *Paniek der onschuld*. Amsterdam, 1979.

Harry Mulisch, *Egyptisch*(waarin *Opus Gran* is opgenomen). Amsterdam, 1983.

Harry Mulisch, *Hoogste tijd*. Amsterdam, 1985.

Martinus Nijhoff, ‘Het kind en ik’. In: *Verzamelde Gedichten*.[6] Amsterdam, 1976.
Frans de Rover, ‘Het meesterwerk komt door de achterdeur’ - Een gesprek met Harry Mulisch. In: BZZLLETIN 63, februari 1979, p. 3-23.
A L. Sotemann, ‘Twee modernistische tradities in de Europese poëzie’. In: De Revisor V/4, augustus 1978, p. -54.
M. Vasalis, ‘Alleen wat leeft en lichaam heeft’. In: *Vergezichten en gezichten*. Amsterdam, 1954.

N.B.
De +-gemerkte uitgaven van Harry Mulisch zijn verschenen bij Athenaeum-Polak & van Gennep. Zijn overige werk is uitgegeven door De Bezige Bij.

Harry Mulisch. Foto: Gerrit Serné.

[Nummer 136]

Recenseren is cryptogrammen oplossen
Hanneke Eggels in gesprek met Adriaan Morriën

Naast de plantenkassen van de Amsterdamse Hortus die 's avonds verlicht een oriëntaalse sfeer uitstralen, ligt de Plantage Muidergracht. Aan het eind van de gracht ligt Artis, aan het begin de woning van Adriaan Morriën. Een beetje wilde zwarte kat sluipt achter me aan naar binnen als hij opendoet. Zij zal later van de mahoniehouten kast springen midden tussen de bloemetjes die ik had meegebracht en midden tussen de foto's die daar, al of niet ingelijst, in rijtjes op een klein tafeltje achter me staan.

Guusje, de vrouw van Morriën van wie hij gescheiden leeft en die op de bovenverdieping woont, komt tijdens ons gesprek naar de kat informeren.

Op de beletage heeft Adriaan Morriën zijn woonkamer met zicht op de Hortus en de Nieuwe Keizersgracht. In zijn vensterbank ligt een kijker. Op tafel staan roze anjers en amaryllissen. Dit alles klinkt tamelijk knus en gezellig; planten, bloemen en dieren - maar er waren ook boeken... stapels onder en boven elkaar en boven in de bibliotheek nog meer.

Voor mij een ordeloos geheel, voor Morriën een systematische wanorde waarin hij de weg heel goed kon vinden om me af en toe een dichtbundeltje of citaat te laten zien.

Tijdens ons tweede gesprek bakt Janneke, de blonde vriendin van Adriaan Morriën, in de keuken een taart. Af en toe komt ze instructies geven over baktijden of een pilsje meedrinken.

De stapels papieren en tijdschriften liggen er nu ordelijker door elkaar dan voorheen.

De auteur maakt tijdens ons eerste gesprek een wat vermoeide indruk, waarschijnlijk vanwege een pas doorstane griep.

Tijdens ons tweede gesprek is hij in ieder geval heel wat vitaler en zelfbewuster.

We praten over zijn jeugd, poëzie en verliefdheid; het letterkundig leven na de oorlog; zijn contacten met de Gruppe '47 en het recenseren van moderne Nederlandse literatuur.

Kreeg u uw letterkundige belangstelling mee van huis of bent u in literair opzicht autodidact?

Dat laatste, ja. We hadden thuis geen boeken, behalve drie onleesbare, een van Abraham Kuyper, een over het christelijk huisgezin en de bijbel. Elke dag werd er uit voorgelezen, thuis, op school, en op de zondagsschool. Vooral de realistische verhalen uit het Oude Testament las ik grondig. Ze maakten deel uit van je leven, zoals het verhaal van Abraham en Izaak: Een jaar of tien geleden kreeg ik een angstdroom waarin ik achtervolgd werd door twee blauwe honden die me in tijgerachtige sprongen naderden. In doodsangst vluchtte ik naar huis en ik wilde de poort naar ons arbeiderhuisje in IJmuiden openmaken. Die was op slot. Ik ging toen door de deur naast de poort, waar een naburig echtpaar woonde, oudere mensen die Witvliet heetten, een typerende naam. Buurman Witvliet kocht in het begin van de herfst altijd een varken dat hij achter zijn huis slachtte. Ik hoorde dat varken schreeuwen als het aan zijn poten werd vastgebonden en op zijn zij gelegd. Vervolgens hoorde ik de buurman zijn mes slijpen. Ik klom dan op de schutting die onze poort van zijn achtererfje scheidde en keek toe hoe hij het varken met een

lang mes in zijn nek stak en het bloed in een schaal opving. Zoiets neem je waar met een soort angst die op dat moment nog niet tot je doordringt.

Toen ik achttien jaar was, zijn wij uit de straat verhuisd. In 1942 evacueerden we van IJmuiden naar Amsterdam en na die verhuizing heb ik aan die mensen nooit meer gedacht. Ineens verschijnen ze in mijn droom. Toen werd duidelijk dat ik me met dat varken als een soort Izaak identificeerde en dat ik in de buurman met het opgeheven mes Abraham herkende. Zo leefde het verhaal van Abraham en Izaak in mij.

Hanneke Eggels en Adriaan Morriën. Foto: Rico D'Rozario.

De bijbel is het grootste taalmonument waarover wij in het Nederlands beschikken. Als ik de bijbel niet had gekend, - en het alleen met Vondel en Hooft had moeten doen -dan weet ik niet hoe het met mijn taal- en voorstellingsvermogen gesteld zou zijn. Alhoewel de middeleeuwse poëzie, zowel de wereldlijke als de geestelijke, maar toch vooral de wereldlijke, mij ook nog steeds fascineert.

Verder had je de jeugdliteratuur - de jongensboeken Pietje Bell, Dik Trom en Karl May. Die haalde je uit de leenbibliotheek. Openbare leeszalen kende IJmuiden niet. De boeken uit een dergelijke leenbibliotheek waren in hardkartonnen kaften gebonden en beplakt met wit papier met stempels. Je ruilde ze met de jongens uit de straat.

Wat las u tussen Pietje Bell en de literatuur met een grote L?

Jeugdliteratuur zoals wij die kennen bestond toen nog niet.

Toen volgde ik de lectuur van mijn broer die drie jaar ouder was. Die las detectives en realistische romans van Rolf Burman, het pseudoniem van een schrijfster. Dikke boeken met quasi-realistische liefdesgeschiedenissen. Ik herinner me een laatste zin uit zo'n boek. De hoofdpersoon Hanna gaat met een man naar de slaapkamer, naar het bed en dan besluit het hoofdstuk:

'En daar onderging Hanna het lot van iedere vrouw.'

Het gekke is dat zo'n zin je enorm opwond, juist door zijn nietszeggendheid. Maar wat er dan te raden was, wist je niet. Toen ik twaalf was, wist ik absoluut niets van het seksuele leven, behalve dan dat ik het vermogen had om verliefd te worden.

En dat bent u dan ook vaak geweest...

Ja, al heel jong. Er gebeurde dan niks. Je dróómde alleen van meisjes, want hun wereld en die van jongens was heel gescheiden. Je zat wel samen in de klas, maar niet in één bank. Het heftigste dat je kon dromen, was dat je later met een meisje ging trouwen.

In mijn milieu zag je geen intimiteiten en liefkozingen, hoewel de sfeer wel intiem was. Er heerste een liefdevolle sfeer, niet koud en harteloos, maar wel, wat intimiteiten betreft, terughoudend.

U bent vroeger vaak geconfronteerd geweest met de tien geboden.

Heeft u daarom later behoefte gevoeld om tegen regels aan te schoppen?

Nou, reken maar. De vraag is trouwens wel of ik werkelijk heb geloofd in de gereformeerde godsdienst,... Ik heb wel veel gebeden. Moeder zei dan: 'Jongen, bid je wel?' Ik ben overspoeld door gebed. Op zondag werd er dertien tot veertien keer gebeden. Het begon al 's morgens bij het ontbijt. Al die restricties in het leven lagen me als kind al niet - dat armoedige, puriteinse en ingehoudene. Maar zolang ik niets gezegd had tegen mijn ouders, moest ik wel naar de kerk en de regels in acht nemen. De gereformeerden hadden ook nog de neiging hun bedehuis zo lelijk mogelijk te maken. De hervormde kerk - die van mijn grootmoeder van vaders kant - vond ik een veel mooiere kerk, daar hing zelfs een scheepsmodel, en de kerk stonk niet zo naar de gelovigen.

Dit leefklimaat zal, toen u eenmaal in Amsterdam was, zijn veranderd.

Ik had me daarvoor al aan die boel onttrokken. Mijn vriendjes hadden ouders die niet bij onze kerk hoorden. Die mochten wél naar het strand op zondag of zwemmen.

Waren dat andersdenkenden? Katholieken waren wat dat betreft wat liberaler.

Ja, maar ze zijn ook wat onbetrouwbaar. Een katholiek blijft altijd een beetje katholiek, ook als hij het niet meer is. Als een calvinist breekt met zijn geloof, dan breekt hij er ook echt mee. De meeste ex-katholieken die ik ken, zijn er uitgegroeid of hebben het katholicisme versleten. Van een duidelijke breuk is meestal geen sprake.

Ze hebben ook nog sprookjesachtige jeugdherinneringen van processies met kaarsen, prachtige gezangen in het latijn en van de nabijheid van Maria en Jezus ging voor hen een grote wijding uit.

Bij ons, gereformeerden, moest dat door Het Woord geschieden.

Wanneer hebt u dan met het geloof gebroken?

Ik heb er niet mee gebroken. Ik heb nooit echt geloofd. Het betrof meer een gevoelsconflict dan een intellectueel probleem. Ik heb nooit een gewetensstrijd

gekend. Ik vond de verhalen uit de bijbel prachtig, maar het systeem en de uitleg abject, zo goed als ik het katholieke systeem abject vind. Waar het geloof absolute vormen aanneemt, wordt het een gevangenis.

Bent u in die zin ondogmatisch?

Ja, ik ben nooit socialist geworden. Ik stem op de PvdA, die nu eigenlijk nauwelijks een socialistische partij te noemen is.

Voor de oorlog geloofde men bij de SDAP nog in de heilstaat. Dat was mij ook een beetje te vulgair, te collectief allemaal. Aan een dergelijk optimisme heeft het mij ontbroken. Een wereld waarin alles zo goed mogelijk zou zijn geregeld, waarin niets meer zou zijn om na te streven, die gaat aan zichzelf te gronde, uit verveling.

Toen ik achttien jaar was las ik Kant. Na de sprookjes uit de bijbel dacht ik dat de filosofen misschien de waarheid kenden.

Op de markt in Haarlem kocht ik *De geschiedenis van de filosofie* van Bierens de Haan. Die boekjes waren niets waard, die kon je voor een paar dubbeltjes kopen.

Een paar jaar later begon ik Nietzsche te lezen en deze rekende af met Kant en zijn Ding-an-Sich. Ik had daarentegen een heel ambivalente houding tegenover Kierkegaard, een van de modeontwerpers van het christendom. Hij heeft het christendom weer smakelijk gemaakt voor intellectuelen, hij maakte het weer paradoxaal en diepzinnig. Hij haalde de filosofie erbij.

Daarentegen heeft Kierkegaard de ressentimentstheorie geïntroduceerd, dacht ik. Ideeën van hem vind je bij Menno ter Braak in zijn Van Oude en Nieuwe Christenen *terug. De theoloog G. v.d. Leeuw heeft daar kort na de oorlog nog op gewezen. U gelooft ook niet in filosofische stromingen als die van het existentialisme?*

Sartre is me onbegrijpelijk geweest en suspect. Dat Fransen naar de Duitse filosofen liepen om die ideeën over te nemen... Het existentialisme is in Frankrijk trouwens al snel verdrongen door het structuralisme. De Fransen hebben altijd iets diepzinnigs gehouden.

Waarom hebt u speciaal de Franse letteren als object van studie gekozen?

Dat was meer vanwege de lectuur. Engels en Duits kon ik zelf wel bijhouden. Frans kostte me veel meer moeite. Er ontging me veel door de grammatica. Het had ook een praktische kant: ik kon van beroep vertaler worden en privélessen gaan geven. Van een lerares in Haarlem kreeg ik na de HBS privélessen. Van studie was vlak voor de oorlog geen sprake meer; er werden geen beurzen uitgereikt. Ik heb nog overwogen Russisch te gaan doen, omdat er bijna niemand was die dat beheerste. In 't Gooi woonde een joodse Rus die Russische les gaf à f5,-- per uur, maar daarvoor was bij ons thuis geen geld in de jaren dertig. Ik kreeg wat zakgeld en één keer in de twee weken ging ik boeken lenen in de bibliotheek in Haarlem. Kopen kon ik ze niet. Daarom heb ik nog wel eens een dichtbundel van Hendrik de Vries overgetypt.

U koos in ieder geval voor een letterkundig leven.

Ik heb wel eens een refrein gemaakt voor het clublied van de Vereniging van Letterkundigen:

> Wie zijn vader heeft vermoord
> En zijn moeder heeft vergeven,
> Die is nog goed genoeg
> Voor 't letterkundig leven.

Hoe kwam het dat u debuteerde in het literaire tijdschrift Forum?

Ik was op de HBS al begonnen gedichten te schrijven. Dat nam ik weer op, toen ik uit het sanatorium kwam waar ik voor mijn tbc had gekuurd. Op de middelbare

school had ik literatuuronderwijs gekregen dat niet verder ging dan tot aan de Tachtigers. Die heb ik zelf nog in een bloemlezing ontdekt. Verder was ik nieuwsgierig naar wat er in mijn eigen tijd werd geschreven en gepubliceerd. In de stadsbibliotheek in Haarlem las ik eerst de pas uitgekomen Nederlandse tijdschriften. Dan schreef ik elke voor mij nieuwe schrijversnaam op en leende vervolgens boeken. Ik deed dat tamelijk systematisch.

Het literaire tijdschrift dat me het meest aansprak was Forum. Toen ik in die tijd gedichten begon te schrijven en ging vergelijken met wat er in die tijdschriften geplaatst werd, durfde ik wel wat op te sturen. Ik weet niet meer hoeveel gedichten ik die zomer van 1935 heb verstuurd. Het gedicht dat is geplaatst, staat in het laatste nummer, het december nummer van Forum. Het heet ‘Geestelijke’ en gaat over eenzaamheid en het celibaat. Ik had toen net Gerard Walschaps trilogie gelezen, waarin dit ook een thema was. Dat intrigeerde me. Het was een

schrikbeeld, dat een man afstand kon doen van amoureuze en erotische vervulling. Ik leefde zelf in een door de ziekte gedwongen celibaat. Ik kon moeilijk een vriendin vinden in een dorp als IJmuiden, waar ik immers bekend stond als een jongen die in het sanatorium was geweest. Daarvoor schrikken meisjes nu eenmaal terug. De situatie was me dus vertrouwd, maar ik kon me er niet bij neerleggen - en veel van de geestelijken natuurlijk ook niet. Die raakten daardoor in een crisis, kijk maar naar de jaren zestig ten tijden van de seksuele revolutie. Maar dit terzijde. Alles terzijde om met Reve te spreken.

Stuurde u uw gedichten naar Ter Braak persoonlijk?

Nee, naar de redactie. Ik kreeg toen geloof ik van Ter Braak, die redactie-secretaris was voor Nederland, een briefje waarin heel gedetailleerde opmerkingen stonden. Ik vond dat heel bewonderenswaardig, het nam me ook erg voor hem in, dat iemand die ik zo bewonderde en tegen wie ik in zekere zin opkeek de tijd vond en de moeite nam om zo gedetailleerd over de gedichten van een volstrekt onbekende te schrijven. Toen Forum ophield te verschijnen, in december 1935, was dat dan ook een slag voor mij, want het was eigenlijk het enige tijdschrift waarin ik wilde publiceren.

U wordt wel een typische vertegenwoordiger genoemd van de Forummentaliteit. Die zou zich uiten in aandacht voor het concrete, uitgedrukt in heldere en eenvoudige taal. In de dichtkunst van de Forumauteurs spreekt zich een bescheiden persoonlijkheid uit, zo wordt wel beweerd. U publiceerde in 1939 de bundel Hartslag, waarin een aantal zwangerschapsgedichten staat.

Ja, zwangerschap had voor mij te maken met mijn herstel, nadat ik jaren ziek was geweest. Ik was toen geconcentreerd op de doodsproblematiek en zeer geïnteresseerd in het ontstaan van leven. Ik vond en vind de vrouw in dat opzicht bevoorrecht boven de man. Zij is levenbrengster. De man levert wel een aandeel in de aard van het wezen, maar bij het ontstaan van leven is het de vrouw die het doet en die een specifiek geheel van ervaringen heeft dat een man nooit zal kennen. Daarom heb ik de vrouw in zekere zin ook wel benijd. De ervaringen van een vrouw die voelt dat er nieuw leven in haar groeit, heb ik geprobeerd te beschrijven in het boekje *Alissa en Adrienne* (1957).

Als jongeman vond ik zwangere vrouwen heel opwindend. In die tijd kwamen ze pas 's avonds aan de arm van hun man naar buiten!

Fascinerend vond ik dat merkwaardige innerlijke schouwen en de lichte opwinding die zich als een blos uitte. Ik vereerde dat en het wond me op. De omslag van vrouw in moeder is in alle culturen een geliefd thema. Denk maar aan Sara, de vrouw van Abraham, en de Annunciatie van Maria in de schilderkunst.

Het vaderschap had ook een speciale betekenis voor mij. Kinderen krijgen was in de tijd van mijn ziekte op mijn negentiende, twintigste jaar een wensdroom. Ik vond dat kinderen in mijn jeugd niet serieus genomen werden. Daartegen heb ik me altijd innerlijk verzet. Kinderen zijn met volwassenen vergeleken voortreffelijk. In de strijd die ze moeten voeren met volwassenen is de kracht ongelijk verdeeld. Ze verbruiken dan hun kinderlijkheid en hun voortreffelijkheid. Een volwassene is een mislukt kind. Ik wou kinderen hebben om te bewijzen dat je ze au sérieux kunt nemen. Ik weet best waarom ik zoveel van mijn dochters houd; omdat ik zoveel van mijn moeder heb gehouden. Ik heb bij die zwangerschapsgedichten wel eens gedacht dat ze te maken hadden met moederidentificatie.

U schrijft ook in uw essaybundel Concurreren met de sterren *(1959) dat specifiek vrouwelijke thema's, zoals zwangerschap en moederliefde, niet uitsluitend tot het repertoire van de dichtende vrouw behoren.*

Nee, ik heb de laatste vijftien jaar onder invloed van feministische literatuur onderzoek gedaan naar verschijnselen in het wezen van de vrouw. Op het ogenblik herlees ik *The joy of lesbian love*, een nogal radicaal boek. De schrijfsters beweren dat de lesbische erotiek veel completer is dan die van de man. Het boek is ook alweer in 1978 geschreven en misschien hebben mannen sinds die tijd weer wat bijgeleerd... Ik dacht toen aan een gedicht dat ik ooit heb geschreven voordat deze ideeën aan de orde waren, begin jaren zestig. Het gaat over de lesbische manier om van vrouwen te houden. Ik ben pan-erotisch, schreef ik toen. Maar terug naar die zwangerschapsgedichten. In die tijd vlak voor de oorlog heeft ook iemand als Hoornik over zwangerschap geschreven. Marsman of Greshoff schreef eens dat hét grote thema van de jongste generatie de zwangerschap was, terwijl het natuurlijk een oeroud thema is. Ik had nooit gedacht dat Ter Braak gedichten met een dergelijk thema interessant zou vinden. Hij was veel meer geporteerd voor de gedichten van Vasalis. Hij is een van de eersten geweest, zij het niet de enige (Victor van Vriesland in de NRC), die daar heel bewonderend overgeschreven heeft.

Vaak had ik het gevoel dat mijn literaire smaak verschilde van die van Ter Braak. Ik was in die tijd een groot bewonderaar van de poëzie van Rilke, i.t.t. Ter Braak en Du Perron, die Rilke uitspeelden bijvoorbeeld tegen de criticus D.A.M. Binnendijk.

Ik was het daarin wél met ze eens: het persoonlijke in de literatuur met aandacht voor het concrete met onderwerpen die dichtbij huis liggen.

Meteen na de oorlog werd u lezer bij de Bezige Bij, redactie-secretaris van het tijdschrift Criterium en redacteur bij het internationaal gerichte tijdschrift Litterair Paspoort.

De chef van de Amsterdamse boekhandel Allart de Lange, Harry Koopman, vroeg mij eind 1944 of ik er niks in zag om een tijdschrift op te richten voor buitenlandse literatuur. Dat leek me inderdaad wel wat, omdat ik meer in de buitenlandse dan in de Nederlandse literatuur geïnteresseerd was. Vervolgens werd er bij een gesprek met de chef van de uitgeverij een soort overeenkomst met mij opgesteld, waarin het een en ander stond over formaat, aantal bladzijden en frequentie van verschijnen. Besloten werd dat we meteen na de oorlog zouden beginnen en één maal per twee maanden zouden verschijnen in het formaat van wat nu de kunstbijlage van VN is. We voorzagen overigens wel moeilijkheden bij de frequentie, omdat buitenlandse boeken niet bepaald Nederland binnenstroomden net na de oorlog. Het land was arm en kaal en er waren geen deviezen. Toch moest ik zo goed en zo kwaad als ik kon dat eerste nummer voorbereiden. In de oorlog had ik een van de weinige exemplaren in Nederland van Albert Camus' *L'Etranger* op de kop kunnen tikken. Ik vond het een fascinerende roman, goed en strak geschreven. Ik heb het boek vertaald voor de Bezige Bij. Sartrés *La Nausée* was vlak voor de oorlog al verschenen. Van hem wist ik dat hij een coming man was. Van Meulenhoff, die behalve uitgever ook de belangrijkste boekenimporteur van Nederland was, kreeg ik bovendien informatie uit Zweden, dat een neutraal land was. In de Zweedse tijdschriften stond veel over Amerikaanse auteurs. Alles wat ik maar bij elkaar kon schrapen bracht ik in dat proefnummer onder. Vervolgens zocht ik een aantal mensen aan. Op grond van deze opzet besloot Allart de Lange direct na de oorlog met de uitgave te beginnen. Al gauw kwamen er toen via Meulenhoff zendingen Amerikaanse literatuur en Franse literatuur. Zo raakte ik dus op de hoogte van wat het eerste jaar na de oorlog Nederland binnendrupte op het gebied van de buitenlandse literatuur.

Af en toe stierf er ook wel eens een buitenlandse auteur, Paul Valéry bijvoorbeeld, over wie ik een necrologie moest schrijven. Litterair Paspoort werd erg gewaardeerd in de kritieken en bij de lezers, maar zóveel abonnees hadden we in het begin niet.

We kwamen aanvankelijk niet boven de twaalfhonderd. Later werden dat er meer. Het eerste exemplaar verscheen eind 1945. De jaargang begon in januari 1946, zoals dat met de meeste tijdschriften het geval was, want in het begin was er papierschaarste. Wat er was, werd gedistribueerd over de verschillende tijdschriften. En dat waren er begin 1946 vrij veel. Men bood zich ook wel bij de redactie aan om te schrijven. Via via ben ik aan Jacques den Haan als medewerker gekomen. Hij stond bekend als zeer belezen in de Angelsaksische literatuur en als iemand die heel stipt werkte en die geestig en onderhoudend over literatuur kon schrijven. Hermans had ik inmiddels ook leren kennen. Ook iemand meteen eigen neus voor vooral de Franse literatuur. Ik zocht nog mensen die samenvattende artikelen konden schrijven over buitenlandse literatuur. In de eerste jaren werd er weinig of niets over de Duitse literatuur geschreven. Duitsland was toen een bezet

land en dus helemaal afgesloten. In Nederland zag je alleen wat exilliteratuur in de opruiming. Die werd in de oorlog clandestien verhandeld, voor zover de voorraden niet in beslag genomen waren. Daarover kon wel geschreven worden.

Hoe bent u in contact gekomen met Gruppe '47, die inmiddels in Duitsland was opgericht door Hans Werner Richter? In 1949 vroeg Adriaan van der Veen, die uit Amerika was teruggekomen en literair redacteur van de NRC was geworden, of ik meeging naar de Goethe-feesten in Wetzlar. Daarin was ik wel geïntresseerd. Er waren toen bepaalde faciliteiten: je was gast van de stad Wetzlar en je werd bij gegoede burgerij ondergebracht.

Van der Veen ging op kosten van de NRC en ik kreeg en kleine vergoeding via Litterair Paspoort. In dat jaar werd de eerste Bondspresident gekozen, een fervente liberale anti-nazi. Er kwam een grondwet en een eigen bestuur. De situatie was toen zo: de Duitsers waren tot 1948 op een hongerregime gehouden, een periode die voor veel Duitsers net zo afschuwelijk is geweest als voor ons de hongerwinter.

Alles liep per distributie, die niets betekende, zodat men in de grote steden de boer op moest. Er was veel zwarte handel in levensmiddelen. Ook waren er veel landverhuizers, mensen die uit het Oostduitse deel naar het westen waren gekomen. Langzamerhand kwamen dergelijke verhalen los over de drie jaren na de oorlog.

Ik arriveerde toen in Frankfurt, waar overal nog puin lag. De huizen waren kapotgeschoten, maar de straten waren vrijgemaakt. In Wetzlar merkte je daarvan overigens weinig. Samen met Van der Veen ging ik naar de Goethe-lezingen, die heel vervelend waren.

Daarna moest ik naar München naar de Duitse auteur Walter Kobenhoff, van wie ik via Meulenhoff het adres had gekregen. Hij had een roman geschreven die een prijs had gekregen. In de jury zat o.a. Thomas Mann. Die roman had ik gelezen. Van de schrijver was bekend dat hij in de socialistische jeugdbeweging had gezeten; in 1933 gevlucht was naar Denemarken en bij de bezetting van Denemarken weer naar Duisland terug-moest om dienst te nemen. Daar heeft hij het niet verder gebracht dan tot soldaat 1e klas. Een slecht soldaat dus. Trouwens wat dat betreft: ook Hans Werner Richter, een van de initiatiefnemers van de Gruppe '47 heeft het in dienst niet verder gebracht. Hij was in 1933 naar Frankrijk gevlucht, had het daar niet kunnen bolwerken en moest zich bij de Gestapo melden, is vervolgens altijd in de gaten gehouden toen hij in dienst was. Dergelijke jongens vertrouwde men in dienst niets toe. Het waren weinige soldateske figuren. Ze kregen functies als telefoonpost of zo.

Via de al genoemde Kobenhoff leerde ik een aantal van de toenmalige Duitse jongere schrijvers kennen, onder wie ook Hans Werner Richter. Van hem hoorde ik dat er een Gruppe '47 bestond, waarvan de leden twee keer per jaar bij elkaar kwamen om uit eigen literair werk voor te lezen en om kritiek te leveren op elkaars produkten. Er bestond toen namelijk geen kritisch literair apparaat zoals wij dat nu kennen.

Richter had met Alfred Andersch van de Amerikanen autorisatie gekregen om een tijdschrift uit te geven: Der Ruf, een politiek-cultureel tijdschrift. De Amerikanen zagen de uitgave ervan als een mogelijkheid tot re-educatie van het Duitse volk. Het was een veertiendaags blad dat maar op zijn hoogst een jaar is verschenen en toen is verboden wegens kritiek op de Russische bezettingspraktijken. De medewerkers leefden zeer geïsoleerd. Er was toen geen kritisch apparaat meer, dus de mogelijkheid voor uitwisseling van ideeën en kritiek ontbrak weer. Een schrijver uit de Amerikaanse bezettingszone kon niet naar de Engelse bezettingszone. Je moest voor het vege lijf zorgen en dat dan nog door te schrijven!

In München woonde een aantal schrijvers die elkaar op zaterdag ontmoetten. Daar kwam men op het idee om elkaar twee keer per jaar te ontmoetten. Dat werd toen de Gruppe '47. Iedereen die hen als talent opviel, werd uitgenodigd om de bijeenkomsten bij te wonen. De kern bestond uit Andersch en Richter. Van de laatste ging de uitnodiging altijd uit. Hij leidde de groep, had een onbevangen oordeel, kon goed luisteren en gaf ieder een kans. Als je een keer was uitgenodigd en het bleek dat je eigenlijk niets voorstelde, dan werd je niet gauw nog eens uitgenodigd. Er waren geen regels, behalve dan dat er kritiek werd uit-geoefend over technische zaken; wat goed of slecht geschreven was. Dat werd eindeloos doorgepraat dooreen keurgroep van vier of vijf uiterst getalenteerde mensen die zeer spraakbegaafd waren en die onmiddellijk in staat waren hun smaak te verdedigen en een oordeel te vormen.

De Gruppe '47 heeft een herstelfunctie gehad tot eind jaren vijftig. Er was namelijk een breuk in de literaire traditie door het nazisme. De Duitse taal was geweldig geperverteerd. Thema's als verheerlijking van het boerenleven en het moederschap waren verdacht.

Men probeerde aan alle kanten te ontkomen aan het valse pathos van de tijd ervoor. De boel moest van voren af aan beginnen, dacht men. Men kreeg in München wel boeken toegespeeld, vaak in armoedige uitvoering. De uitgeverij Rowolht, die in Hamburg in de Engelse zone was gevestigd, had een dependance in Stuttgart, waardoor in Hamburg verschenen boeken ook in Zuid-Duitsland konden uitkomen.

De zoon van Rowohlt, die directeur in Stuttgart was, bezocht later ook bijeenkomsten van de Gruppe '47.

Ik ben daar ook vaak bij geweest, tot het eind van de jaren vijftig. Ik heb in Dürkheim voor het eerst Böll zien verschijnen in 1951.

Grass heb ik in eerste instantie als dichter zien optreden. Toneel schreef hij toen ook, een beetje absurd toneel. Met Böll, Grass, Walser en Enzensberger ben ik op die manier bevriend geraakt.

Voor het eerst bezocht ik de Gruppe '47 in het jaar 1949, toen Richter zijn eerste - *Die Geslagenen* - had gepubliceerd. Over deze roman had ik in Litterair Paspoort geschreven en ik werd vervolgens uitgenodigd om bij de voorjaarsbijeenkomst van 1950 in Sigmaringen in Zuid-Duitsland te zijn.

Het was mei en schitterend lenteweer. Alles stond in het blad en de onschuld van het landschap na de verschrikkingen van de oorlog kwam mij paradoxaal voor.

Het was toen nog een bescheiden bijeenkomst. Er waren niet meer dan 25 à 30 mensen, inclusief introducé(e)s. Donderdag was altijd Anreisetag. Vrijdag en zaterdag begon men om half tien en er werd doorgewerkt tot vijf uur. De leiding lag bij Richter die een uitstekende voorzitter was, altijd zonder geprikkeldheid en vriendelijk vastbesloten. Op zondag werd dan de prijs van de Gruppe '47 uitgereikt. Aanvankelijk was het bedrag DM 1000,-, door een uitgever (en later door meerdere uitgevers) beschikbaar gesteld. Toen Grass de prijs kreeg in '58/'59 was die al gestegen tot DM 8000,--. Er was niet elk jaar een prijsuitreiking, dat hing ervan af. Richter besloot als hij zijn vrienden had geraadpleegd de prijs al of niet toe te kennen. De eerste keer kreeg de dichter Günther Eich de prijs. Hij werd dus 'Preisträger'. Hij schreef heel mooie gedichten, die ontdaan zijn van elk pathos.

De discussies vonden op een heel hoog kritisch niveau plaats, zonder bitterheid of rancune. Voorbeeldige discussies die als ze uit de hand dreigden te lopen altijd door Richter keurig gereguleerd werden. De Gruppe '47 is doorgegaan ondanks het kritisch apparaat dat inmiddels van de grond was gekomen. Er zat een risico aan dat het een soort literaire markt werd. Als een debutant iets had voorgelezen of een prijs had gekregen, dan stormden meteen de uitgevers, de radio en de televisie erop af. Richter wilde niet dat het een soort copyrights-markt werd, dus hield hij alles zoveel mogelijk af.

Inmiddels was er ook een grotere afstand ontstaan tussen de oudere generatie en de jongeren die in de jaren zestig debuteerden.

De bijeenkomsten zijn nooit gestikt in exclusiviteit; die was later ook niet meer strikt noodzakelijk. Het werd een instituut met een gezelligheidsaspect voor mensen met dezelfde soort expressiemogelijkheid. Daaraan begon de Gruppe '47 meer en meer zijn bestaansrecht te ontlenen. De Gruppe ging later ook op reis. Dat op zich is natuurlijk al een aanwijzing voor de richting waarin men zich was gaan bewegen. Peter Handke stond in 1965 in Princeton in New York op en 'beschimpfte' het instituut Gruppe '47. Duidelijk werd toen dat het op zijn eindje liep. Richter heeft de zaak tijdens het 25-jarig bestaan afgesloten in 1972.

Een dergelijke discussievorm kan ik me in Nederland niet voorstellen. Hier bestaat de kritiek in verstrooide vorm en polemieken worden er niet gevoerd.

Vlak na de oorlog werd er wel gepolemiseerd in literaire tijdschriften door Fokke Sierksma in Podium of Hans Gomperts of Van Galen Last in Libertinage. Toch is het polemiseren nooit erg van de grond gekomen zoals bijvoorbeeld wel in Engeland (Connolly) en Frankrijk (Paulhan). Hermans trok en trekt wel veel van leer, maar een echte polemist kun je hem toch niet noemen.

Maarten 't Hart kan het wel. Hij doet het heel rustig en vaak ook ironisch, wat een uitgesproken sterke kant van hem is.

Maar discussies worden hier altijd verhit en dogmatisch: op één manier geschreven zou literatuur alleen van belang zijn. Men is intolerant. Het mag vooral niet anders. Men vindt nooit dat alles recht van bestaan heeft, is op een een esthetische, politieke manier verstard en gaat elkaar dan uit de weg i.p.v. te polemiseren.

Het beginselprogramma van het literaire tijdschrift Criterium waarvan u redacteur was is nogal vaag en dubbelzinnig. Er zijn uitspraken als een wil tot vernieuwing, maar van resultaten op cultureel gebied is niet veel te merken. Nu we veertig jaar verder zijn, is het misschien mogelijk wat duidelijker te zijn over de periode kort na de oorlog.

Onlangs heb ik dat beginselprogramma weer eens gezien. Die tekst is door redactielid Van Lier opgesteld, geloof ik. De tekst is rondgeweest en iedereen heeft er toen zijn zegje over gezegd.

Zo'n tekst wordt dan noodzakelijkerwijs een beetje vaag. Ik voelde er ook niet zoveel bij. Ik herinner me dat er zoiets stond als: er heerste een matinale stemming na de bevrijding. Dat was misschien ook zo. Alles was weer mogelijk. V.w.b. de literatuur verkeerde ik in het onzekere. Ik wist zelf niet hoe ik verder zou schrijven en waarover.

Nieuwe schrijvers als Hermans en Reve debuteerden wel in Criterium. Zij hadden een veel duidelijker opvatting over het onderwerp waarover ze wilden schrijven en hoe ze wilden schrijven dan ik.

Overigens was Criterium een beetje bont gezelschap. Meulenhoff wilde als ideologie van na de oorlog namelijk dat mensen van verschillende pluimage met elkaar in gesprek zouden komen.

Ik was toen redactie-secretaris en heb op grond van de wensen en suggesties uit de redactie mensen aangezocht. Het grote probleem was ook wie je voor onderwerpen als politiek en sociologie dan wel moest vragen. De keuze die b.v. NRC-Handelsblad nu heeft voor het aantrekken van gekwalificeerde medewerkers, was er kort na de oorlog beslist niet. Door de welvaart en de vooruitgang en de democratisering van het hoger onderwijs is deze keuze sterk vergemakkelijkt. Voor de oorlog was er een beperkte groep die gekwalificeerd hoger onderwijs genoot. Ook is er nu een sterke internationalisering.

Als je nu een boekhandel inloopt, dan kun je over elk vakgebied uitgebreid informatie krijgen. Over antropologie bijvoorbeeld, een wetenschap die zich eigenlijk pas in de twintigste eeuw ontwikkelde en die van grote betekenis is. Trouwens ook buitenparlementaire ontwikkelingen als het feminisme en de seksuele revolutie onder invloed van Masters and Johnson, waarbij voor het eerst in de ontwikkeling van de mensheid is nagegaan wat er gebeurde tijdens de coïtus - wat er fysiológisch alleen al gebeurde - zelfs bij Freud was er loze interpretatie van seksueel gedrag.

Na de opheffing van Criterium in 1948 bent u in de redactie van Libertinage terechtgekomen, een wat geprofileerder tijdschrift.

Ja, daar voelde ik me meer thuis. Criterium was toen meer literair geworden dan aanvankelijk in de bedoeling lag. Veel semiliteraire medewerkers waren er toen al

uitgestapt. Dat waren begaafde jongemannen als Drion, later hoogleraar in Leiden en Colenbrander die correspondent werd voor de NRC in Londen. Er bleef na een jaar al een puur literaire redactie over met mensen als Adriaan van der Veen, Arthur van Rantwijk, ooit redactie-secretaris van Groot Nederland, die Ter Braak en Du Perron goed had gekend. Hermans kwam erbij en Aafjes ging eruit. Ikzelf zat nog in de redactie. Vooral Hermans legde zijn stempel op Criterium door de grote stukken die voorgepubliceerd werden, *Conserve* en *Tranen der acacia's*.

Dat beviel Meulenhoff niet, want het aantal abonnees slonk. Aanvankelijk waren dat er twee- à drieduizend en later slonk dat aantal tot onder de duizend. Maar het grootste ongenoegen van de verschrikkelijke twijfelaar Meulenhoff lag bij het karakter van het blad.

Wat moet je doen als redactie? Moet je een andere uitgever zoeken? Nu zou zo'n vraag niet meer aan de orde zijn. Het is usance geworden dat een tijdschrift meer is van de redactie dan vaneen uitgever.

Een redactie stapt vaak op als de uitgever zich met het beleid gaat bemoeien.

In ieder geval herinner ik me dat ik nog eens met Hermans naar Groningen ben geweest om te proberen of de mensen van Podium wilden samenwerken. Daarin zat die jongen die later in Leiden hoogleraar is geworden, hoe heet hij ook alweer, Fokke Sierksma. Die was heel afwijzend. Toen is de abonneelijst aan Libertinage afgestaan. Het was dus eigenlijk een schijnfusie. De lezer had niet veel in te brengen. Een en ander is gegaan tot grote onstemming van Hermans, maar wel met goedvinden van Van Rantwijk, Van der Veen en mij. Ik kwam toen bij Libertinage waar ik me meer thuis voelde.

In het beginselprogramma van Libertinage staat met zoveel woorden dat men er trots op is epigonen genoemd te worden van Ter Braak en Du Perron, omdat dit grote persoonlijkheden waren. Het persoonlijkheidsbesef zou een echo zijn van Forum.

Het is moeilijk precies te omschrijven wat nu literatuur met een peroonlijk stempel is. In het algemeen is het zo dat het persoonlijke in de literatuur me het meeste aanspreekt. Ik vind dat niet verouderd. De meeste romans die op het ogenblik verschijnen kan ik niet meer lezen.

Die zijn bij hun geboorte stokoud. Ze zijn vaak geconstrueerd en moedwillig versimpeld en de werkelijkheid erin is gemanipuleerd en schematisch gemaakt. Om ervoor te zorgen dat ik blijf doorlezen moet de schrijver wel een verschrikkelijk groot talent zijn om er nog leven in te brengen, of beweging of betekenis. Het hedendaags proza verveelt me gauw.

Maar als iemand daarentegen in goed gekozen bewoordingen beschrijft wat hij bijvoorbeeld op een dag gedaan heeft, welke mensen hij heeft gesproken, wat ze zeiden en deze schrijver heeft ook nog het kritisch vermogen om het onbenullige van het authentieke te scheiden en zijn persoonlijk stempel erop te drukken, dan is dat niet alleen vandaag nog leesbaar, maar dat blijft fris. Dat bewijst zoveel literatuur uit de literatuurgeschiedenis. Als dat niet zo zou zijn, dan zouden veel auteurs niet meer te lezen zijn. Ik kom dan met de universalia aandragen, waarvan ik overtuigd ben dat ze bestaan.

Hoe zou ik anders bepaalde Japanse boeken uit de tiende eeuw, die door vrouwen zijn geschreven, nog kunnen lezen? Ik ken boeken uit die tijd, door Japanse vrouwen geschreven, die interessanter zijn dan het gros van de in Nederland verschenen literatuur. Er spreekt veel meer leven uit en verrassing en ontroering, inzicht en observatievermogen dan uit die uit een monsterlijke machine gebraakte Nederlandse literatuur.

U recenseerde in de jaren vijftig vooral in Het Parool, weinig in Libertinage en vrij recent recenseert u weer voor Vrij Nederland.

Wat het recenseren van een literair criticus betreft: ik heb veel boekbesprekingen gedaan, meestal in de krant, weinig in Libertinage omdat ik ervan moest leven en er elders meer voor kreeg.

Als ik een boekbespreking maak, ga ik wel van eigen smaak en voorkeur uit, maar ik probeer een auteur ook op zijn werk zoveel mogelijk recht te doen wedervaren in datgene waarvan ik denk dat het zijn opzet, bedoeling of uitdrukkingswijze is. Anders zou ik nauwelijks iets bespreken en ik moet je eerlijk zeggen, dat ik anders veel van wat er verschijnt nauwelijks zou inkijken.

Verder bepaal ik me tot die boeken waar mijn volle belangstelling naar uitgaat. De onderwerpen liggen niet eens op literair terrein, ook wel, maar niet speciaal.

Het recenseren voor *Vrij Nederland* is me gevraagd door Carel Peeters. Een boek lees ik dan heel zorgvuldig. Thomas Rosenboom bijvoorbeeld van wie ik ook de verhalenbundel al had

gelezen, dus nu ken ik zijn tot nu toe gepubliceerde werk.

Recenseren is ook geen vervelend werk. Het heeft iets van een cryptogram. Het oplossen van een raadsel. Je moet kijken hoe de boel in elkaar zit. Je zoekt de structuur. Wat zijn de in bepaalde handelingen en karakters uitgedrukte motieven. Hoe is het taalgebruik? Welke verrassende details doen zich voor? Hoe is de blik op de werkelijkheid? Van dit hele complex moet je registratie maken, er verslag van uitbrengen en er ook een oordeel over formeleren. Ik vind het ook niet oninteressant, maar ik doe het alleen nog op bestelling.

Mijn vrouw houdt bijvoorbeeld veel meer dan ik de lopende produktie bij. Ik vraag dus wel eens naar haar mening. Ook wordt er in het milieu waarin ik me bevind uiteraard voornamelijk en veel over literatuur gesproken. Ik word dus gevraagd, maar in de boekhandel zoek ik mijn eigen literatuur uit.

Zijn er bepaalde schrijvers of dichters die voor u een voorbeeldfunctie hebben?

Ja, wat Du Perron over Stendhal schreef heb ik graag gelezen. Ik las Du Perron zelf graag: *Het Land van Herkomst*.

En ook bijvoorbeeld Jan van Nijlen: *Druilende burgerij. Jeugdherinneringen van een eenzelvig man*. Ze zijn uitgegeven uit zijn nalatenschap. Hij is ze waarschijnlijk gaan opschrijven op instigatie van Van Oorschot, net als zijn herinneringen aan Du Perron.

Dat boek vind ik erg goed geschreven. Het is een heel somber boekje, maar van een somberheid op grond van authentieke ervaringen.

Het is heel beknopt geschreven en je leest het in een toestand van geschoktheid. Daarbij zijn Hermans en Reve kinderen gebleven.

Ikzelf schrijf nooit somber. Toch weet ik best dat de wereld niet deugt en de mensen al helemaal niet.

Nee, een boek als Lasterpraat *(1975) kun je zeker niet somber van toon noemen. Luchtig is meer het woord, zeker de foto achterop*.

Cryptogram *bv. is ook al licht van toon; een verzameling schetsjes uit het literaire leven, verschenen in Tirade*.

Ja, dat was een soort roddelrubriek met initialen voor bekende schrijvers. Zojuist heb ik Jeroen Brouwers' *Brusselse jaren* gelezen.

Ik vind dat die man met veel talent en soms geweldig goed schrijft en dat er geweldige dingen in staan, maar ik heb het niet helemaal uitgekregen, want het is zo opgelegd rampzalig en ook zo vol zelfbeklag... Hoe ellendig hij eraan toe is en hoe somber het weer is en hoe hij bij wijze van spreken door de muizen en ratten wordt opgevreten en naar de fles vlucht... Ja, dat is een manier van schrijven waarbij je het de lezer tegenmaakt. Dat heeft Céline ook. Daarin zit iets van ‘man, schei nou eens uit met dat gekift. Ben jij dan zo goed?’

Als het om stijl gaat, vind ik Léautaud veel sympathieker. Die heeft van die geweldige momenten en behalve dat kan hij ook heel geestig en malicieus schrijven. Zijn dierbeschrijvingen lijken sentimenteel en simpel, maar de manier waarop hij beschrijft, maakt dat het niet sentimenteel is. Het is uiterst gevoelig en beknopt met heel veel sfeer en heel voortreffelijk geschreven. Dat daarvan zo'n ontroering kan uitgaan, dat vind ik miraculeus en het heeft niets van de somberheid waarover we het net hadden.

Verder lees ik de laatste jaren alles wat ik van de Japanse literatuur te pakken kan krijgen. Ik vind in het algemeen de oudere Japanse schrijvers mooier dan bijvoorbeeld Mishima. Ze schrijven ook niet opgelegd, somber of vrolijk. Heel langzaam ben ik ze aan het ontdekken.

U hebt ook altijd vertaald, uit het Frans, maar ook uit het Duits. U heeft in de redactie voor de Freud-vertaling gezeten en nu bent u met een keuze uit het werk van Lichtenberg bezig voor Van Oorschot.

Mijn collega Mulder en ik zaten in de redactie voor de literaire kant. We vonden de vertalingen die binnenkwamen van een aantal vertalers niet goed. Toen zijn wij zelf gaan vertalen, voornamelijk de ziektegeschiedenissen. Daarna hebben wij het werk beëindigd wegens een conflict met de uitgever.

Mulder en ik besloten met vertalen door te gaan, één dag in de week. Nu zijn we bezig met een keuze uit het werk van Lichtenberg, een achttiende-eeuwse Duitse schrijver uit de Verlichting, Hoogleraar in de natuurkunde aan de universiteit van Göttingen. Hij schreef korte notities, invallen en een enkel aforisme en wordt vaak als schrijver van aforismen afgeschilderd. Toch kun je hem geen aforist noemen. Hij hield kladboekjes bij voor zijn eigen plezier.

De vertaling ervan komt in het najaar uit bij Van Oorschot.

Ik houd erg van dit genre. Zelf ben ik zo in *Lasterpraat* (1975) te werk gegaan. Dat is ook niet een echt dagboek.

Sei Shomagon, een Japanse schrijfster uit de tiende eeuw, is voor mij daarbij een voorbeeld geweest.

> *'Er zijn talenten die in stilte rijpen - en het zijn de minste niet' zegt de essayist/letterkundige W. van Leeuwen over u in de jaren zestig in een overzicht van de nieuwe romanciers. Als we naar uw werk kijken dan zien we dat u veel hebt geschreven, maar ook lang hebt gezwegen. Pas in 1980 is er weer een dichtbundel 'Avond in een tuin' verschenen.*

Na *Lasterpraat* (1975) kreeg ik een depressie waarna ik niet kon schrijven. In 1980 kwam de schrijfbehoefte weer terug. In *'Avond in een tuin'* staan in hoofdzaak gedichten die ik eind zestig, begin zeventig geschreven heb. Aan het eind van de jaren zeventig zijn er gedichten bijgekomen. Ik ben met een nieuwe dichtbundel bezig, maar ik heb nog niet genoeg. Er hoort nog meer bij. Het is moeilijk uitte leggen waarom ik vind, dat een verzameling gedichten op een bepaald ogenblik een bundel is.

Tegelijkertijd ben ik bezig met een boek als *Lasterpraat*. Het gaat *Plantage Muidergracht* heten. Hierin staan observaties, dromen en verhalen van persoonlijke aard. Zoals je weet, trekt het persoonlijke in de literatuur mij het meest aan. Ik vind het dus ook leuk om dergelijke boeken te lezen en te schrijven. Verder moet ik voor De Bezige Bij nog een verhalenbundel afmaken van 160-200 bladzijden: *Twee blauwe honden*.

Wat ik op stapel heb staan zijn verhalen die de neiging hebben uit te dijen tot novellen.

Eveneens voor De Bezige Bij heb ik uit mijn dichtwerk een bundel amoureuze poëzie samengesteld die *Oogappel* gaat heten.

Twee jaar geleden ben ik weer begonnen óver literatuur te schrijven. Sinds de verzameling poëziekritieken over de Vijftigers, *Concurreren met de sterren*, heb ik dat niet meer gedaan. Ook bij de VPRO doe ik recensiewerk.

Nu word ik erg in beslag genomen door vertaalwerk, maar dat is in juni afgelopen. Dan ga ik alleen nog werk voor mezelf doen.

Wilt u nog iets rechtzetten?

Ja, het stuk over mij: Desillusies, in De Tijd van 4 april 1986 was wel erg droevig. Men krijgt misschien de indruk dat ik mezelf als schrijver mislukt vind, omdat ik nooit een *roman* heb geschreven. Dat is niet zo. Ik heb weinig geschreven, maar wat ik

heb geschreven, daarvan vind ik wel dat het kwaliteit heeft. Maar ik weet hoevéél ik had willen schrijven, dat wel.

ADRIAAN MORRIËN (IJmuiden 5 juni 1912)
studeerde Frans M.O. Debuteerde als dichter bij lit.tss.Forum en deed na de oorlog letterkundig werk. Hij was hoofdredacteur (1946-1964) van het internationaal georiënteerde tijdschrift Litterair Paspoort, redactie-secretaris van Criterium, redacteur van Libertinage. Hij werd literair criticus bij Het Parool, stelde bloemlezingen samen en kreeg voor zijn werk als vertaler de Martinus Nijhoffprijs in 1962. Ook schreef hij belangrijke essays en poëziekritieken o.a. in *Concurreren met de sterren* (1959). Momenteel recenseert hij voor Vrij Nederland en de VPRO; is met vertalingen bezig en werkt aan verhalenbundels en een dichtbundel.

OEUVRE: **Poëzie**

Hartslag (1939); *Landwind* (1942); *Het Vaderland* (1946); *Vriendschap voor een boom* (1954); *Kijken naar de wolken* (1956); *Verzen van een vader* (1960); *Verzamelde gedichten* (1961); *Moeders en zonen* (1962); *Gebruik van een wandspiegel* (1968); *Avond in een tuin* (1980).

Proza (Verhalend) *Een slordig mens* (1951); *Een bijzonder mooi been* (1955); *Alissa en Adrienne* (1957); *Mens en engel* (1964); *Cryptogram* (1968); *Waarom ik geen Dante-specialist ben geworden* (1974); *Een mooi dik meisje zonder borsten* (1976).

Essays
De gruwelkamer van W.F. Hermans, of Ik moet altijd gelijk hebben (1955); *De dichter en de vrouw* (1957); *Concurreren met de sterren* (1959); *Lasterpraat* (1975).

Adriaan Morriën
Gedichten

Hemelvaartsdag

Anderen deden hun zondagen weg.
Ik kon er geen afstand van doen.

Ik bewaarde ze in een groen flesje.
Ze waren te triest geweest, te vervelend.

Ik bekeek ze op door-de-weekse dagen
en soms op een zondag die op ze leek.

Het flesje besloeg met een droge uitslag
en als ik het schudde begon het te sneeuwen:
een stad verrees met ontstelde torens,
een nieuwe hemel en nieuwe aarde ontstonden,
mannen en vrouwen haastten zich naar hun werk,
of naar huis en kusten elkaar in een uithoek.
Er hing een nagalm van pasgezongen gezangen.

Voetstappen op de grens van 't verleden
die zich verwijderden in de toekomst.
Met elke voetstap werd in mij een grens verlegd,
opende zich een afgrond die mij achtervolgde
zonder mij te verzwelgen, zolang ik maar leefde.

Grand mal

Vallende ziekte van de zee.
De golven stormen aan, breken,
buigen voorover en zinken
in zichzelf terug. Van 't water,
ziedend van voldongen toorn,
vliegt teder schuim, en schelpen
ruisen in een alomvattend oor.

André Adank

‘Stilte en rust, na storm en donder’
De poëzie van Hendrik de Vries

Ik, die niemand wou krenken
Van wie, met zang en snaar,
Naar mijn gunsten wierven, -
Kon ik denken, dat in één jaar
Allen stierven

De dichter-schilder-tekenaar Hendrik de Vries wordt op 17 augustus 1986 negentig jaar en overleeft dan een generatie dichters die voor een aanzienlijk deel het gezicht van de Nederlandse poëzie meer dan een halve eeuw bepaald heeft. Hij wordt geboren te Groningen in 1896. Zijn ouders zijn dan kort tevoren vanuit Maastricht teruggekeerd naar de geboortegrond. De lagere school zal niet zijn meest gelukkige periode zijn. Zijn eenzelvig karakter verhindert voorlopig uitgebreide en langdurige vriendschappen.

Weerzien

Gordijnen, effen dicht als rouwgordijnen.

Een oud gebouw met strakgelijke lijnen.
Een plein vol gruis, een afdak boven palen,
Een lampenbuis in elk der kalklokalen,
Een kruis met branders, paarsgewijs geheven,
Gesuis, jaar in jaar uit gelijk gebleven.

Geluiden, die herinneringen wekken
Aan boeken, lang onleesbaar door de vlekken,
Verflard, vertrapt als een verloren leven,
Aan bladen, steeds van 't zelfde volgeschreven.

De deur, de bel, de beide binnenplaatsen,
De bovenvensters, die de herfstmaan kaatsen,
De keldervensters met hun traliestangen,
De stoep, de harde grauwheid van de gangen.

In de bibliotheek van zijn vader, leraar Nederlands en geschiedenis, vindt de jonge Hendrik de boeken die hem inwijden in de literaire erfenis van de vaderlandse renaissance en de negentiende-eeuwse romantiek. Vooral Vondel boeit hem en in korte tijd is hij, mede dank zij een buitengewoon geheugen, in staat de gehele Lucifer te citeren.

Er moet, van de vaak in het geheim gelezen werken, een bijzondere aantrekkingskracht op de jonge dichter zijn uitgegaan. Tussen zijn zevende en veertien de jaar schrijft hij zijn eerste gedichten. Ook Bilderdijk is rijkelijk in de huisbibliotheek vertegenwoordigd en vooral De *ondergang der eerste wereld* zal een onuitwisbaar stempel drukken op zijn verdere literaire activiteiten.

De HBS in Groningen blijkt voor hem niet het juiste onderwijstype te zijn; de exacte vakken doen hem de das om en na korte tijd verlaat hij de school. Het geeft hem wel alle tijd, om zich, naast een bescheiden taak op het Groninger stadsarchief, intensief bezig te houden met het lezen en schrijven van poëzie. Wat hem in Bilderdijk aantrekt is niet diens schristelijkheid en zedelijkheid. Het accent ligt meer op het

demonische karakter van de poëzie van de negentiende-eeuwer. Wat de jonge dichter vooral boeit is de verzwegen spanning en intensiteit die hij tussen de zich ophopende retorische versregels leest. Niet alleen de inhoud van deze verzen zal zijn dichterschap voorlopig bepalen, maar de welsprekendheid van de vorm, de min of meer bombastische uitdrukkingswijze van Bilderdijk.

Het is duidelijk dat Hendrik de Vries gedurende deze jeugdjaren met weinigen kan praten over zijn literaire ontdekkingstochten en dan is de weg naar verbeelding en droom niet denkbeeldig. Lezen uit vaders bibliotheek wordt ervaren als een geheime cultus, een dagelijks ritueel dat diepe sporen in hem zal nalaten, meer dan welke goedbedoelde literatuurles op school ooit zal kunnen.

Hendrik de Vries. Foto Hans Vermeulen.

Talrijk zijn de verhuizingen van de familie De Vries binnen het Groningse; voor de dichter waarschijnlijk steeds een uitdaging om een nieuw literair territorium te scheppen.

Door het eerder genoemde uitstekende geheugen ontstaat een vorm van identificatie met zijn lectuur. Rond zijn veertiende jaar wordt de drang naar eigen creatief werk sterker, vanzelfsprekend sterk onder invloed van wat hij in eerder jaren bijna letterlijk uit de huisbibliotheek heeft opgezogen.

Hij blijft een fanatiek Vondeliaan en Bilderdijk fan, maar op deze leeftijd leest hij ook gedichten van P.N. van Eijck. In 1954 zegt hij daarover: ‘Mijn hartstocht voor poëzie was vroeg ontwaakt; in mijn schooljaren behoorde ze tot de zeer vele dingen waaroyer het niet geraden was te spreken. Wat mij later kort na die schooljaren, als moderne poëzie werd aangeprezen, verbaasde mij vaak dooreen raffinement maar stond mij tegen door de wijze waarop de algemene gaafheid aan dat raffinement werd opgeofferd. Onbevredigd bladerde ik dan ook in genoemde tijdschriften... maar sommige verzen troffen mij als niet in die ongunstige zin modern... en al heb ik toen de naam Van Eijck niet onthouden (het vers interesseerde mij meer dan de dichter), ik heb hem later herkend als de dichter van verzen die mij toen schakels toeschenen tussen verleden en heden.’ Van invloed op zijn latere werk is, volgens eigen zeggen, het feit dat hij meer dan gemiddelde ‘spookervaringen’ heeft gehad. Als hij bijna tachtig jaar is, zal hij zich deze ervaringen herinneren, bijvoorbeeld de angst in het authentieke spookhuis De hof van Delft, waarvan men vertelde dat het er spookte. Als de dichter en zijn broer daar logeren, zullen ze nachtenlang sidderend en bevend van angst in bed liggen. Angst waarvan hij later zal zeggen: ‘Het was een angst zoals ik die zelden heb beleefd.’

In het verlengde van deze gebeurtenissen ligt zijn belangstelling voor E.A. Poe. Diens gedichten en nachtmerrieachtige verhalen zullen zich blijvend in het geheugen van de dichter vastzetten.

In 1917 verschijnt een gedicht in eigen beheer dat alle kenmer-

ken vertoont van een jeugdwerk. Niettemin roept het lange gedicht een science-fictionachtige droomwereld op. ‘Het gat in Mars en het Milagrat’ en de daarin voorkomende opzet van een interstellaire oorlog zal hij later kwalificeren als baarlijke nonsens.

In 1918 publiceert Het Getij drie gedichten van Hendrik de Vries. Deze vroege poëzie kenmerkt zich door cumulatieve beeldvorming en sluit wat dat betreft aan bij het expressionisme, waarin ook het bewust gebruik van alledaagse zinnen en woorden opvalt. Inhoudelijk komen de motieven voor deze poëzie uit droom, sprookje en mythe. De dichter exploreert het onderbewuste en maakt veelvuldig gebruik van associatieprocédés. In hetzelfde jaar start zijn werk als schrijver op het Groningse gemeente-archief.

Herman van den Bergh schrijft tussen 1918 en 1921 zijn *Nieuwe Tucht* - in 1917 was de programmatische bundel *De Boog* verschenen; poëzie van de drift en het kenmerkende lichamelijke woordgebruik vol archetypische voorstellingen, afwenden van het verleden en geloof in de toekomst, onvoorwaardelijk:

> ...Maar wie bleven en wier ronde oogen aanzagen
> wat zwellend zaad in zóóveel armen lag,
> zij dreven een zachten spot met den dood dier dagen,
> enkel om de herrijzenis van dien dag...

Van den Bergh richt zich in Het Getij tegen het normatieve in poëtica's en zijn thema's zullen door Hendrik de Vries met meer dan gretige belangstelling zijn gelezen, zeker waar Van den Bergh schrijft over het rijm en zijn verhoudingen, over het metrum, over het gebruik van gewone woorden.

De vernieuwingsgolf in de poëzie, waarin ook de Nederlandse literatuur een bescheiden rol speelt, laat zich vaak kennen door uitersten, getuige de soms extreme manifesten zowel in de beeldende kunst als in de literatuur. Een vernieuwingsbeweging die haar oorsprong vindt in de voorgaande eeuw, uitgesproken door mensen als Fr. Schlegel, Novalis en Hölderlin, later duidelijk in kaart gebracht door Baudelaire, Rimbaud en Mallarmé. In Nederland worden de nieuwe ideeën pas gerealiseerd als de jongeren Constant van Wessem en Herman van den Bergh hun medewerking aan het in 1916 door Groeneveld opgericht maandblad Het Getij gaan verlenen.

Men formuleert nieuwe ervaringen van de werkelijkheid, vergelijk de manifesten van de Italiaanse futuristen (1909), de Russische futuristen (1912) en de manifesten van de Stijlgroep (1920). Het vitalisme wordt voorbereid en krijgt internationale allure. De realiteit is en wordt synoniem voor oorlog, chaos, wereldstad en een lofzang op de om zich heen vretende industrie. Net zoals de beeldende kunstenaar voelt de dichter zich geblokkeerd en acht hij zich nauwelijks in staat om aan zijn verbeeldingswereld gestalte te geven. De werkelijkheid wordt ondergaan als spanning, explosie, energie en kracht.

In zo'n periode ontstaan gemakkelijk uitersten. Men zoekt hartstochtelijk naar een ordenend beginsel, naar mogelijkheden tot reconstrueren van de samenleving. Herman van den Bergh probeert een relatie te leggen tussen de uitersten én de poëzie van de drift, de sprong. In Het Getij zoekt men koortsachtig in theorie en praktijk naar aansluiting met de internationale beweging; Hendrik de Vries voelt zich erbij betrokken - hij noemt bijvoorbeeld Marsmans *Stedengedichten* kubistisch - maar hij blijft als persoon en dichter op de achtergrond.

Weergave van het onderbewuste krijgt het accent; dat zal de nieuwe mens vrij moeten maken van de door steriele conventies beheerste werkelijkheid. Het dichterlijke beeld is niet langer symbool. Het beeld wordt autonoom, het moet zelf

een functie uitdrukken. De traditionele beeldspraak staat op de tocht; het alledaagse wordt vreemd en om dat te bereiken vernieuwt men alle lagen van het poëem. Het woord wordt geïsoleerd en onderzocht op nieuwe en niet alleen semantische toepassingsmogelijkheden. De metaforische kracht van gewone woorden herleeft. Van Ostayen proclameert: geen geestelijke reconstructie meer van de werkelijkheid, maar de werking in het onderbewuste wat tot uitdrukking moet worden gebracht. Het surrealisme krijgt vaste grond onder de voet. Het is in deze periode van onstuimige literaire activiteiten dat Hendrik de Vries zich bundel na bundel als modern dichter zal profileren. Toch gaat de dichter zijn eigen weg, laat hij zich niet aansluiten bij een dominerende groep. Hij neemt zelfs afstand van de manier waarop zijn generatiegenoten het nieuwe verwachten. Veel later, in 1950, zal hij over zijn verhouding tot Marsman zeggen: ‘wat ons beiden verbond was: het voorgevoel van een grotendeels nog ongekende, maar hevig vermoede “moderniteit”, trots en uitdagend als een rijke, schitterende distel. Een demonisch vitalisme, extatisch en expansief. Een nieuw schoonheidsraffinement, maar verwant aan de primitieve bezetenheid, en evenals deze soms geladen met de drang om te slaan in een massa-roes... van deze laatste onvervulbare neiging werden wij op verschillende wijzen de dupe. Beiden hebben wij ons tot op zekere hoogte vervalst uit behoefte ons te populariseren: ikzelf in mijn *Lofzangen*.’

In de beginperiode van Het Getij is er al veelvuldig persoonlijk contact met J.J. Slauerhoff die een tijdlang een huisartsenpraktijk heeft in Beetsterzwaag. Ze zijn bijzonder kritisch ten opzichte van elkaars werk. Slauerhoffs existentiële gevoel van onbevredigdheid is een van de weinige punten waarop deze vriendschap stuk zal kunnen lopen. In een interview in Vrij Nederland (1958) zegt De Vries daar zelf over: ‘Vaak heb ik het gevoel alsof, ondanks alle cosmopolitisme, iets van de vochtige weemoed van Friesland in zijn verzen blijft zweven.’ Er zijn zelfs plannen geweest en besproken tot het gezamenlijk componeren van een dichtbundel. Toch heeft ook Slauerhoff moeite met het taxeren van de poëzie van De Vries. In 1932 vraagt Slauerhoff zich af: ‘Waar hoort iemand, die nu eens zoo ultra-modern is dat hij de Duitsche expressionisten de loef afsteekt en dan weer sterk aan Bilderdijk doet denken?’

In 1920 verschijnt *De Nacht*, een kleine bundel poëzie waarin vooral affiniteit met de droom opvalt. Het poëtisch terrein wordt hier gemarkeerd door kelders, kerkers en onderaardse ruimten. De gedichten representeren het onderbewuste en bewegen zich op de grens van slapen en waken; een sluimerwereld die gestalte krijgt na psychologische en parapsychologische analyse. Een duidelijke structurering vanuit categorieën als tijd en ruimte ontbreekt, maar de dichter schrijft vanuit de intensiteit van de associatie. Het is alleszins de moeite waard om een studie te doen naar de confrontatie van deze bundel vroege poëzie met datgene wat Visscher, Plokker of Ruitenberg over dromen en poëzie in de loop der jaren hebben beweerd. Helaas ontbreekt in onze literaire kritiek een duidelijk overzicht, een grote lijn die dit gecompliceerde onderwerp wat toegankelijker zou kunnen maken.

Koorts
Hoor! Zoo is nooit gezongen! Hoor!
't behang bewoog,
En 't haar van 't zwaarbewimperd oog.
Wat vloog
De ruimten door?
Zal morgen zijn
Of 't niet bij nacht zoo hard met zweepen
Geslagen had. -
Zie door 't gordijn
De geesten in hun koude schepen!

De takken schaven aan de randen
van 't venster. In de verte fluit
Het altijd helder langs de landen.
De dieren op de wanden
Verdwijnen. 't licht gaat uit.

In zijn poëzieconceptie speelt de verstechniek een grote rol. Deze grip op de vorm staat in zijn dichterschap centraal; vormt de meest wezenlijke factor tijdens het ontstaan. Korte gedichten kunnen al ontstaan zijn voordat de dichter één letter op papier heeft gezet. Meestal geven ze dan, en ook in *De Nacht*, uiting aan een manifeste droominhoud. Andere gedichten hebben een muzikeale oorsprong. Hij stelt zich bij het schrijven dan ook voor dat ze gezongen kunnen worden. Latere gedichten ontstaan vanuit de herinnering aan melodieën die zijn moeder in zijn vroege jeugd heeft gezongen.

In 1922 volgt de bundel *Vlamrood*, geheel in de stijl van de dan geldende vernieuwingsroes. In *De Boog* (1917) van Herman van den Bergh vinden we parallelle zinsconstructies, identiek woordgebruik en overeenkomst in thematiek.

Ter illustratie citeer ik de derde strofe uit het titelgedicht ‘De

Vlam (Een Symphonie)' van Van den Bergh:

Oogen, op zoek naar Vlams rood alarmen,
verkenden de kim en de versperring van het pad,
weerden zich, worstlend met de kracht van armen
en maakten de glooiingen voor 't lichaam glad

Merendeels expressionistische poëzie, die hij kritisch zal selecteren in latere verzamelbundels.

Een jaar later volgt *Lofzangen* (1923). Een zekere retorisch bezwering is aan deze poëzie niet vreemd, maar de sfeer van ouderwetsheid is bedrieglijk. Het traditionele taalgebruik eigent hij zich persoonlijk toe, maar de zeggingskracht komt inhoudelijk op een ander niveau als het in dienst wordt gesteld van romantische motieven: droomwereld, schrik- en angstbeelden, suggestieve voortekens, apocalyptische inzichten van mystieke aard, het hele complex van dieptepsychologische symbolen wordt hier verbonden met archetypische voorstellingen van luguber en duivels volksgeloof.

In 1926 verschijnt *De schaatsrijder*, een opnieuw gepagineerde en van een bedrukt omslag voorziene overdruk uit De Vrije Bladen, twee jaar later gevolgd door *Silenen* in een oplage van 200 stuks. Het is jammer dat deze kleine bundel door een teveel aan verstechniek een indruk achterlaat die zich laat uitdrukken in termen als gezochtheid en extreem zoeken naar fraaie versregels:

Weerloos bloot onder 't fladderend kant,
Woest gesleurd langs haar weeldrige vorm,
Heeft het kind moeten vluchten voor brand
Door de gillende winterstorm;
Dol van ijlkoorts, bebloed, ontzet,
Ras in stuipende kramp gestrekt,
Is 't gestorven op doornig bed,
Half met sluipende sneeuw bedekt

De nu nog ingehouden erotiek zal zich in latere bundels sprekender op de voorgrond plaatsen. Vormen, kleuren en geluiden vullen de gedichten van *Silenen* zonder echter in vaagheid te vervallen, scherpt hij de werkelijkheid aan; de beelden zijn haarscherp in concrete bewoordingen, terwijl de formulering als geheel melodieus blijft.

In deze jaren zal Hendrik de Vries als passagier meegaan in open vliegtuigen. Bij gevaarlijke stuntvluchten is hij present; deze uitdaging weerspiegelt zijn poëtische werkwijze. Enerzijds volledige beheersing van de techniek nastrevend, anderzijds het zich roekeloos blootstellen aan niet alledaagse ervaringen.

De gevechtsvlieger

Ik ging voort naar het nu weer hoogwuivende gras
Waar de krijger in vlammen gevallen was
Van 't ontzaggelijk wolkenruim;
Ik ging voort of een razende wind mij droeg,
Tot alles in 't rond naar de laagte sloeg;
Toen brak opnieuw die roode pluim.
De wind joeg mij ver van het zinkend land,
Ik dreef in het zog dier helsche brand,
Ik volgde 't verstikkend spoor:
In de rook, die ze sidderend achterliet,

Zwierf hij kermend om. Hij herkende mij niet,
Ik riep. Hij gaf geen gehoor.

In 1931 verschijnt *Spaansche volksliederen*, met een inleiding door G.J. Geers en een Slotwoord door de dichter. Vertaalde poëzie schrijft hij na zijn eerste Spaanse reizen. Tussen 1924 en 1936 bezoekt hij twaalf jaar achtereen het land van zijn voorkeur: Spanje. Deze voorkeur zal deels voortgekomen zijn uit de wat geïsoleerde positie die hij in zijn jeugd tussen de Groningse schooljeugd innam. Een vlucht naar een totaal andere, voor velen nog zelfs vijandige wereld, zal zijn gevoel van eigenwaarde versterkt hebben, anderzijds wordt hij op jonge leeftijd al geboeid door de Spaanse muziek. Hij leert zichzelf Spaans, koopt vele platen - vooral in Spanje zelf - en getuigt van zijn voorkeur voor de Copla.

De dichter maakt gemakkelijk contact met de gewone Spanjaard en door zijn meer dan voortreffelijke talenkennis kan hij zich snel en grondig in de Spaanse cultuur verdiepen, met name in de volkspoëzie en de muziek. Van 1936 tot 1939 woedt in Spanje een bloedige burgeroorlog, die uiteindelijk door de opstandelingen onder leiding van generaal Franco wordt gewonnen. Vanaf dat moment zal de dichter niet meer naar Spanje reizen; in dit land wil hij, ondanks zijn republikeinse voorkeur, niet meer komen. Herhaaldelijk laat hij blijken het directe contact met het land dat zo aansluit bij zijn karakter te missen.

In 1932 verschijnt als schrift 11 van jaargang 9 van de Vrije Bladen de dichtbundel *Stormfakkels*. Naast expressionistische indrukken van steden als ‘Barcelona’ en ‘Fabriek’ staan gedichten die een droomwereld vol angst en bedreiging presenteren, angstaanjagende gruwelbeelden en exuberante milieus; droompoëzie die haar geheimen niet makkelijk prijsgeeft:

Dorentorens. Bessentrossen. Kaarsen
In een krans van zeisen, bloedkorstpaarsen,
Waar de druppels ogenbliklijk rinnen:
Kandelaars van opgerichte vinnen

Ter gelegenheid van de zeventigste verjaardag van de dichter Miguel de Unamuno vertaalt Hendrik de Vries diens rijmprent *Castilla*. De Unamuno (1864-1936) propageert in zijn essays een soort vrijzinnig christelijk existentialisme. Als dichter neemt hij een geïsoleerde plaats in; introduceert opnieuw het clair-obscur van de mystieke lyriek en geeft in zijn poëzie vooral gestalte aan zijn existentiële angst.

Een groot aantal copla's wordt door Hendrik de Vries uit het Spaans vertaald en door anderen op muziek gezet, aangepast voor zang of orkest. In 1936 verschijnt *Vier wiegeliedjes (coplas)*, op muziek gezet door Henk Badings, in 1941 *Coplas*, muziek door Jan Mul, Broekmans en Van Poppel, speciaal voor zang en piano. Samenwerking met andere toonzetkunstenaars en musici leveren tal van publikaties op die vaak vele malen worden herdrukt. Steeds zijn de coplavertalingen van Hendrik de Vries.

De copla is een Spaanse strofenvorm die ontstaan is in de vroege middeleeuwen en oorspronkelijk vanuit de dans en de zang gestalte kreeg. Ze wordt onderverdeeld in de cuartetas die uit vier regels van elk acht lettergrepen bestaat en de seguidillas, eveneens vierregelig maar afwisselend zeven en vijf lettergrepen tellend. Thematisch zijn ze verbonden met gevoelens van liefde, haat, verlangen en heimwee. Ter illustratie een voorbeeld van Hendrik de Vries:

Ach, hoe heerlijk zijn de vrouwen,
Ach, hoe zoet is 't suikergoed;
Ja, een vrouw, een vrouw met suiker,
Moet wel zoeter zijn dan zoet.

In 1935 verschijnt *Coplas*, een ruime bundel waarin de dichter zevenhonderd gedichten verzamelde en vertaalde: strijdliederen, passieliederen, spreuken, vermaningen, serenades, schimp- en vloekverzen en vele andere soorten copla's waarin een volk zich dichtend en zingend uitdrukt. De bloemlezing is vooral het resultaat van zijn intensieve contacten met Spanje. Het wild sombere Spaanse landschap heeft hen aangetrokken en hij blijft geboeid door het volkskarakter in al zijn gepassioneerdheid en wreedheid. In hetzelfde jaar verschijnt een bundel copla's op muziek gezet door Henk Badings. In 1936 publiceren De Vries en Henk Badings *Vier wiegeliedjes*, vertaald en op muziek gezet.

Over de verhouding tussen deze poëzie en de muziek zal hij later zeggen dat de poëzie bij uitstek geschikt is om van de taal een soort muziek te maken. De liefde voor de Spaanse muziek dateert niet alleen uit de periode van de Spanjereizen, maar een jeugdvriendschap met de latere musicoloog en componist C. Lindenberg heeft hem al op zeer jonge leeftijd enthousiast gemaakt voor de gitaans getinte dansmuziek. Later realiseert hij zich dat vooral twee aspecten deze beïnvloeding hebben bepaald: de ‘zwevende’ beklemtoning, en de ‘gewelddadige klemtoonverzetting’.

1937 wordt voor de dichter een zeer produktief jaar. Achtereenvolgens verschijnen de volgende bundels: *Geïmprovi-*

seerd bouquet, Nergal en *Atlantische balladen*.

Geïmproviseerd bouquet, gedichten en tekeningen met een nawoord en zestien tekeningen van Hendrik de Vries verschijnt als schrift 1 van de veertiende jaargang van De Vrije Bladen. Met deze bundel bewijst de dichter tevens een uitstekend vertaler te zijn van de Spaanse volkspoëzie. De motieven zijn kenmerkend voor de voorkeur van de dichter: dromen, nachtmerries en andere uitingen van onderbewust zieleleven, aangevuld met uitingen van volksgeloof en mythologische verhalen; soms fel, koortsachtige angstdromen. De metrische bouw en de keuze van de rijmwoorden hebben niet de eerder geconstateerde dienende functie, maar ze geven uiting aan het bezwerend karakter ervan. Voor een goed begrip van deze gedichten is een vergelijking met de tekeningen noodzakelijk.

Tremolo martellando

Met een roffelslag opgezworen
Wringt zich woest heur zwoelte naar voren,
Dreunt en beukt, als gezwollen zee,
Wellust, radeloos, wee- doorvlijmd.

Zwart haar, vol sombere gloringen,
Flonkerend rag, spel van felste winter,
En bekoringen, roosgetinter
Dan bergsneeuw bij prille dag.

Bloedig, steil verrezen, zo lokt
Heur schoonheid: een vlammenstroom;
En verwezen bezwijmt ze in een droom
Geschokt van dreigende storingen.

Nergal ontstaat mede onder invloed van Marsman en Greshof die samen adviseren om een verzamelbundel uit te geven voor de onvertaalde gedichten van Hendrik de Vries. Eerder heeft Du Perron al op een dergelijke uitgave aangedrongen. Uiteindelijk stemt de dichter in met een dergelijke publikatie en dat heeft twee oorzaken: Het uitbreken van de Spaanse burgeroorlog (1936-1939) en de dood van zijn vriend Slauerhoff. Een mogelijke consequentie is dat de dichter met deze bundeling wil afrekenen met een aantal poëtische ideeën uit het verleden.

Het enigszins kil aandoend woordgebruik in deze bundel verraadt een mateloze kwelling; veel gedichten ademen een sfeer van angst en waanidee. Ze laten zich lezen als de weergave van hallucinaties en dan vervaagt de grens tussen de alledaagse werkelijkheid en de verbeelding. De dreigende visioenen vervormen de realiteit en benadrukken de obsessie; het besef de zinloosheid van het leven onder woorden te moeten brengen. Het lijkt alsof in deze poëzie liefde, leven en dood uit hun existentiële context worden gerukt om vervolgens mogelijkheden te scheppen de chaos in een zinvol verband te kunnen plaatsen. Op haar beste momenten raakt deze poëzie de grens van de magie.

Toch bestaat de poëzie in deze bundel uit verschillende stijlen, ondanks het feit dat zijn poëzie uit de jaren 1920-1932 hier een ingrijpende zuivering heeft ondergaan. De keuze van de bundeltitel *Nergal* heeft een eigenaardige voorgeschiedenis zoals hij zelf meedeelt: ‘Omstreeks 1918 had ik fantasieën over een reusachtige toekomststad, die ik de nogal verpletterende naam “Zergal” gaf. Naderhand kwam ik het woord “Nergal” tegen en zocht wat het was. Volgens het woordenboek was het de Babylonische zonnegod, de god van de koortshitte en van de koortsdemonen,’ en dat sluit aardig aan bij zijn levensbeschouwing; vereniging van het goede en het

kwade. Een bevestiging van een in wezen niet-christelijke poëzie. De toenaderingspoging tot het christendom ervaart de dichter later als onjuist: ‘Ik ben in wezen Dionysisch en daardoor Shiwaïstisch.’ Zijn dichterschap, ontwikkeld vanuit de droom, krijgt meer magische kanten en neigt naar het pantheïsme.

Ook in 1937 verschijnt bij A.A.M. Stols de bundel *Atlantische balladen* als derde deel in de reeks *Ursa Minor*. In deze gedichten plaatst hij zijn dromen, en vooral die met een erotische ondergrond, in een soort oertijd. Het lijkt alsof hij zijn droomwereld minder subjectief probeert te maken. Jan van der Vegt zegt er in zijn studie *Vuur onder de wereld* (1980) het volgende van: ‘De balladen ontstonden in de jaren waarin de droomfantasieën zich in erotische spanningen en soms gruwelijkheden toespitsten... Tegenover het zeer persoonlijke van roes en drift stellen de *Atlantische balladen* dan een droomervaring van breder geldigheid en de beheersing, die een evenwicht tot stand brengt. Die beheersing (niet: opzettelijkheid) komt tot uiting in bijvoorbeeld de vormgeving. Niet in de laatste plaats zijn de balladen een bijzondere verstechnische prestatie. Hendrik de Vries past hier de retorische verskunst toe op een wijze die ver uitstijgt boven wat Bilderdijk op dit gebied liet zien...’ Veel gedichten roepen een chaotische en fragmentarische verbeeldingswereld op; een voortdurende oorlogstoestand tussen mensen en demonen.

In 1938 bestaat de Groningse kunstenaarsgroep De Ploeg twintig jaar. Hendrik de Vries publiceert samen met Dijkstra het boekje *De Ploeg 20 jaar*, twaalf reprodukties naar schilderijen.

In 1939 verschijnt *Romantische Rhapsodie*, een bundel met vertaalde gedichten van Goethe, Schiller, Schüler, Swinburne, Shelley, Poe, Baudelaire, Dario, Unamuno, Lorca, Jiménez en vele anderen. De bundel illustreert zijn grote taalen vertaalvermogen. In hetzelfde jaar stelt hij een bundel samen uit het werk van Giza Ritschl, een keuze uit de liefdesverzen. In het tijdschrift Groot-Nederland verschijnt van zijn hand een essay over deze door de kritiek weggeschreven dichteres. In 1941 verschijnt de tweede druk van het omvangrijke vertaalwerk *Coplas* (1935). In 1942 verschijnt in een zeer kleine oplage het gedicht *Walhalla* met een omslagversiering van H.N. Werkman. Het vignet op de voorpagina is een reproduktie op ware grootte van een tekening die Hendrik de Vries vervaardigde. In hetzelfde jaar verschijnt de tweede druk van *Atlantische balladen*.

In 1942 sterft zijn vader. Geschokt door zijn overlijden trekt hij zich gedurende een jaar terug in rustiger woonoorden. In deze periode correspondeert hij intensief met Constant van Wessem, vooral over de structuur van de bundel *Toovertuin*. Poëzie uit de bundel in voorbereiding geeft hij clandestien uit in *Robijnen* als dertiende deel in de reeks *Quousque Tandem*. Het tijdschrift Podium verschijnt ook illegaal en daarom komen gedichten onder het pseudoniem *I. de Getijer*. Drie jaar later sterft ook zijn moeder. In 1945 verschijnen twee werken in een kleine oplage: *Slingerpaden*, verlucht met handgekleurde houtsneden en *Liefste kom*, een lentemelodie, eveneens opgemaakt en van een houtsnede voorzien van Abe Joh. Kuipers. Poëzie uit *Slingerpaden* wordt later opgenomen in *Toovertuin*.

In 1945 wordt hij regionaal criticus van Het Vrije Volk, het begin van een onstuimige literair-kritische activiteit. In 1946 verschijnt de derde druk van *Atlantische balladen*, zes coplas op teksten van Hendrik de Vries en op muziek gezet door R. Colaco Osorio-Swaab, Broekmans en Van Poppel onder de titel *Monument* en in hetzelfde jaar publiceert hij de bundel *Caprichio's en rijmcritieken*: tien caprichio's en een aantal rijm kritieken:

> Gun ieder zijn vermaak: smaken verschillen;
> En gun Ter Braak zijn taak: draken te villen

Ondubbelzinnig is ook de rijmkritiek op Eekhout:

> Ik kocht deze dolk

in een haven van Spanje,
wie je aanraakt mol ik...'
Vriend Eekhout, als dit steekhoudt
Berust het op een spreekfout.

De tien gedichten vóór deze rijmkritieken verschillen niet wezenlijk van de 135 gedichten die De Vries verzamelt in zijn bundel *Toovertuin*, maar ze zijn lichter van toon en humoristischer.

In 1947 verschijnt *Toovertuin. Romancen, sproken en arabesken* geeft de ondertitel aan. Koketteren met verstechnisch vakmanschap is een veel gehoord verwijt aan het adres van de dichter van deze bundeling, een verwijt dat zijn creatieve talenten dan in de weg zou staan. *Toovertuin* overtuigt van het tegendeel. In tegenstelling tot *Nergal* (1937) bundelt de dichter hier niet eerder gepubliceerd werk - een enkele uitzondering daargelaten - en dat komt de eenheid van deze poëzie ten

goede. Van directe ontlening aan archetypische vormen in volkssprookjes is dan ook geen sprake. De gedichten presenteren de meest persoonlijke droomwereld van de ik-dichter. Veel gedichten in deze bundel zijn gebaseerd op de tegenstelling leven-dood; het verschrikkelijke in samenhang met de eenvoud. Poëzie die beklemmend kan worden door de zegging.

't Was de wind alleen, die mij kuste en streelde
Langs mijn reine, nauwlijks verheimlijkte weelde.
Nooit raakte aan mijn kuischheid een man of knaap.
Dat weet wie mij besluipt in mijn slaap.

Kom ik op mijn kamer, ik voel dat hij spiedt,
Maar ook in de spiegel zie ik hem niet:
Mijn kwelduivel, die ik vrees en begeer,
Met zijn greep, als een snede. Ik lig weerloos neer...

Grillig gecomponeerde dichtregels, speels-fantastisch wisselen de korte verhalende gedichten af en deze laatste hebben zeker een wat lerende inslag.

De invloed van de Spaanse volkspoëzie blijkt uit een aantal lyrisch-epische gedichten, in wezen veel kenmerken vertonend uit de vroege ballade. De ‘ik’ is hier minder de dichter als persoon dan wel de ‘dichterlijke instantie’ en dat schept mogelijkheden voor droomreconstructie.

Spelende heeft zij de oever gevonden,
Heeft van haar lokken 't lint losgewonden,
Heeft eerst haar kleed en toen haar vaag-strelende
Sluier van rag angstig uitgetogen;
Hoorde alleen de stilte zoemen,
Maar voelde, hoe dwars door 't gordijn van bloemen
duizenden oogen haar schoonheid schonden

Al lijkt het taalgebruik in deze bundel soms wat onbeheerst, in werkelijkheid beantwoorden de meeste versregels aan een zeer strakke gedisciplineerdheid; ‘een onbarmhartig gedrilde taal’ en dat levert niet alléén evenwichtige verzen op. De dichter is in staat om ongecompliceerde volkspoëzie te schrijven in een heel persoonlijke toon; een subliem balanceren met traditionele gegevens en de zo essentiële thematiek. Het onderdrukken van het bezwerende karakter levert juist extra spanning op, de directheid van de zegging wordt er intensiever door. Een spanning die ook ontstaat door de betekenis van de gebruikte rijmwoorden. Woorden die van nature bij elkaar horen - of zelfs haast synoniem zijn - treft men bij Hendrik de Vries niet aan (wat wel het geval is bij zijn grote - zogenaamde - leermeester).

Hiermee toonde ik mijn toovermacht:
Dat ik levende wezens heb voortgebracht.

Ik schiep een geluk dat onstoorbaar is:
Volmaakte liefde in volmaakt gemis.

Daar is nog één wonder waar ik op wacht:
Volmaakte stilte en volmaakte nacht.

‘Toovermacht’ inderdaad, in de fantastische, sprookjesachtige gestalten die in deze balladen en romancen optreden; veeleer beelden uit zijn eigen droomwereld dan ontlening aan bestaande volkssprookjes, magisch en obsederend.

Ook in 1947 verschijnt de derde druk van de *Coplas* uit 1935, gevolgd door de uitgave van *Vier coplas*, uit het Spaans vertaald en op muziek gezet voor zang en orkest door Jan Mul. Kort na de oorlog leert hij Riek van der Zee kennen. Met haar neemt hij zijn kritisch werk als recensent door; activiteiten die zich niet alleen richten op de poëzie maar ook op dat van de schilderkunst en de dans. In 1947 wordt het huwelijk voltrokken. Vanaf die tijd zal hij zich in het huis ''t Woeste Hoekje' volledig aan de literatuur gaan wijden. Het werk op het gemeentearchief van Groningen wordt gestaakt. Alle tijd is vrij om zijn persoonlijke, fundamentele voorwaarden voor poëzie uit te dragen in kritisch werk. De strenge eisen die hij aan zichzelf stelt vormen de criteria waarmee hij anderen oordeel en veroordeelt.

Vooral in de periode tussen 1946 en 1955 is hij als essayist en criticus bijzonder actief. Publikaties in Critisch Bulletin, poëzierecensies in De Gids. In tal van tijdschriften van zeer uiteenlopende formule vindt men zijn bijdragen; deze toename van activiteiten komen ook voort uit de kritische bezinning op zijn eigen dichterschap. Het is zoals Jan van der Vegt in zijn *toelichting en verantwoording* op het werk *Kritiek als Credo* zegt: 'De kritiek van Hendrik de Vries is de kritiek van een dichter. Daardoor kan ze naar twee kanten verhelderend werken en dat bepaalt de twee redenen waarom ze belangstelling verdient. Zulk een kritiek werpt een licht op het besproken werk, maar - zijdelings - ook op de poëzie van de criticus zelf'. En in heel wat beoordelingen en polemieken wordt duidelijk dat hij zijn mening stoelt op inzicht in poëzie, inlevingsvermogen en leesbaarheid. Overigens verdient de bovengenoemde selectie van Jan van der Vegt alle lof vooral door de evenwichtigheid van de samenstelling. Daaruit blijkt hoe nauwkeurig De Vries als criticus te werk gaat. Als collega-dichter schrijft hij over Gerrit Achterberg, Herman van den Bergh, Albert Besnard, Willem Bilderdijk, Leo Vroman en vele anderen. Bert Bakker verzoekt hem in 1955 zijn eigen visie te formuleren op het hem toegedichte revolutionaire en tevens reactionaire karakter van zijn poëzie. Hij zegt onder meer: 'Thans is men geneigd, (vers) librisme en (vers) magie te beschouwen als min of meer bijeenhorend. Mijn poëzie is echter alleen te begrijpen vanuit haar anti-libristisch taboekarakter. Het "revolutionaire" bestaat hierin, dat nieuwe taboes de oude doorkruisen. Geenszins is een "vrijheid" van ritueel, die zelfs theoretisch niets aanlokkelijks voor mij heeft. De magische inspiratie is bij uitstek tiranniek,' en voor alle duidelijkheid: 'De tegenstelling "traditie" - "experiment" raakt bijgevolg niet het wezen van de zaak. Het gaat om "pro-taboe" of "contra-taboe".'

In december 1948 verschijnt de tweede druk van *Toovertuin* en het jaar daarop schrijft hij de tekst bij een uitgave van 24 reprodukties naar het werk van H.N. Werkman. In hetzelfde jaar publiceert De Vries *Vers tegen Vers*, essays en kritieken; besprekingen van gedichten die wat hun thematiek betreft gelijk zijn. Kritische poëzie-artikelen van de dichter verschijnen onder andere in Het Vrije Volk, Vrij Nederland, in de Parool-pers, Het Vaderland, Critisch Bulletin en De Gids.

Ook in 1949 verschijnt *Vier Wiegeliedjes* (Coplas), het is de compositie uit 1936 maar nu voor strijkorkest gezet door Felix de Nobel.

In 1950 publiceert hij een verzameling liefdesgedichten onder de titel *Liefdespoëzie* en verschijnt de *Tweede ronde van Vers tegen vers*. Ook volgt nog een uitgave van vertaalde Spaanse poëzie: *Distels en aloë's van de Iberische volkspoëzie*. In 1953 verschijnt *Copla* met een tekst van Hendrik de Vries en muziek voor sopraan, mezzo-sopraan en piano.

Intussen werkt hij aan een autobiografisch dichtwerk. In 1955 worden fragmenten gepubliceerd in de bundel *Gitaarfantasieën*. Opvallend hierin is dat de ik-vorm vermeden wordt. De dichter komt niet toe aan een duidelijk structureren van deze 'levensroman'; afzonderlijke gedichten worden herschreven en herdrukt. Toch refereert hij uitdrukkelijk aan de realiteit. Uit zijn jeugd vernemen we bestaande straatnamen, gedetailleerde familiebeschrijvingen en ook de directe invloed van een muzikaal begaafde jeugdvriend presenteert zich bijna letterlijk. Vooral deze

bundel laat zien dat ervaringen uit de jeugdjaren een leven lang blijven doorwerken en zelfs voor een groot deel het wezen van de latere poëzie bepalen. De spontane drift wordt ingetoomd door een beheersing die wellicht synoniem is voor de taboewerking in de opvoeding. Wat in de jeugdjaren gesublimeerd of verdrongen is komt nu met kracht en zonder schroom op papier. Het masker van het taboe wordt afgetrokken en de grondslag voor het bestaan zal vanaf dan bepaald worden door erotiek, verlangen en vitaliteit. De titel van deze bundel illustreert vanuit welke achtergrond deze poëzie is voortgekomen. Een ondertoon van melancholie klinkt door in de geprononceerde gitaarmuziek die de pijn van de hartstocht om een verloren land moet camoufleren. De verwantschap met het Iberische eiland is onmiskenbaar in schildering en beeldgebruik. Lyrische poëzie en extatische woordenstromen wisselen elkaar af. In hoeverre de ik en de ik-dichter samenvallen laat zich raden. De jeugdjaren, verbeeld in de afdeling 'Idyllisch' en met meer afstand in 'Reflectief'. In de derde afdeling 'Balladesk' groeit de eenheid uit verleden en heden, niet in de

laatste plaats door juist dat autobiografische element:

Eerst een donker, dauwig zandpad,
Mul, moeilijk. Toen lang gedool.
Veel bloemen, en felgroen grasland.
Geruis ook van fris gestroom.
Wegjes tussen dichte hagen.
Ook hooi. Stekels die al dorden

In 1957 verschijnt *Koorwerken. Serenade*. De tekst is uit het Spaans vertaald door de dichter, Henk Badings schrijft de muziek voor gemengd koor. In hetzelfde jaar verschijnt nog een *Marslied*, Badings schrijft hiervoor de muziek voor mannenkoor.

In 1958 publiceert hij *Groninger symphonie. Het Munsters-Keuls beleg in 1672*, meteen omslagvignet van J. Mulders. De opdracht voor het schrijven van deze historische gebeurtenis krijgt hij van het toenmalige ministerie van O.K. en W. In 150 coupletten geeft de dichter het relaas van feiten, legenden en verbeeldingen. Een verslag van een verouderd wapenfeit waarin zwakke plekken zitten. Het overdadige rijm gaat soms gepaard met humor en dat maakt lezing van deze symfonie nog enigszins plezierig.

Belangrijker lijkt mij het artikel in een nummer van Maatstaf (1958/1959), gewijd aan de experimentele poëzie waarin hij poëzie als experiment duidelijk afwijst. Rodenko, op wiens verzoek het artikel geschreven wordt, vraagt eigenlijk om het bepalen van een standpunt, om een criterium ten gunste van de nieuwe poëzie. Hendrik de Vries wijst het verzoek af. Hij becommentarieert de oorzaak van de in zijn ogen onmogelijke opdracht.

Voor de dichter is hij experimenteel ‘bij wie het gevoel, (desnoods: de illusie) van het experimenteren kennelijk overweegt’... ‘wat een vers tot gedicht maakt, is juist het gevoel van de innerlijke *noodwendigheid* waarmee de *intuïtie* zich *ontplooit*, in scherpe tegenstelling tot de *opzettelijkheid* waarmee men een experiment onderneemt’... ‘het experiment is alleen indirect waardeerbaar; heeft voor de kunst enkel betekenis voor zover het intuïtie uitlokt, en, in het werk der intuïtie, als *experiment* verdwijnt. “Poëzie” die in het experiment blijft steken en principieel *wil* blijven steken (volgens de *feitelijke* strekking der vernieuwingsmanie, ondanks alle bevrijdingsleuzen), heeft geen andere mogelijkheden dan zichzelf te overbieden in het opeenstapelen van onsamenhangendheden...’ Twintig jaar later zal zijn standpunt nauwelijks veranderd zijn, getuige het gedicht ‘Credo’ uit de bundel *Impulsen* (1978)

Credo

Zie de zoon der wildernissen!
Kracht van weerstand, kracht van aanval.
Niet hijzelf zal 't pleit beslissen
Doch zijn wapen weet waar 't slaan zal.
Dit geloof in 't heilig wapen -
Elke dichter zal 't getuigen:
Door de taal is 't vers geschapen
Dat zich wrikken laat noch buigen.
Uit het rijm is 't vers beluisterd,
Uit cadans, hemzelf te machtig,
Door geen aarzling ooit verduisterd
Noch door twijfling vaag, tweeslachtig.
Kruipers, voor die zwier te nuchter!
Wilt gij 't ritueel ontwrichten?
Uw probeersels, driest of schuchter,

Schaaf ze - 't worden geen gedichten.
Maat en rijm zijn tovertrommen,
Taal en taalmuziek bezwering.
Moog 't profaan gezwets verstommen,
't Loos gestamel; zoek bekering
Tot aloude en strenge lering.
Zoek opnieuw die wisselwerking
Welke in onweerstaanbare ban houdt:
Klankbeperking- klankversterking,
Schoon de oningewijde 't wantrouwt.

In 1959 en 1960 verschijnen diverse teksten van Hendrik de Vries op muziek gezet door Henk Badings, in een enkel geval als herdruk van eerder werk. In 1961 volgt de vierde druk (!) van *Coplas*.

In 1962 volgt *Amnistia para los presos y exiliados políticos Españoles. Amnestie voor de Spaanse politieke gevangenen en bannelingen*, met een gedicht door Marcos Ana en de vertaling daarvan door Hendrik de Vries. In hetzelfde jaar publiceert de dichter *Keur uit vroegere verzen 1916-1946*.

Iberia, verschenen in 1964, is een bundel samenhangende gedichten ontstaan vanuit de herinnering aan de Spaanse reizen. De ondertitel luidt: *een krans van reisherinneringen*.

'Iberia', korts begonnen,
bij toverslag ras voltooid,
ontplooid onder 't nu-of-nooit,
zo roekeloos en zo bezonnen;

'Iberia', bonte krans,
reisdagboek als dansmuziek,
verdwaaljournaal, droomkroniek,
Spaans duister en Spaanse glans;...

In Spanje, al is het in gedachten, voelt hij zich veilig èn welkom. De strenge vorm en rijmtechniek is geen illustratie van uiterlijk vertoon, geen exposé van verstechnisch kunnen; het lijkt alsof hij er alles aan gedaan heeft zijn tweede natuur, zijn tweede ik - het ego uit de Spaanse hoogvlakte voor eens en voor altijd gestalte te geven. Opmerkelijk is dat dit uiten van diepe gevoelens in poëtisch vakmanschap bijna dertig jaar moet rijpen om met zo'n intensiteit te klinken als de poëzie waarmee hij in het begin van de jaren twintig menigeen verraste.

Iberia geeft vooral vorm aan een hartstochtelijk beleefde schoonheidservaring. Een ervaring die voor zijn leven fundamenteel is. De gehanteerde ik-vorm, de ironie en de variatie in de strofenbouw maakt de bundeling goed leesbaar. Schitterend ingebed is dat wat in zijn jeugdjaren zijn schaduw vooruitwerpt.

...Toen we in de schoolbanken zaten
was 't plicht nog, Spanje te haten
om eeuwenoud wangedrag.
Ik minde 't met warm ontzag.
Ik leefde toch dag aan dag
bespot, liefst alleengelaten,
en zie: tussen zoveel staten
had Spanje de mooiste vlag...

Werkelijkheid, droom en muziek zijn hier tot een overtuigende eenheid gekomen. Relatief veel mannelijke rijmvormen accentueren de - Spaanse - taal die de dichter spreekt.

...Reeds voelt zich dit volk verlost

van leger-en priesterkliek,
van geldmacht; reeds joelt en host
zijn leus voor een republiek.
‘Verwenst ijdel dubbelspan!
Alfonso, eerst velbemind,
allengs toch in 't lot verblind -
Primo de Rivera, man
van gezag, maar mildgezind
jegens 't vrouwenkiesrechtplan...
Weg, weldenkende tiran
met liberaal schrikbewind!’...

In 1966 verschijnt *Diseño jondo*, pentekeningen uit de cyclus España, met drie gedichten in facsimile van het handschrift, en in 1971 Goyescos, een korte gedichtencyclus over de Spaanse schilder Goya, aangevuld met nadichtingen van anonieme Spaanse liederen. In het naschrift zegt Hendrik de Vries: ‘Bij “Goyescos” denkt men niet aan Goya's fabelachtige veelzijdigheid, maar aan Goya's demonie. De beperking die dit woord oplegt aan het beeld van de kunstenaar en de mens Goya geldt m.m. ten opzichte van mij. In dezelfde korte periode zijn talrijke volstrekt andere gedichten ontstaan. Deze reeks, ondanks alle persoonlijke elementen, is in de eerste plaats een echo van “España negra”. Tevens een vertolking

van die innige onverklaarbare vreugde die verwant is aan het wild-sombere. Verrukking en beklemming; verenigd als ineen cycloon.'

In alle opzichten een bijzonder geslaagde bundel; het vuur en de hartstocht zijn na al die jaren niet verdwenen, integendeel. Verstechnisch en thematisch komt de dichter terug in strofen als:

> ...De snaar op strakste stand
> Bij stilte en stormpaniek.
> Wanneer de rijmkoorts brandt
> Zo maalt ze aan zwarte wand
> Bloedrood en zwavelgeel.
> Orgie en droomtragiek.
> Bezeten versmuziek.
> Bezwerend ritueel,
> Behekste bezemsteel
> In dans langs de afgrondsrand...

Vooral het openingsgedicht in *Goyescos* is een programmatisch credo waarin de dichter de meest persoonlijke ervaringen opnieuw ordent en als het ware herschrijft om daarmee vat te krijgen op het onnoembare; het onzegbare moet nogmaals op papier komen en dat blijkt mogelijk door de magische bezwering van wat onder meer door de droomwerkelijkheid opgeroepen wordt, en dan

> is de roes overweldigend:
> ...Hier zoeker met moeizaam speuren,
> Daar feestvierend overwinnaar...

Het is zeker de grote kracht van deze dichter dat hij in staat is het aanbod van droommateriaal te sturen volgens condities die de poëzie stelt. In dit verband lijkt mij een uitspraak van Jan van der Vegt belangrijk in diens studie *Vuur onder de wereld* (1980): 'Hendrik de Vries droomt zijn poëzie niet bij elkaar, zoals wel gesuggereerd is, maar hij gebruikt en rangschikt droomgegevens vaak tot een poëtische werkelijkheid die de indruk wekt een authentiek droomverslag te zijn, of hij creëert langs intuïtieve weg zo'n droomwerkelijkheid in het gedicht.' In 1971 verschijnt *Cantos extraviados del Español Groninguense Enrique de Vries* met autobiografische aantekeningen en toelichting in het Spaans door Hendrik de Vries zelf.

Hendrik de Vries krijgt in de loop der jaren diverse literaire onderscheidingen. In 1976 valt hem de P.C. Hooftprijs ten deel; een prijs die toegekend wordt voor zijn hele oeuvre, vooral, volgens de jury, omdat in de poëzie van deze dichter lijnen van traditie en modernisme samenkomen. Bij deze gelegenheid zegt hij onder meer: 'Ik heb ontelbare malen in mijn droom de prachtigste schilderijen gezien, die ik dan voor mijn eigen werk hield en die het in zekere zin ook waren, want het was een droomwerkzaamheid die ze had voortgebracht'.

Na een relatief lange periode van zwijgen publiceert De Vries in 1971 zijn laatste poëziebundel: *Impulsen*. Drieëntwintig gedichten waarvan er enkele dateren uit de jaren vijftig (Maatstaf 1954). Aan de bundel gaat een zeer sprekend houtskoolportret van de dichter, getekend door Thees Metsers, vooraf. In de overwegend lyrische poëzie groeit de identificatie tussen de ik-dichter en de persoon van de dichter. Nog eens bewijst hij zijn sterke gevoel voor vorm, maat en rijm:

> Ver van elk bewoond gehucht
> Waakt het huis, geducht, berucht,
> Dat geen zichtbaar leven bergt

Maar elks aandacht vergt en tergt.
't Nachtelijk zwijgen wordt verscheurd
Door een stem die gilt en treurt.
Niemand, niemand weet er van,
Niemand breekt zijn boze ban.
Overdag wordt niets bespeurd'.

Opvallend is dat de gedichten in deze bundeling voorzien zijn van een titel, terwijl hij juist bij voorgaande bundels en vooral in eigen verzameld werk titels schrapt!

Wat uit zijn vroegere poëzie blijkt, wordt hier nog eens nadrukkelijk onderstreept; het bevestigt zijn poëtische credo en het maakt duidelijk dat hij zich moeilijk in laat delen bij groepen, personen of stromingen.

Hij blijft zichzelf trouwen het lijkt alsof hij de strijd niet opgeeft om in afzondering - in wellicht gewilde eenzaamheid, maar hoe ontstaat poëzie anders? - greep tracht te krijgen op de werkelijkheid van droom, verbeelding, natuur en wereld.

Als men zich realiseert dat het leven zinloos is, kan men gemakkelijk een prooi worden van een pessimistische levenshouding. Voor deze dichter betekent erkenning van de zinloosheid juist een afzonderlijke waarde, een meerwaarde van waaruit schrijven mogelijk blijft.

Met alle hem ten dienste staande middelen zoekt hij de juiste methode om het onderbewuste bloot te leggen. Men mag dat magie noemen. Is bij Achterberg de magische bezwering een middel tot het bereiken van een doel- de evocatie op versniveau van een allesbeheersende thematiek - bij Hendrik de Vries lijkt de magie op zichzelf een doel. Magie ook die noodzakelijk is om verslaglegging van een groeien naar het aardse einde mogelijk te maken.

Berusting ná een tomeloos en hartstochtelijk beleefd leven:

Vreugde om 't eind, steeds meer nabij,
Hoe geheim 't nieuw lot ook zij.
Stilte en rust, na storm en donder.
Geur van feestlijk afscheidstij:
Weemoed wel, maar, fel daaronder,
't Lied van 't onverganklijk wonder:
Levensdronken, stervensblij.

Literatuuropgave:

Hendrik de Vries, *Kritiek als credo*, 's-Gravenhage 1980.
Jan van der Vegt, *Vuur onder de wereld*, 's-Gravenhage 1980.
Jan van der Vegt, ''t Geheimste is geheim gebleven', in: Ons Erfdeel jrg. 22, nr. 4 (sept/okt 1979).
Literama, 1976, jaargang 10, nummer 11; 1977/1978, jaargang 12, nummer 4.

Jan van der Vegt

Wanneer de rijmkoorts brandt
Nieuwe publicaties van Hendrik de Vries

De dichter Hendrik de Vries is op 17 augustus 1896 geboren en dat houdt in dat hij dit jaar negentig wordt. Met een voor de hand liggend cliché kan men hem de nestor van de Nederlandse poëzie noemen, maar nestor was volgens de sagen niet alleen de hoogste in leeftijd onder de Griekse vorsten die Troje belegerden, zijn naam is ons ook overgeleverd als die van een wijze raadgever. Deze nestoriaanse eigenschap paste wel zo'n dertig, veertig jaar geleden bij Hendrik de Vries, toen hij als zeer actief criticus in zijn poëziebeschouwingen didactische wendingen niet uit de weg ging, er op uit was poëzielezers te kweken en beginnende dichters op hun fouten en verdiensten wees, maar die rol speelt hij al lang niet meer. Het is vele jaren stil geweest om zijn werk en persoon. Zijn laatste dichtbundel was *Impulsen* uit 1978. Dat er in dit kroonjaar toch weer sprake is van enige publicitaire activiteit is daarom verrassend. Passief is zijn aandeel aan een bloemlezing uit zijn poëzie, maar daarnaast is ook een herdruk verschenen van de bundel *Goyescos* uit 1971 waarin belangwekkende wijzigingen zijn aangebracht. Ze laten zien dat de dichterlijke activiteit nog niet is uitgeblust bij deze laatste overlevende van een generatie waar ook Marsman en Slauerhoff bij hoorden. In dit opzicht is hij dus toch de nestor van onze dichtkunst.

Een keuze uit zijn gedichten verscheen in de reeks ‘Bert Bakker Bloemlezingen’, die een voortzetting is van de Ooievaarpockets van de voormalige Haagse uitgeverij Daamen, later Bert Bakker. In 1955 opende Achterberg in die serie de rij dichters van wie, met een inleidend essay, een royale selectie uit hun werk werd gepubliceerd. Die bloemlezingen hebben in enkele gevallen een groot publiek bereikt en het is te hopen dat dit nu ook voor Hendrik de Vries zal gelden. Hij is een in letterlijke zin eigenaardig dichter, die een vooraanstaande plaats in de Nederlandse poëzie van deze eeuw verdient.

De titel van de bloemlezing is *Hoor! Zo is nooit gezongen! Hoor!* en met die beginregel van het gedicht ‘Koorts’ is de poëzie van De Vries trefzeker gekarakteriseerd. De samensteller is Willem Wilmink, kenner van zijn werk, die in 1983 bij Uitgeverij De Prom het boekje *Mijn broer* publiceerde, dat een reeks persoonlijke en vaak rake notities bevat bij gedichten van Hendrik de Vries.

Wilmink heeft de gekozen verzen in de bloemlezing verdeeld over drie afdelingen en een ‘toegift’. Die laatste bestaat uit een van de schaarse gedichten voor kinderen die De Vries gepubliceerd heeft, verder uit een bijtend spotdicht op het Nazidom en een paar kritieken in rijmvorm. Veertien jaar oud was de dichter toen Gorters *Mei* hem tot deze verzuchting bracht:

> Gorter, Gorter!
> 'k Heb uw Meizang willen lezen
> Maar begon al gauw te vrezen
> Dat het, voor mijn dood, niet uit zou wezen.
> Korter! Korter! Korter!

Dit was een voorproefje van de pregnante versvorm die Hendrik de Vries later meesterlijk zou gaan beoefenen in zijn *Coplas*, bewerkingen van Spaanse volkspoëzie die ook in veel gevallen een satirische inslag hebben. Een reeks van deze coplas vult grotendeels de tweede afdeling van de bloemlezing.

Na een inleiding waarin Wilmink wijst op autobiografische aspecten in het werk van Hendrik de Vries, opent hij zijn anthologie met een niet al te ruime keus uit de gedichten van de jaren twintig en dertig. Door op het werk uit deze periode niet het zwaarste accent te leggen, sluit hij zich aan bij De Vries zelf, die een gedeelte van zijn vroege poëzie als niet-geslaagd verwerpt. Deels is dit terecht, waar het bijvoorbeeld de ouderwets-retorische *Lofzangen* betreft, maar deels is het ook ten onrechte. Want door alleen maar vanuit een latere ontwikkelingsfase van zijn dichterschap op het vroege werk terug te kijken, lijkt De Vries te miskennen dat hij in een aantal zuiver expressionistische verzen in bundeltjes als *Vlamrood* (1922) vergelijkbaar werk van Marsman en Herman van den Bergh overtrof. Hij leverde daarmee destijds ook ongewild een bijdrage aan een modernistische tendens in de Nederlandse poëzie, wat ingezien werd door Paul Rodenko, die enkele gedichten uit die periode opnam in zijn bloemlezing *Nieuwe griffels schone leien*, waarmee hij de poëzie van Vijftig een literair-historische basis wilde geven. Op een gedicht als ‘Binnenruimte’ na heeft Wilmink deze kant van het vroege werk van Hendrik de Vries buiten beschouwing gelaten.

Daar staat tegenover dat zijn bloemlezing verre van willekeurig is en een samenhang laat zien tussen het vroege werk en het recente. Hij heeft zich niet zonder meer laten leiden door eerdere selecties die De Vries zelf uit zijn vroege poëzie heeft gemaakt, in *Nergal* van 1937 en *Keur uit vroegere verzen* van 1962. Daardoor kan ook de lezer die redelijk vertrouwd is met het werk van De Vries naast overbekende gedichten als ‘Mijn broer’ en ‘Koorts’ verrassingen aantreffen, zoals enkele strofen uit de vergeten plaquette *De schaatsrijder* van 1926, een lange ballade over brandstichting, moord en achtervolging. Dat zijn thema's die eveneens in het overige vroege werk van De Vries sterk spreken, soms nadrukkelijk in droombeelden, soms als een beklemmende dimensie van het schijnbaar alledaagse.

Wel is het bevreemdend dat Wilmink uit de bundel *Atlantische balladen*, de meesterlijke evocatie van een in dromen oprijzende verloren wereld, slechts één gedicht gekozen heeft, de ballade die begint met de regels ‘In mijn vroegste jaren was ik/Steeds alleen met mijn gedachten’. De keus van juist dit gedicht is overigens begrijpelijk, omdat het een van de variaties is op het thema van het door een boosaardige vrouw bedreigde kind. Dit thema domineert in het werk van De Vries, vooral in het latere, en Wilmink verbindt het in zijn inleiding terecht met een biografisch gegeven. De jeugd van Hendrik de Vries werd overschaduwd door de geestesziekte van zijn moeder, die van tijd tot tijd verpleegd werd, maar als zij thuis kwam de kinderen schrik aanjoeg met haar angsten en met schuldcomplexen die een duidelijke seksuele implicatie hadden. In allerlei gedaantes spookt zij door het werk van Hendrik de Vries en in de latere gedichten tracht hij haar te bezweren. Daarmee heeft ook de herziening van de bundel Goyescos te maken.

Goyescos is een bundel die nadrukkelijk het bezweringskarakter dat de poëzie van De Vries eigen is, voorop stelt. In enkele korte beginstrofen noemt hij zich de magische dichter die de hartstocht van zijn inspiratie met haar maalstroomkarakter moet beheersen in strenge vormen:

> Maar uit strafherhaald vermeten
> Wordt verwinnen. Uit bezeten
> Slag door vuurgloed groeit een keten.
> Zo die sluit is 't pleit beslist:
> Kan geen schakel meer gemist.

En in een volgende strofe staan deze regels, die aan de koortsachtige drang tot dichten de regels toevoegen waarin het karakter van deze verzen wordt beschreven:

Hendrik de Vries. Foto Hans Vermeulen.

Wanneer de rijmkoorts brandt
Zo maalt ze aan zwarte wand
Bloedrood en zwavelgeel
Orgie en droomtragiek.
Bezeten versmuziek.
Bezwerend ritueel,
Behekste bezemsteel -

De kleuren zijn Spaans, de beelden komen uit het nachtelijke van de Romantiek. De kortere en langere verzen die in hun rangschikking een hechte keten vormen, zijn daarom werkelijk ‘Goyesk’. Ze geven als de etsen van de Spaanse kunstenaar beelden van verschrikking en passie, boze dromen waar ook groteske karikaturen in voorkomen. Alleen al door deze verbeeldingswereld is het werk van Hendrik de Vries uniek. ‘Behekste bezemsteel’: de heks is een van de vermommingen van de boze vrouw die het kind bedreigt. Maar in de eerste uitgave van *Goyescos* werd zij ook al ‘de moeder’ genoemd:

De moeder, uit boze min,
Vervloekte haar goede zoon:
‘Behaagde 't God op Zijn troon
En ook des Hemels Vorstin,
Dan waart ge niet mij tot zoon
Maar diende ik u als vriendin.’
Zo sprak ze, en vloekte haar zoon.

In dit korte gedicht heeft Hendrik de Vries één woord veranderd: in de tweede druk staat er in de slotregel: ‘en wurgde haar zoon.’ Strikt poëtisch gezien is dit al een verbetering. Het gedicht dat in zijn eerste versie een gesloten kring vormt door te eindigen met de vervloeking uit de tweede regel, is in de nieuwe versie expressiever door de climax van de begeerte die tot moord leidt. Het is een sadistische aanranding geworden die een verheviging is van taferelen zoals ook in *Tovertuin* wel voorkomen.

Maar deze toespitsing van het gedicht op de boosaardigheid van de moeder moet voor De Vries om meer dan expressieve redenen belangrijk zijn geweest, want varianten zijn in zijn poëzie heel zeldzaam. Dit heeft te maken met het uitgesproken muzikale karakter van zijn verskunst. Gedichten, heeft hij zelf gezegd, ontstaan bij hem niet als probeersels op papier, maar worden door een innerlijk gehoor opgevangen, in enkele gevallen zelfs compleet in de droom. Voor hij ze opschrijft, zijn ze al voltooid. Elke verandering betekent dan een aantasting van de magische kracht van het klankbouwsel en daarom zou een veranderd gedicht als het ware

opnieuw moeten ontstaan. Andere ingrepen in *Goyescos* betreffen de samenstelling van de bundel en zoiets is op zichzelf niet uniek in zijn werk. Ook bij een heruitgave van *Tovertuin* bracht hij enige wijzigingen in de bundel aan, maar in dat geval had hij de compositie mede laten bepalen door zijn vriend Constant van Wessem. Bij *Goyescos* ligt het anders. In een hierboven aangehaalde strofe was sprake van een keten waaruit geen schakel gemist kan worden. Toch heeft hij bij de herziening van *Goyescos* die keten doorbroken.

De eerste ingreep in de samenstelling is vooral merkwaardig omdat er een gedicht door verdween dat duidelijk in de bundel thuis leek te horen:

Verschijning die nog volhardt
Uit verre heidense tijd:
Zwalpend met zwart rag omward,
Omkroond ook met zwalpend zwart:
Gitaanse die lokt en tart
Maar streng, wars van wulps gestrook
Ontembre wringdans gewijd:
In droomspel bij vuur en rook
Door eigen kobold bevrijd
En meegesleurd, fel ten strijd:
Verblinding, gehaat, benijd,
Verknocht aan 't onzichtbaar spook
Dat liefde en genot versmijt.

Ervoor in de plaats kwam een nieuw gedicht over de moeder die, in schijn genezen, haar huisgezin 's nachts met vervloekingen bedreigt wegens ongenoemde wandaden. De gitaanse danseres is in haar extase bevrijd èn gebonden, de bezetenheid van haar dans, haar 'spook', vervreemdt haar van het menselijke. In dit opzicht kan men haar toch niet zonder meer een vermomming van de moeder noemen, wat Wilmink in de inleiding tot zijn bloemlezing wel doet. Eerder symboliseert zij het kunstenaarschap dat onverbiddelijk aan isolerende passie is onderworpen, en als zodanig vertegenwoordigt zij mis-

schien een aspect van de moeder dat in de dichter zelf voortleeft. Het nieuwe gedicht, dat het accent verschuift naar de slachtoffers van de krankzinnigheid van de moeder, laat dan een ander aspect zien en daarom zou het een betere oplossing zijn geweest naast het nieuwe gedicht dat over de gitaanse danseres te handhaven ter wille van de contrastwerking.

De volgende ingreep betreft het weglaten van een zeer barokke beschrijving van een heksensabbath die heel direct op een van Goya's prenten lijkt te zijn geïnspireerd. Hieraan missen we minder. Ook hiervoor in de plaats kwam een gedicht dat de moeder tekent, nu in een situatie waarin ze het kind betrekt in haar zieke angstvisioenen van ongeziene dieren. Lezers van de poëzie van De Vries zullen deze angstbeelden herkennen uit het gedicht ‘Ziek en moe naar mijn bedje gebracht’ uit *Tovertuin* (ook in Wilminks bloemlezing opgenomen), waarin een koortsig kind zich iets soortgelijks voorstelt. Het nieuwe gedicht in *Goyescos* is niet gaaf, want regels als ‘De moeder, een voorname/Doch ziels-gestoorde dame’ verstoren de beklemming eerder dan dat ze haar versterken. Er volgen op dit gedicht nog twee copla-achtige vierregelige verzen, die verwensingen zijn van de bedreigende vrouw.

Maar uit compositorisch oogpunt is deze vervanging van één door drie gedichten zeker geslaagd. Ze volgen op een van de sterkste gedichten uit de bundel, dat over het kind dat 's nachts dolend op zolder door een grote levende pop wordt bedreigd, een symbool van hoe de moeder het kind in zijn dromen belaagt. Na de tussengevoegde gedichten staat het verhaal over de jonge priester die op het moment van zijn wijding zijn vertrouwen in Maria opzegt, omdat hij in haar slechts de onderworpene kan zien aan een schepper die voor de mens onbereikbaar is. Van Maria is bij Hendrik de Vries, met name in bewerkingen van Spaanse volkspoëzie, wel vaker sprake. Hier in de *Goyescos* lijkt zij de alternatieve moeder, ‘schoon en blond’, die door de afstand waarop ze zich bevindt de dreiging van de duistere, gestoorde moeder niet kan opheffen.

Ook aan het slot van de bundel heeft De Vries nog iets veranderd. Daar stond in de eerste uitgave een wat stroef gedicht dat de voorafgaande verzen karakterisserde met deze regels:

> Scherpe stekels die deerlijk wonden -
> Ik heb ze in mijn ruiker gebonden
> Doch peinsde hoe dezen ontstonden
> Gelijk sluwe ziekten en zonden:
> Niet naar uw noch naar mijn believen.

Deze wat grimmige slotregels werden vervangen door een gedicht dat varieert op eerdere verzen, bijvoorbeeld op een van de ‘Heksenliederen’ uit *Stormfakkels* of op ‘Boven steppen vol ruigten en scheuren’ uit *Tovertuin*. ‘Hoog op de orkaanwolk te paard’ zwiert hier de heks door de lucht. Is de bedreigende vrouw, heks en moeder, door de poëtische bezweringen van de dichter bevrijd zodat ze in de orkaanwind weg kan walsen? Hoe men het ook interpreteert, in plaats van het wat norse oorspronkelijke slot staat er nu een gedicht dat met zijn wervelingen een veel opener einde betekent. En dat is misschien het meest verrassende aan deze ingrepen in de *Goyescos*.

Zo is de keten verbroken en opnieuw gesmeed. Bij een dichter als Hendrik de Vries moet men daar niet licht overdenken. Het bezweringskarakter van zijn poëzie, waar hij zich in interviews over heeft uitgelaten en dat hij samenvatte in het gedicht ‘Credo’ uit *Impulsen* (door Wilmink helaas niet in de bloemlezing opgenomen), maakt voor

hem het ‘sleutelen’ aan zijn werk onmogelijk. Een gedicht, in dit geval zelfs een hele bundel, moet als er ingegrepen wordt, als 't ware opnieuw ontstaan. Dat dit hier niettemin gebeurde, kan erop wijzen dat De Vries de invloed die de toestand van zijn moeder op zijn kinderjaren en daardoor op zijn hele dichterschap heeft gehad, meer nadruk wou geven. Het wijst er ook op, dat op zijn hoge leeftijd de inspiratie nog levend is. De rijmkoorts was nog niet uitgebrand.

Hendrik de Vries: *Goyescos*, 2e herziene druk. Uitg. Bert Bakker, Amsterdam 1986.
Hendrik de Vries: *Hoor! Zo is nooit gezongen! Hoor!* Een bloemlezing uit zijn gedichten, samengesteld en ingeleid door Willem Wilmink. Uitg. Bert Bakker, Amsterdam 1986.

Dirk Kroon
Gedichten

Terug

Aan werkelijkheid te snel gewend,
zeggen wat ooit een mooie droom was:
dat je er bent.

Herfstlicht mag nu de dag verhelderen
en bomen kunnen weergaloos ontdaan zijn -
dat je er bent.

Ik streel hun schors en mis
maar rakelings het leven.

Ik word getrokken naar de aarde,
buig mij naar de dode grond.

Dat je er bent
zullen uiteengevallen bladeren niet zeggen,
noch de stille weerzin van de mist.

Dat je er bent
zullen de lage vogels niet vertellen,
maar ze roepen elkaar en drijven mij weg.

Spoorloos

Toch maar geen sporen,
zo besliste de wind.
Het zand bleef glad liggen.

Aan de duinhelm en palen
was een aarzeling zichtbaar,
de voorzichtigste glooiing.

Jij hield het niet uit
en eerlijk gesproken
was het geen wonder.

De bramen waren rijp
en juist bij die struiken
een nietig teken van leven.

Een heel klein schedeltje
en van een blauwe jas
verwaaide pluizen.

Gretig overgeleverd
aan een abrupte windvlaag
gingen wij verder,

gesterkt in het verlangen

niets te willen vinden,
vergaten wij elkaar.

Vogels en Vrienden

Op de rand van het balkon,
dat wil zeggen op het hekwerk
van een hoge flat, twee meeuwen.
Nog geen meter van elkaar
kijken ze hoekig om zich heen.

Hun kopjes maken zenuwachtige bewegingen.
Wie zou niet graag gedachten of de aard
van deze niet begrepen dieren raden.
De linker (die het grootst is) verplaatst
zich even later schrijlings naar de ander.

Voor wie toeziet is het geen gezicht
dat een vogel die moet vliegen
schielijk opschuift langs een buisconstructie
en dan dicht bij een vertrouweling
bekjes geeft en met een snavel praat.

Het is nauwelijks een uur geleden
dat de flatbewoner die dit constateert,
muisstil toeziend uit zijn kamer,
van een vriend een brief ontving
die hij niet meer los kan laten:

‘Beste (die en die), wij hebben ooit
de toenadering ervaren die het leven
uitverkorenen te bieden heeft.
Nu je niettemin bent uitgevlogen
vind ik je verblijfplaats al te koud.’

Het is wel waar, hij is gevlogen
toen zijn ruimte kleiner werd;
hij koos zich een mooi nest,
open naar het westen en de kille wind
die hem herinnert aan de levenden.

Daar klaart de lucht en bakent
elk zich een apart domein.
De een verlegt vervolgens grenzen
tot de ander eraan went, de ander trekt
zich vechtend in zijn vrijheid terug.

Later

Alsof er niets kon gebeuren
en wij nergens aan wenden,
je hoeveel jaar later
zomaar op straat tegenkomen,
herkennen in een omhelzing
die alles verzwijgt, alles
weer goed maakt.

Zo zou het moeten,
niet meer vertrekken
vanuit het vertrouwde -
nooit meer samen
naar een plek toegaan,
blijven die wij zijn
en niet meer die wij waren.

Kees Joosse
Boudewijn Büchs 'afscheidsbundel'

Met *Het androgyn in ska*[1.] neemt de dichter Boudewijn Büch afscheid van de Nederlandse commerciële uitgeverswereld, om zich terug te trekken in de veilige en geborgen perifere wereld van de kleine drukkerijen/uitgeverijen. De bundel heeft een zwart kaft dat de indruk zou kunnen geven dat Büch niet vrijwillig afscheid neemt van zijn uitgeverij De Arbeiderspers, maar min of meer door haar ten grave gedragen wordt. Die indruk is echter onjuist. Via de media heeft Büch laten weten genoeg te hebben van de critici, het 'geteisem' dat niet aflaat om zijn poëzie door middel van miserabele recensies in diskrediet te brengen. De heren en dames critici zullen dan ook geen recensie-exemplaren meer van de poëet Boudewijn Büch op hun schrijftafels vinden. Met *Het androgyn in ska* - een bundel die in een kleine oplage verscheen - trekt de dichter Boudewijn Büch zich min of meer terug uit de openbaarheid. Zijn poëzie zal alleen nog lezers onder ogen komen die er geld en energie voor over hebben om zijn in uiterst kleine oplagen verschijnende poëzie - ongetwijfeld aantrekkelijk uitgegeven door uitgevers als Sub signo libelli - te bemachtigen.

De kleur van de bundel is symbolisch voor de inhoud. Het motto: 'Que la mort triomphait dans cette voix étrange!', ontleend aan *Le tombeau d'Edgar Poe* van Mallarmé, een sonnet waarin deze Franse dichter zijn 'maêtre de poésie' eert, wijst de lezer erop dat het zwart bewust gekozen is. Het eerste 'gedicht' uit *Het androgyn in ska* onderstreept nog eens dat we hier inderdaad te maken hebben met een bundel vol dood. Het woord 'gedicht' is met opzet tussen aanhalingstekens gezet, aangezien *'Onbespreekbaar', zegt 't Handelsblad* meer weg heeft van een motto dan van een gedicht. Na enkele narrige citaten uit respectievelijk Het Handelsblad, De Groene en Het Vaderland geeft Boudewijn Büch het commentaar van een anonymus, die gezien de toonzetting van dit 'gedicht' wel Elckerlyc zou kunnen heten, op zijn werk weer: 'En almaar dood. Je leeft toch nog?' De dichter commentarieert deze opmerking met: 'Dat zegt het misverstand.' In een notedop wordt Büchs problematiek hier kristalzuiver weergegeven: aan zijn leven knaagt voortdurend de dood al ziet men dat lang niet altijd.

Boudewijn Büch verdedigt zich in de geciteerde regel min of meer tegen al die critici die hem eenzijdigheid en esthetisering van leed verwijten. Een vreemd verwijt overigens. Waarom mogen onze trieste polderlandschappen, waar vaak zoveel mistige heimwee boven het maaiveld hangt, wel keer op keer in poëzie vereeuwigd worden en waarom zou Boudewijn Büch niet bij voortduring mogen verwoorden hoe thanatos hem onophoudelijk in zijn greep houdt. Waarom wordt hem 'ijdel geschrijf' verweten, terwijl wij toch inmiddels honderd jaar vertrouwd zijn met bijvoorbeeld de volgende regels uit Albert Verwey's *Van de liefde die vriendschap heet*. In het achtste sonnet van deze reeks verzen stelt Verwey de volgende retorische vraag:

> O Man van Smarte met de doornenkroon,
> O bleek bebloed gelaat, dat in den nacht
> Gloeit als een groote, bleeke vlam, - wat macht
> Van eind'loos lijden maakt uw beeld zoo schoon?

Ook hier wordt leed, de dood, tot poëzie, tot schoonheid verheven. Gaan we wat minder ver terug in de tijd, dan kunnen we wijzen op Gerrit Achterberg, wiens poëzie doortrokken is met de dood. Ed Hoornik brengt dit aardig onder woorden in zijn

sonnet *Denkend aan Achterberg*... waarin hij beschrijft hoe hij op zondag Gerrit Achterberg gaat opzoeken. De derde strofe van dit gedicht luidt als volgt:

> Eerst blijft het gesprek algemeen;
> pas boven met jou op je kamer,
> vallen druppels dood erdoorheen.

In *Het androgyn in ska* maakt Boudewijn Büch de balans op van drie jaar dichterschap. Alle in de bundel afgedrukte verzen verschenen reeds eerder in druk, hetzij in bundels die in zeer kleine oplagen het licht zagen, hetzij in tijdschriften. In zijn verantwoording achterin de bundel schrijft Büch dat alle voorgaande versies van de opgenomen gedichten 'vervallen', wat klinkt als: deze gedichten hebben hun meest volmaakte vorm bereikt, aan deze gedichten wordt niet meer gewerkt. Het is aan de lezer om aan de slag te gaan. Voorwaar een niet altijd even gemakkelijke opgave. Boudewijn Büchs poëzie is hier en daar cryptisch en uiterst compact, wat inhoudt dat de lezer gedwongen wordt zorgvuldig te lezen en herlezen. Langzaam maar zeker geeft Büch zijn poëzie aan de lezer prijs. De titel confronteert de lezer met een tweeëenheid: het androgyn en de skamuziek zijn hecht aaneen geklonken in één substantiegroep. Net zoals de androgyne mens twee geaardheden in zich verenigt, bindt deze woordgroep twee uiteenlopende begrippen: de reeds uit de oudheid bekende androgynos - Aristophanes verdeelt in Plato's *Symposium* de mensheid in drie geslachten: manlijk, vrouwelijk en androgyn en Ovidius verhaalt in zijn *Metamorfoses* hoe de hermafrodiet ontstaat door verstrengeling van de bronnimf Salmacis en Hermaphroditus - en de blanke versie van de reggae muziek: de ska, onder andere ten gehore gebracht door groepen als Madness, Bad Manners en The Specials. De tweeëenheid van de titel wordt in de bundel los gelaten: ska en androgyn gaan hun eigen weg. In het eerste gedicht uit de eerste afdeling, *ik zal een lied oprichten*, maakt de dichter een lied dat 'poëtisch androgyn is'. Gezien de unieke positie van het androgyne in onze Westeuropese cultuurgeschiedenis - Aristophanes typeert in Plato's *Symposium* de androgyne mens reeds als een geweldig sterk en krachtig wezen dat zelfs een aanslag op de in de hemel zetelende goden beraamde - moet dit androgyne lied zich bedienen van een nieuwe taal die tot aan de hemel rijkt. Na het tweede kwatrijn vindt er in dit vers, een Shakespeare sonnet, een wending plaats. Een androgyne je-figuur doet zijn intrede. De tweeslachtigheid van deze persoon manifesteert zich niet nadrukkelijk: 'Je bent het hem en haar/ als je stil bent -' Heeft de dichter hier de meisjesachtige jongeling voor ogen die in zijn verschijning het manlijke met het vrouwelijke verbindt, die op harmonische wijze de tegengestelde krachten in zich verenigt? Moeten we hier denken aan Dionyzos zoals hij door Louis Couperus beschreven wordt in het gelijknamige boek?[2.] Zou de androgyne 'je' zijn ware identiteit verliezen, wanneer hij de stilte zou verbreken? Vooralsnog worden deze vragen niet beantwoord. Wel wordt duidelijk dat de androgyne je-figuur voor de dichter zo levensecht wordt, dat hij zich, enigszins verwonderd over zijn eigen creatie, afvraagt: 'heb je dit lyrisch onttreden?'

In het laatste gedicht van het eerste deel van *Het androgyn in ska*: 'Tötung des Intimpartners', dreigt deze bijna vleesgeworden androgyne je-figuur opgenomen te worden in 'de doodsstructuur' van de dichtende ik-figuur. Panisch loopt de 'ik' naar de deur van het slaapvertrek van de je-figuur. Gelukkig hoort hij de 'je' in bed bewegen en kan de dichtende ik-figuur verder werken aan zijn lied dat 'naar het blauwe zweeft'. De 'doodsstructuur' heeft de 'ik' weliswaar met succes van zich af weten te schudden, de melancholie zal als een soort grondtoon in zijn gedicht hoorbaar blijven.

'Tötung des Intimpartners' onthult de lezer iets van de identiteit van de androgyne 'je'. De dichtende ik-figuur bevindt zich in een vertrek naast de slaapkamer van de

androgyn, luistert zelfs aan diens deur wanneer hij zich ongerust maakt over hem. Hij waakt als een vader over zijn slapende kind. Eenmaal gerustgesteld over de slapende jongeling, zet hij zich weer aan de arbeid.

Nog eenmaal komt het androgyne element naar voren in de bundel *Het androgyn in ska*, en wel in het gedicht 'Valletta,

Malta' uit de afdeling 'Geografisch'. In dit gedicht vaart de ik-figuur met de je-figuur: een jongen met zwarte krullen zonder 'doodsgewicht', over de Middellandse Zee voor de kust van Malta. Deze jongeling moet een grote steun voor de ik-figuur zijn, want hij praat 'de dag in evenwicht'. 'Valletta, Malta' besluit met de volgende twee regels:

> 's nachts word je teder aangewend
> het androgyne op Land's End

'Tötung des Intimpartners' geeft aan waar het in het eerste deel van *Het androgyn in ska* in wezen om gaat: niet om de gesuggereerde tweeëenheid, maar om een klassieke driehoeksrelatie, ad hoc die tussen de ik-figuur, de je-figuur en de dood. Ze spelen respectievelijk de rol van protagonist, antagonist en tritagonist. Een enkel voorbeeld uit de afdeling *Het androgyn in ska* moge dit illustreren. In het gedicht 'in honderd disco's wordt gedanst', het enige gedicht waarin ska een rol speelt, beschrijft de ik-figuur de disco waar lichtshow, ska en modegeuren het dansen tot een genot maakten. Uiteraard is de weerslag van deze vreugde 'tweedehands', want ze komt tot de lezer via het geschreven woord, via het gedicht dat na het bezoek aan de disco 'in het huis van altoos treuren' geschreven is, eveneens een tweedehands bezigheid. De plaats waar de ik-figuur zijn discovreugde noteert, doet al vermoeden dat er weldra druppels dood door zijn poëzie zullen vallen. In de tweede strofe deelt Büch ons inderdaad mee dat de 'ik' denkt aan 'jouw jongensheden', terwijl hij 'bedolven' is 'onder doodspapieren/afscheidsbrieven'. De zanger in de ik-figuur dicht een regel of zes om de tijd te slijten, om de aandacht van de dood af te leiden. Deze rol is hem echter niet helemaal op het lijf geschreven, want na de regel: 'De zanger dicht/zes regels om te gaan', herneemt de ik-figuur expliciet het woord. Hij verwoordt de problemen die het dichterschap met zich meebrengt: op het vierkant van het papier moet de ik-figuur de taal hanteren en moet hij haar leven inblazen, oftewel:

> ervaar het zeldzaam
> op de vierhoek dringen
> vijfvoudig zingen
> opdat systemen gaan verdwijnen
>
> taalfiguren zonder lijnen

Ook in 'er is aandrift in augustus' is sprake van deze klassieke driehoeksrelatie. De ik-figuur wordt door de zomerse zwoelte geïnspireerd om de je-figuur te gaan zoeken buiten de beperkte wereld van het schrijfpapier: 'er is aandrift in augustus/jou te zoeken in de vijfde hoek/van taal. Een exodus/uit vierkant schrijven.' De protagonist speurt naar de je-figuur in een soort elysium, een gebied dat nog nooit door zangers is betreden. Daar vermoedt hij het jongenslijf van de 'je' rustend op het gras temidden van lavendelvelden. De kleur blauw, niet de kleur van de lavendelvelden of van de lucht boven de nog nimmer door zangers betreden vlakte, maar de kleur blauw die het symbool is voor dood en verderf, is 'ontslapen' zodat de ik-figuur de je-figuur 'gelukkig en de dood ontrouw' aantreft. In het gedicht 'je hebt van alles meegenomen' krijgt het begrip dood een bredere connotatie. De je-figuur heeft de ik-figuur verlaten: 'Je hebt van alles meegenomen/alsof ik slechts alleen mag wonen:/je tandenborstel, geur, dictaten,/brieven, winterlaarzen en de resultaten/van gisteren.' Nu waakt nog slechts dit lied over de je-figuur, houdt dit lied de herinneringen aan de 'je' levend. De ik-figuur ervaart deze situatie als een 'doodzijn' waarin hij niets heeft te verliezen.

De dood is niet weg te denken uit het eerste deel van *Het androgyn in ska*. Zelfs een ogenschijnlijk onschuldige kersten nieuwjaarskaart in het gedicht 'Prettige

Kerstdagen en Gelukkig Nieuwjaar' blijkt de dood met zich mee te dragen. De postcode op deze kaart bevat namelijk de letters DO die de ik-figuur als volgt karakteriseert: 'taal tot op het sterfpunt uitgedund'.

De dood wordt niet alleen als een bedreigende kracht ervaren. In het tweede gedicht van het eerste deel van de bundel verzucht de ik-figuur: 'ik weet niet hoe het moet: dood/ ontlenen aan het lied.' Taal mag dan een machtig instrument zijn dat in staat is om een je-figuur te laten herleven, om zelfs doodsdreigingen af te wenden, ze blijkt niet in staat te zijn de ik-figuur te verlossen van dit leven dat lijden heet. De ik-figuur realiseert zich dat terdege want in de derde versregel oppert hij al de mogelijkheid 'cyaan' te gebruiken. Deze realiteitszin is echter maar van korte duur, want in de tweede strofe wordt een telegram geciteerd waarin de dood van een onbekende gemeld wordt. Hij bleek wel in staat te zijn de dood aan de taal te ontlenen, deze onbekende werd namelijk 'verstikt met blauw gelaat/ op straat gevonden' terwijl naast hem de volgende woordgroep gevonden werd: 'la carcasse ivre d'eau'. Deze woorden zijn afkomstig uit Rimbauds 'Bateau ivre', een gedicht waarin de ik-figuur als een boot naar de diepten van de zee zinkt, onbereikbaar voor kustwachten en Hanzeschepen. Rimbauds woorden moeten een dermate grote invloed op de onbekende gehad hebben, dat hij verdrinkt bij het lezen ervan. Het telegram eindigt dan ook als volgt: 'verdronken in de spraak.'

Zo lang Boudewijn Büch, die veelal bijna tastbaar aanwezig is in de ik-figuur, over zelfdoding en dood schrijft, heeft zijn poëzie therapeutische waarde. Hij maakt daar ook geen geheim van. In een interview dat Hervormd Nederland met hem had zegt hij: 'Ik schrijf in de eerste plaats om het therapeutische effect, (...).' Schrijven is een persoonlijke bezigheid die de psychiater buiten de deur houdt. Boudewijn Büch verwijst in dit interview naar Goethe die door het schrijven van *Das Leiden des jungen Werthers* zichzelf van zelfmoordneigingen bevrijd zou hebben.[3.]

Samenvloeiing van Oude Maas, Merwede en Noord voor hotel Bellevue te Dordrecht. Foto: Kees Joosse.

De tweede afdeling van *Het androgyn in ska* is getiteld 'Geografisch' en bestaat uit een kleine twintig gedichten die de in de titels genoemde lokaties beschrijven. Het beeld dat deze gedichten oproepen is sterk afhankelijk van het wel of niet bekend zijn van de locaties aan de lezer. Het gedicht 'Dordrecht' komt op mij, inwoner van Dordrecht, bijvoorbeeld totaal anders over dan de naast dit gedicht afgedrukte kwatrijnen onder de titel 'Amsterdam'. In het eerstgenoemde gedicht wordt beschreven hoe Oude Maas, Merwede en Noord samenvloeien bij Bellevue, een café-hotel-restaurant dat gehuisvest is in een historische stadspoort. Boudewijn Büch duidt dit gebouw aan met de volgende woordspeling: 'dit is een *Bellevue* te Dordt'. De meeste lezers zullen misschien denken aan het zoveelste smakeloze bouwsel dat luistert naar de weidse naam *Bellevue*, de Dordtenaar weet echter beter. Het gaat hier om een fraai ogend pand met een fantastisch uitzicht over de

samenvloeiing van drie rivieren. Storend voor de Dordtenaar is misschien de regel: ‘het water in een driehoek neergelegd’. Vanuit Bellevue ziet men namelijk twee driehoeken die inderdaad door het water gevormd worden. Bovendien doet deze regel denken aan Dordtse dichters als Jan Eijkelboom en Cees Buddingh' die de vorm van het eiland van Dordt respec-

tievelijk beschreven als een driehoekige strijdbanier met rafels aan de onderzijde (de Zuidhollandse Biesbosch) en een klein pannekoekplat driehoekje. Deze poëtische context doet Boudewijn Büchs 'Dordrecht' in wezen geen goed, want dit gedicht gaat niet, zoals bij de dichters Buddingh' en Eijkelboom, over de stad en haar rivieren, maar over de ik-figuur die eens in Dordrecht een jongen ontmoette die diepe indruk op hem maakte. De kade, de aken, de honden die langs de binnenhavens worden uitgelaten, dragen op een of andere manier nog sporen van deze jongeling. Die zullen echter langzaam maar zeker verwaaien. Als laatste redmiddel rest de ik-figuur nog de taal, de techniek, de alchemie: 'is er geen theorie/die verstrooide woorden/herstelt in jongensorde?' De kracht van de dichter, de magiër die de macht heeft over het woord, is misschien nog in staat om te herstellen wat zoek dreigt te raken, om op te roepen wat verloren dreigt te gaan. Hoe anders komt op mij het tweede kwatrijn van 'Amsterdam' over. De ik-persoon uit dit gedichtje 'ravot' met 'Turkse prinsjes' op het J.J. Cremerplein, een mij volkomen onbekend plein. Mijn fantasie wordt dus niet ingesnoerd door beelden van het plein en ze kan in alle vrijheid een beeld van dit plein vormen. Hoewel... een plein dat luistert naar de naam Jacob Jan Cremer is geen witte plek voor de lezer. Deze naam doet denken aan de gevierde romantische verteller van verhalen die spelen in de Betuwe en Over-Betuwe, en aan het voor die tijd vlammende protest tegen de kinderarbeid in de Leidse wolfabrieken: *Fabriekskinderen* (1863). Een plein dat naar een dergelijke auteur genoemd is, zal wel iets van de mistroostigheid van het negentiendeeeuwse lompenproletariaat hebben. Het feit dat het J.J. Cremerplein opgezocht wordt door 'Turkse prinsjes' is naar alle waarschijnlijkheid geen ontkenning van dit vermoeden.

Hotel Bellevue te Dordrecht. Foto: Kees Joosse.

Ook nu is de titel weer misleidend. Het gaat wederom niet om een lokatie, maar om de ik-figuur. Hij 'ravot', zoals reeds opgemerkt is, met 'Turkse prinsjes', terwijl er op het plein kermis gehouden wordt.

> 'Kooos' M. Corbijn schiet zwartwit platen.
> Ik ben een fotografisch kroondomein

en word met dood of leven nimmer meer alleen gelaten.

Wie heeft Boudewijn Büch op het oog in de eerste zin van dit kwatrijn? Wordt met Kooos M. Corbijn een vaardige schutter bedoeld wiens eigennaam is afgeleid van de soortnaam voor een ouderwets vuurwapen? Schiet Kooos keer op keer raak in de schiettent zodat de flitslamp ontbrandt en hij met de ik-figuur - die zich in zijn directe omgeving bevindt - vereeuwigd wordt? Een weinig bevredigende interpretatie. De ik-figuur moet in een dergelijke situatie toch min of meer over de schouder van de schutter meekijken. Het woord 'kroondomein' suggereert echter dat de 'ik' zich in een bepaald gebied: het J.J. Cremerplein, bevindt en dus onbereikbaar is voor de camera uit de schietsalon die gefixeerd is op de plaats waar de schutter zijn geweer aanlegt. Wordt met Kooos de bekende fotograaf Anton Corbijn bedoeld?[4.] Met zijn camera zwerft hij over de kermis op zoek naar bruikbare taferelen voor zijn artistieke foto's? Ook deze interpretatie is weinig bevredigend. Waarom heeft de dichter dan niet 'gewoon' over 'Antoon' gesproken? Het antwoord op deze vraag bleek na enig speurwerk in wezen heel simpel: omdat het hier gaat om de broer van Anton Corbijn, Maarten Cornelis Corbijn, die aan het Amsterdamse J.J. Cremerplein woont en die zichzelf, om verwarring met zijn beroemde broer Anton te vermijden, Kooos noemt. Hij maakte in het vroege voorjaar van 1985 een serie foto's van Boudewjn Büch voor het tjdschrift Oor. Op één van deze foto's zien we Boudewijn Büch temidden van een drietal stoeiende jongens op een plein liggen. Twee van de jongetjes zien eruit als Turken. De foto heeft een licht provocerende ondertoon, aangezien Boudewijn Büch nooit onder stoelen of banken heeft gestoken dat hij - weliswaar een niet 'praktiserende' - pedofiel is.[5.] De laatste zin van dit tweede Amsterdamse kwatrijn doet mij overigens denken aan Gerrit Achterbergs 'Spel van de wilde jacht'. In deze gedichtencyclus is ook sprake van een kroondomein. In dit domein bevindt zich de u-figuur, de fel begeerde jachtbuit van de ik-figuur, de hoofdpersoon. In Boudewijn Büchs kwatrijn zijn de rollen net omgekeerd. De ik-figuur is de 'jachtbuit' van de jagende Kooos.

In de afdeling 'Geografisch' trekt het gedicht 'Hoonte, Gelderland' direct de aandacht, gezien de verwantschap tussen Boudewijn Büchs poëzie en de poëzie van Gerrit Achterberg. De titel van Büchs gedicht verwijst naar Achterbergs sonnet 'Hoonte', waarin deze dichter zijn 'hoge huis', de in de Achterhoekse buurtschap Hoonte gelegen Mariahoeve, beschrijft. De dichter Büch heeft, zo blijkt uit 'Hoonte, Gelderland', een pelgrimstocht naar Hoonte gemaakt om daar Achterbergs woning, hij bewoonde overigens slechts een deel van de Mariahoeve, in ogenschouw te nemen. Staand voor deze boerderij vraagt Boudewijn Büch, de ik-figuur, zich af:

Op welke kamer schreef hij blauw en al dat droeve?
Boven, rechts, vlak bij de zonnewijzer
- denk ik - dat de werkeloze onderwijzer
met cryptogrammen en Van Dale
elke dag opnieuw weer faalde
in gestorven liefde terug te halen.

De ik-figuur denkt met bewondering aan de dichter Gerrit Achterberg, die er dan weliswaar niet in slaagde om een vereniging tussen zijn poëtische ik-figuur en diens gestorven geliefde tot stand te brengen, maar die er wel keer op keer in slaagde om de dood gestalte te geven. Met een ondertoon van bewondering en spijt sluit Boudewijn Büch 'Hoonte, Gelderland' af met de volgende strofe:

Ik ben geen Achterberg, krijgt geen pelgrim en
geen prijzen maar moet hetzelfde nog bewijzen:
dat dood uit taal weer op kan rijzen.

Het is al eerder opgemerkt: Boudewijn Büchs poëzie heeft iets Achterbergiaans. Bezien we nogmaals het gedicht 'Dordrecht' dan valt daarin op dat de ik-persoon in dit gedicht zich wil bedienen van 'alchemie, techniek' om de woorden van weleer, en via deze woorden het verleden, te herstellen. Zoals een alchemist in zijn fiolen en retorten de elementen samenbrengt

waar eens het heelal uit bestond, zo probeert de dichter het verleden te herstellen.

Bezien we het werk van Gerrit Achterberg dan valt op dat ook hij gebruik maakt van alchemie en techniek om zijn doel te bereiken. In de bundel *Osmose* wordt bijvoorbeeld het osmotische principe op mysterieuze wijze doorbroken. De ik-persoon uit het gelijknamige gedicht passeert als het ware de wand die hem scheidt van de u-figuur, hoewel dit volgens de wetmatigheden van de osmose onmogelijk is. Titels als ‘Distillatie’, ‘Energie’, ‘Oppervlaktespanning’ en ‘Isotopen’ tonen aan dat dit voorbeeld niet op zichzelf staat.

Mag de afdeling ‘Geografisch’ af en toe nog iets humoristisch hebben - in ‘Heideskip, Friesland’ krijgt de ik-figuur een brief met daarin de volgende regels: ‘Ik hou, ik hou van jou/maar heb vooral de afstand lief.’ - in de derde afdeling van *Het androgyn in ska*: ‘Biografisch’ is de kern van Boudewijn Büchs dichterschap weer in zijn volle zwaarte aanwezig. In het eerste gedicht uit deze afdeling, ‘C'est la mort qui console, hélas’, verzucht de ik-figuur: ‘Kwam het sterven deze nacht maar radicaal’. De permanente worsteling met de doodsdriften zou dan tot het verleden behoren en de ik-figuur zou zijn poëzie kunnen ‘herschikken/tot op de zwaarte van het steen/waarin de beitel schreefloos bikte.’ De je-figuur zou in die situatie echter de treurende nabestaande zijn. Hij mag niet het slachtoffer worden van de doodsdriften van de ik-figuur en dient volgens de laatste versregel schadeloos gesteld te worden. De vraag rijst natuurlijk of de je-figuur wel zo gesteld was op de ik-figuur. Gingen de toenaderingspogingen niet voortdurend van de ik-figuur uit? Wordt de je-figuur schadeloos gesteld voor de toenaderingspogingen van de ik-figuur die hij zich liet welgevallen? Voor het leed dat de ‘ik’ met zijn aartspessimisme over hem bracht?

In de twee volgende gedichten: ‘Erlkönig’ en ‘Voorjaar 1981’ staat het thema van de gestorven zoon centraal. Gezien de titel van deze afdeling mogen we gevoeglijk aannemen dat Boudewijn Büch in deze gedichten zijn verdriet over het verlies van zijn in 1976 overleden zoontje Micky onder woorden brengt. ‘Voorjaar 1981’ bevestigt dit vermoeden. In het voorjaar van 1981 zou volgens dit gedicht de je-figuur elf jaar moeten worden. Aangezien Micky toen hij overleed zes jaar was, ligt hij in 1981 ‘Meer dan vijf jaar achter’. Zijn bestaan dankt hij aan de taal, ad hoc aan ‘Voorjaar 1981’ ‘lig je/doodzwaar niet ene letter verder/dan dit gedicht.’ In ‘Erlkönig’ reist het kind met de Deense elfenkoning, die door Goethe's ballade grote bekendheid kreeg, door de lucht om ten slotte terecht te komen op een akker. Aangezien de jongen, het kind, ‘blauw en zonneblind’ is mogen we aannemen dat het hier gaat om zijn stoffelijk overschot dat in veraste vorm verspreid wordt. Een deel ‘verzandt bij aronskelken op een strand’, een deel wordt ‘voortgedragen naar een akker’. Het kind wordt ten slotte opgenomen in de kringloop van de natuur: ‘Ten einde condenseer/je uit een vlaag van nevel neer.’

‘Erlkönig’ en ‘Voorjaar 1981’ worden binnen de afdeling ‘Biografisch’ geflankeerd door respectievelijk ‘C'est la mort qui console, hélas’ en ‘Heb je ooit gehoord hoe Nellie Melba’ zodat er een soort drieluik ontstaat met als centrale voorstelling de overleden zoon. Links van hem de vader die eigenlijk nog maar een ding wenst na dit leven vol lijden: de dood; rechts van hem de waanzin van Nellie Melba, die gezien de taferelen ter linker zijde onwillekeurig doet denken aan de neurotische moeder van Micky.

De bundel *Het androgyn in ska* wordt afgesloten met het hoofdstuk ‘Typografisch’. Het bestaat uit twee delen: in de eerste drie gedichten is de relatie dichter - drukker het thema, terwijl in de laatste drie gedichten het verzamelen van boeken centraal staat. Het eerste gedicht uit de afdeling ‘Typografisch’ is opgedragen aan Ger Kleis, de drukker die reeds vele gedichten van Boudewijn Büch op het papier vereeuwigde.

In dit gedicht vergelijkt Boudewijn Büch de activiteiten van de dichter met die van de drukker. Met een lichte ondertoon van spijt constateert hij dat de drukker niet geplaagd wordt door dichterlijke zorgen:

hij kent geen gade;
dicht niet aan het steen;
publiceert niet in *Tirade*
en is heel homogeen

De drukker 'zet en drukt/een eeuwigheid' oftewel hij zorgt ervoor dat de tijd geen vat krijgt op de poëzie. Het oude thema van de onsterfelijkheid van de poëzie wordt hier door Boudewijn Büch opgepakt. Zeer bescheiden zwaait hij de drukker alle lof toe: hij is degene die de strijd met de tijd in zijn voordeel beslist. Jonkheer Jan van der Noot werkte dit thema rond 1570 heel wat minder bescheiden uit in zijn bundel *Het bosken*. In het sonnet 'Tot sijn muse' komen weliswaar de woorden 'boeck' en 'pampier' voor, maar over een drukker wordt niet gesproken. Het is slechts jonker Jan van der Noot die tot in lengte van dagen zal blijven bestaan, die duurzamer zal blijken te zijn dan 'steel', 'coper of pourphier' (een granietsoort). De muzen zijn degenen die hem geholpen hebben bij het overwinnen van de tijd:

Musa, wel aen, vliecht op, en bootschapt met verblyen
inden hemel, dat ick al ree heb' overwonnen,[6.]
Deur ulie jonste goet, deur dwerck met u begonnen.

De twijfel die Boudewijn Büch heeft over zijn dichterschap klinkt ook door in de twee volgende gedichten: 'het volstrekte onverstaanbaar' en 'condens'. De dichter moet 'kwijnen' omdat hij niet in staat blijkt te zijn om 'het volstrekte', 'de leegte' onder woorden te brengen. Deze onmacht wordt verdoezeld door weg te vluchten in de uiterlijkheden van de typografie, een redmiddel dat de dichter in ieder geval wat schijnzekerheid geeft. Het paradoxale van Büchs visie op zijn dichterschap is dat dit 'wegvluchten in typografische/wonderbaarlijkheden:/corpsen, gulden snede' toch als poëzie gepresenteerd wordt.

Het tweede deel van 'Typografisch' gaat, we merkten het al eerder op, over het verzamelen van boeken. De ik-figuur uit deze drie gedichten blijkt bezeten te zijn van boeken. De titel van het eerste gedicht: 'Boekenlust I' geeft al direct aan hoe we ons Büchs woning moeten voorstellen. Niet als een lommerrijk buiten langs de Vecht, maar als een dorado voor de liefhebber van sombere geschriften. De bewoner van Huize Boekenlust heeft alles voor de instandhouding en uitbreiding van zijn buitenplaats over:

de dood in duizend delen
ik bewoon haar wanden
ga voor hen uit stelen
en leef met duizend onderpanden

Bibliotheken brengen de bewoner van Huize Boekenlust in verlegenheid. Enerzijds is er de wens van de bibliofiele bewoner om die mooie banden aan zijn eigen verzameling toe te voegen, anderzijds is er de zij-figuur die als een cerberus over haar bezit waakt. Er zit voor de bewoner van Boekenlust niets anders op dan een 'lezend passagier' te worden, voortdurend op weg naar bibliotheken om daar al dat fraais, 'een incunabel,/onaanzienlijk kattebel,/vroom geschrift op perkament,/dictators testament' te lezen.

Eindnoten:

1. B. Büch, *Het androgyn in ska*. Amsterdam, 1985. De bundel is in een oplage van 650 exemplaren op de markt gebracht en ziet er fantastisch uit.
2. Zie hiervoor: P. Lukkenaer, *De omrankte staf, Couperus' Dionyzos als sleutel tot het antieke werk*. In: BZZLLETIN 14 (1986) nummer 132, blz. 29-42.
3. Interview van R.T. Sas met B. Büch in Hervormd Nederland de dato 9-2-'85.
4. Anton Corbijn was onder andere vertegenwoordigd op de tentoonstelling *Dutch Photography, eregalerij in opbouw van de Nederlandse fotografie*.
5. Deze foto's verschenen bij een artikel van P. Evers, *De engel der Wrake*, *Boudewijn Büch* in Oor de dato 23 maart 1985. In dit artikel komt ook Boudewijn Büchs pedofiele geaardheid ter sprake.
6. dat ik reeds de overwinning op de tijd behaald heb, door uw gewaardeerde gunst, (...).

Claude van de Berge
Lied van Hyyny

1

Zingend dwalen de golven van het meer over de rotsen,
helder als vlindervleugels.
Diep is het licht gezonken in het meer
om het geheim van het water te ontmoeten
om zijn geheim te schenken aan het meer
om te schenken wat licht schenkt aan water
en licht schenkt aan licht
en geen mens kan schenken aan een mens
en geen mens kan schenken aan zichzelf.
En zoals bloemen in sprakeloze nachten
naar de sterren reiken
aanschouwen zij elkaar en beminnen elkaar.
En eindeloos is hun aanschouwen.

Diep is het licht neergedaald in het meer,
en mijn kleding is doordrenkt
van gras en bloemen
en mijn huid is doorschijnend
van gras en bloemen,
en bloemen vallen neer, vallen neer,
en bloemen vallen ruisend om mij neer,
dun als vlindervleugels.
Diep is het licht neergedaald in het meer.
Diep zonk het licht.

Diep zonk het licht in mijn meer.
En golven zingen op de rotsen
met wijde gewaden ijl als vlindervleugels.
En luid klinkt hun lied, want ik ben niet wie ik ben
ik ben hier niet.
En wat zij beminnen is eindeloos:
de taal van de diafanie
de kosmische cryptografie
van de gestalte die ik ontbeer:
ik ben Hyyny van het Witte meer,
Ik ben Hyyny.

2

In het land van de nevel
in het land van de zwaan
ben ik uit een naam ontstaan,
ben ik uit een taal verschenen.
Onze menselijke dromen zijn niet toereikend
om ons een gelaat en een stem te schenken.
Onze dromen zijn zonder identiteit.
Daarom ga ik naar een geluid in mij,
met zijn ondoorgrondelijke tekens
tot in het eindeloze verklarend

wat mijn geheim is en bestond
bij de oevers van de fluisterende nevel,
bij de oevers van de paarse wazen,
bij de oevers van amethist.

IJler en onmenselijker dan nevelwazen
verschijn ik bij het witte meer,
vragend: wie verbergt mijn geheim,
wie schenkt mij een naam.
Berkeschors speelt liederen
op de hobo's van het licht.
Vogels verstrengelen verschrikt
in de webben van mijn stem,
bij de oevers van de nevel,
bij de oevers van edelsteen.

Onze dromen zijn zonder identiteit.
Daarom ga ik naar het witte meer,
niet om een bestaan aan zijn volmaaktheid
te ontlenen, niet om te bestaan,
niet om van mijn bestaan te worden ontdaan,
niet om hem mijn onbestaandheid te schenken,
maar om in zijn klank binnen te gaan
als een stem in de diepten van een naam.
Lachend nader ik het witte meer.
Lachend roep ik naar het witte meer.
En ik besprenkel de sterren die baden in het meer
met waterdruppels, tot ze lachend voor mij vluchten.

3

Op een heuvel hoog boven het meer
waar het gras terugkeert naar het gras
en de sterren opgaan in de sterren
en geluiden versmelten met geluiden
en wijzelf verdwijnen in onszelf,
luister ik ademloos als het gewei van een hert
naar de bloemen,

want alleen bloemen bezitten godsverlangen
want bloemen verdwijnen
wanneer goden verdwijnen
en wanneer goden ons verlaten
laten ze slechts bloemen achter.

4

Langzaam dwaalt de adem van het water
over mij, en een zwaan van licht
stijgt op uit het meer,
beroert het goud van het meer
beroert de gouden spiegel van het meer
stijgt op uit het gouden meer
stijgt op.

Waarheen dwaalt de adem van het water,
mijn gehoor vullend als bloesemgeur,
mijn gehoor vullend als de geur van edelsteen,
de geur van wilde edelsteen
de geur van fonkelende edelsteen.
Waar dwaalt zijn adem heen.

Stijg op met mij uit mijn meer,
en zeg wat ik je schenk
en zeg wat ik van je vind
want in een drang naar alomvattendheid
hebben we liefgehad als iemand
die zich huilend buigt over een verheven gesteente,
en weet van wie hij de gelijke is
en weet wie zich in hem spiegelt
en het uitgewiste schrift herkent
van de taal die hij eindeloos is.

Waar dwaalt de adem van het water heen,
de geheime schoonheid van de zwaan aanbiddend.
Waar keren onze stemmen weer als stilte,
zoals keien door het lied van de golven
de sculpturen verwerven die ik ontbeer,
zingend een onuitspreekbare fonologie:
waar ben ik Hyyny van het Witte Meer
waar ben ik Hyyny.

Hans van de Waarsenburg
Een dag van bordkarton
Lissabon, 25 april 1984

I

Ach, de dag is bordkarton
Het néon gedoofd geraamte
En stof, waarde vriend,
Een rede tot vele levens.

Schuif je schaduw door het raam
En zie hem zitten in het café
Martinho de Arcada, koffie op
Het marmeren tafelblad.

Een slopende nacht voorbij
Kijk mee over de Taag, nu
Verbergt de ochtendnevel nog
De schepen in een droef concert.

Het plein, na de koffie, na
De aguardente: verfomfaaid
Marmer vol armoedig afval, 25 april,
Tien jaar later en met lege handen.

II

Er ligt geen rode loper meer.
Middaguur knaagt aan de horizon
En de horizon is poëzie, niet het
Geweeklaag op deze oever van de stad.

Iedere vrouw is het zwarte negatief
Van wie vertes najaagt. Nog verder
Naar honger gebogen strekken zij
Hun arm tot vragende hand. Honger.

Ik zwijg, schud de handen van me af.
Evenals de tanks, het rijdende geschut.
Het weke applaus, het gemonkel
Van de schoenpoetsers, die ochtend.

Wat er van over bleef. Heimwee en
Scherts. Met anjers zet je de tijd
Niet hoopvol naar je hand. Vergeten
Gebaren. Ik schrijf je naam in het zand.

III

Neem de boot naar Almada, overzijde, overkant.

Zo te vertrekken in lichte wind,
Het laatste werelddeel ontdekken
Zeilen tot je vindt, overzijde, overkant.

Zie er zwijgend broed tot revolutie gaan.
Rozen die tranen huilen, plastic anjers,
Plastic rozen, pessoa, pessoa, op het
Schip de wanhoop, de leuzen opgerold.

Zo kijkt hij terug naar wat het zicht bood:
Kringen op het marmeren blad, alcohol en
Aktetas, verkreukelde reiziger, bijna
Vergeten, geschonden beeld, geëtst in was.

Toerist herkenbaar aan de aarzelende pas,
Eend in rode bijt. Wandelt nog één keer met
Het volk van Almada naar het canvas dat,
Gespannen, vlaggen en leuzen verwacht.

IV

Dit wordt een socialistisch-realistisch
Schilderij. Een-dimensionaal word ik op het
Doek geplakt, heroïsch geschouderd. Wie weet
Vervormt de schilder mijn gezicht of

Kraakt hij met groot gebaar - dit is een
Waarachtig gebeuren - de kreeft. Besprenkelt
Het vlees met citroen. Legt vervolgens
Bedroefd het hoofd neer. Retoucheert de tijd.

Wat opduikt uit de grabbelton: dode doeners
In lijken. Konijnen uit de hoed van de schilder.
Vlaggen vol heimwee wapperen boven grafstenen
En erevelden. Nader het Rossio, zwijgzaam, in

Een zoemende menigte. Een demonstratie na tien
Jaar. Geschater van bovendrijvers. Gemonkel
Aan de onderkant. Het gelijk van wijn en escudos.
De middag is nog lang, zoals het gerucht.

V

Je verschuift de beelden die je ziet.
Dit feestelijk gebeuren, dat aan bloed-
Armoede lijdt. De kleuren die niet in het
Oog springen. Zelfs de stilte op het terras

En de dorst, onvermoeibaar, onverbiddelijk.
Sagres, Sagres. Wie heeft de woorden geborgen?
De stemmen verdraaid? De tijd boog je toen al,
Hoofdschuddend. De sluimerende wanhoop.

Werd je wakker. Een straat vol stemmen en
Gebaren. Op de binnenplaats klonk Coïmbra.
Heden en verleden. De kringen van het glas
Op de tafel. De zon op het hoofd.

De aarzelende herinneringen die worden
Weggespoeld. Droeve zwarte ogen, overal
De geplooide bruine handen. Staar en vragende
Lethargie. Of het zo moest. Geruis.

VI

Sociedade Nacional de Belas-Artes. Verse anjers
Op het revers of in de hand. Loop verdwaald
Tussen de beelden, de tekens. Wat blijft er over?
Daar loopt de man, evenbeeld, met hoed en koffertje,

Stijlvol in zijn zwarte pak. Pessoa, herrezen
Uit de muffe kelder van het verleden. Pessoa,
Het ene oog rood, het andere zwart. Pessoa
Monstert met monocle schilderij na schilderij.

Beelden en bezoekers. Performance binnen performance.
Tenslotte viert men de revolutie. Kookt het water
Voor de koffie nog steeds? Beschaafd applaus.
De revolutie zelf treedt binnen, Pessoa verdwijnt.

Oh, oh de kapiteins! Een aantal ponden dikker,
Maar herkenbaar. Glimlachen, flitsten, fluisteringen.
Ik schud de handen. Rood hoofd. Late middagzon.
Ach, de dag is bordkarton en néon gedoofd geraamte.

Max Niematz
Gedichten

Gezanten

Alles om me heen staat te zijn en
te worden, eerbetoon van een verwant,
maar ver en onbereikbaar volk.
Ik, alleenheerser over niemandsland,
met alle égards ontvang ik
de hooglandwinden, die gekomen
zijn om geschenken uit te wisselen
van honing, schors en huiden.

Op een paal tussen twee paarden
roofden vreemde handen de dochter,
die mij was beloofd, en scheurden
haar voorhang. Wraak is een weemoed,
en alles streeft naar verzoening.
Ik, bisonjager, sluit een pakt met
de knollenvergarende aarde.
Uit waterplassen drink ik haar in.

Alfredo

De zon, een volgevreten
kalkoen. Hitte walst de heuvels
op hun plek. Hotel Finney
geeft een dazzling picknick,
de gouverneur geeft Belafonte
een slap handje.

In zijn tuintje van flesseglas,
ondereen luifel van
motorkappen volgt Alfredo
De groei van zijn pea-plant
en denkt aan ergens een zoon,
ergens een verleden.

Thanksgiving

Men zet mij bij op pluche
kussens, een geliefd objekt.
Tabakswolken, die gaten slaan
in mijn longen. Gezichten,
rond als gesponnen suiker.

De kalkoen wordt binnen-
gebracht en opgediend. Fles-
halzen gorgelen in een hevige,
te plotselinge herfst. En met

dat al geen geluk, geen scherven.

Een diaspora van stemmen,
een hellevaart van cranberry-
vlekken in het fijn tafel-
linnen, maar geen geluk, geen
kans het rustig af te leggen.

Jol

Als een paar zeldzame
momenten hangen wolken
in de lucht, onhandig. En toch,
in een wild uit koers
geslagen leven varen zij
gedwee naar hun bestemming.

In mijn ribben voel ik
de jol, die losgemaakt wil
worden uit een warboel van
lissen, om de middag te ronden,
mateloos vergetend, waar en
wat, op welke gronden.

Vredestein

Na zoveel tijd weer vergezeld van
eenzaamheid, motorische stilte,
die oorsprong zoet-malende maakt.
Tudorhuizen verkruimelen in hun
heuvels en verder peddelen de hersens,
op rubberbanden, Vredestein.

Vermoeienis is een oud zeer, pijn
in wortels van neus en rug.
Maar bij het keren van de hellingen
keert ook het gemoed. Eén sekonde
greenwichtime tragisch-verdeeld
balanceren tussen gaan en blijven.

Snelweg

Linksen rechts word ik
ingehaald, ik en mijn eeuwig
knaapschap, steeds sneller.
Steeds verder blijven wij achter.

Tot ik tenslotte, behekst
met herinnering, op de snelweg
stilsta, in opperste mufheid,
geen mensetong meer tot last.

Uit het handschoenvak haal ik
mijn incunabel en sla hem open
bij waar ik gebleven was:
de ernstige zaak van autorijden.

Vlieland

In galmgaten hoor ik het aan-
wieken van de moederlijke dag.
Mijn borst gaat als een krypte
open en ik geschied. Langs
het venster graast helmgras.
Misthoorns graven het wad op
uit smalle, ondiepe geulen.

Herneem nu, armen en benen,
uw hoogste waarschijnlijkheid,
die van gemis. Slaapwandel
blauw rond de ogen de badgasten
na over het pad. De stormvlag
is gestreken. Een kalme zee
nijpt hen aan de kelen.

L.A. van de Wetering
Gedicht

Portret van Dirk K.

Hij draait, wanneer hij afscheid neemt,
zijn lichaam zoveel graden van ons af
dat slechts zijn opgestoken hand
ons lijkt te groeten: vlag in de lucht,
wapperend van de stok vervreemd.

Met niet verwisselbare tred
- die soepel onverzettelijk heet -
keert hij terug naar zijn domein,
verwisselt zo de broze schijn
en wordt een mens uit marmer

die over registers fier regeert,
met tedere glans het woord beheert.

Adriaan van der Hoeven
De geschiedenis kent geen alternatieven
Paavo Haavikko, een Finse modernist

Op 21 april 1042 verliest de Byzantijnse keizer Michael V zijn gezicht. Hij is onttroond en samen met zijn oom Nobilissimus een klooster ingevlucht, waar een woedende menigte ze bij het altaar vandaan sleept opdat ze gestraft kunnen worden. De oom van Michael ziet zijn lot manmoedig onder ogen. Hij biedt zich als eerste aan voor de strafvoltrekking, treedt naar voren, laat de menigte ruimte maken en weigert zich door de beul te laten binden: '*Spijker* me vast als ik ook maar een vin verroer'. Hij gaat op zijn rug liggen en maakt nauwelijks de indruk nog te leven. Dan worden zijn ogen uitgestoken. Het gedrag van de keizer steekt hier schril bij af. Hij moet geboeid en met behoorlijk wat kracht vastgehouden worden, om - zoals de ooggetuige Psellus schrijft - het heftige draaien tegen te gaan als hij zijn straf ondergaat.

Ongebruikelijk was zo'n strafmaatregel toentertijd niet. Bijna dertig jaar tevoren had Basileios II, een van Michaels voorgangers, een leger van 15.000 overwonnen Bulgaren de ogen doen uitsteken. Iedere honderdste soldaat liet hij het licht in één oog - zij moesten hun blinde krijgsmakkers naar eigen land terugleiden.

In het zesde gedicht van de bundel *Kaksikymmentä ja yksi* (Een en twintig, 1974) van Paavo Haavikko staat te lezen:

> Omdat iedereen deze gebeurtenis wil zien,
> drongen allen naar voren
> en niemand zag iets. En daarom beval Nobilissimus die
> zich aanbood
> om als eerste blind gemaakt te worden
> hun achteruit te gaan.
> Opdat ze konden zien hoe hij zich zou gedragen.
> En ze weken terug en zagen dat hij
> twee keer ademhaalde, tot een standbeeld verstijfde en
> zei:
> 'Doe het nu'!
> Maar Michael draaide wild met zijn hoofd, als een haan
> toen het ijzer naderbij kwam,
> en de beul, erop bedacht hem niet in de oren te prikken
> met het ijzer
> drukte hem tegen de grond, voorzichtig, en maakte hem
> blind.

Haavikko (1931) is een schaap met vijf poten. Hij heeft tot nog toe ongeveer vijftig werken geschreven: gedichten, verhalen, romans, toneelstukken, hoorspelen, scenario's voor televisie en film, operalibretto's, aforismen en bovendien nog een eigenzinnige studie over de geschiedenis van Finland in deze eeuw. Tevens werkte hij van 1967 tot 1983 als directeur bij een van de grootste Finse uitgeverijen. Het is echter niet de veelheid of verscheidenheid van zijn produktie, maar de kwaliteit ervan die hem tot misschien wel de belangrijkste naoorlogse auteur van Finland stempelt.

Op twintigjarige leeftijd debuteerde hij met de bundel *Tiet etäisyyksiin* (*Wegen naar de verten*) en was daarmee in zijn land in één slag de koning van het modernisme en de keizer van de vijftigers. De critici waren er verbluft over dat deze debutant niet alleen vrijwel in zijn eentje een volledig nieuwe dichterlijke taal had weten te scheppen, maar dat hij die tegelijkertijd al zo in de vingers had. Een van

hen schreef: ‘Het materiaal, de taal, is zo beheerst, dat men tijdens het lezen van zijn boek de indruk krijgt als zou het gaan om een late uiting van traditionele, aan precieze regels gebonden dichterlijke taal, hoewel er in ons land feitelijk niets is waar het maar enigszins mee vergeleken kan worden’. Miskend is Haavikko nooit geweest.

Paavo Haavikko. Foto: Kai Gustafsson.

En te paard rijd ik door in kaart gebracht land,
   maar de jachtvalken vliegen op,
en ik rijd voorovergebogen
   met wapperende mantel,
en ik rijd het krijgsvolk dat zijn koning bedreigt voor
   door de doorwaadbare plaatsen en over de hellingen,
en de echo van de hoeven onder de duizendvormige
bomen:

sneller rijden dan het krijgsvolk van de gedachten
   van nacht tot nacht,
zichzelf verspillen als antwoord op de volheid van de
dagen,
   of opgeven.

Dit is het begin van de bundel *Wegen naar de verten* die de doorbraak van het modernisme in de Finstalige literatuur betekende.

Om Haavikko als een uit het niets opduikend fenomeen voor te stellen, als een kosmonaut uit de ruimte, zou bezijden de waarheid zijn. De vernieuwing kwam niet uit de lucht vallen. Zowel binnen als vooral buiten Finland hadden zich ontwikkelingen voorgedaan waarop hij duidelijk voortbouwde. In de eerste plaats natuurlijk op wat alweer dertig, veertig jaar tevoren de nieuwe -ismes in de kunst hadden teweeggebracht. Ezra Pound en vooral T.S. Eliot, wiens *The Waste Land* in 1922 was verschenen, hadden hem niet onberoerd gelaten.

Binnen Finland is het lastiger het spoor terug te volgen, niet in het minst doordat er twee literaturen naast elkaar bestaan: een Finstalige en een Zweedstalige. Het merkwaardige is, dat de literatuur van de minderheid (toen ca. 13% van de bevolking) in de jaren twintig ongeveer gelijke tred hield met die van het buitenland. De Finland-Zweedse modernisten, van wie Edith Södergran en Elmer Diktonius de belangrijkste vertegenwoordigers waren, vormden destijds zelfs de avant-garde van Scandinavië. De literatuur van de meerderheid bleef hierbij achter; Haavikko was nog niet eens geboren.

Voor het feit dat juist de Zweedstalige auteurs internationaal zo goed bij waren, kan men twee verklaringen geven. Allereerst vormt de taal op zichzelf al een brug naar het Westen, dit in tegenstelling tot het Fins dat met o.a. het Estisch, Laps en Hongaars verwant is. Anderzijds waren het de persoonlijke omstandigheden van de Zweedstalige schrijvers die tot hun voorhoedepositie leidden. Södergran had in Petersburg gewoond en daar op een Duitse school gezeten - haar eerste gedichten had ze zelfs in het Duits geschreven. Later had ze in een Zwitsers sanatorium gelegen en daar kennis gemaakt met de Europese avant-gardebewegingen, zoals het expressionisme en het futurisme. Elmer Diktonius reisde veel (o.a. naar Londen en Parijs) en had via zijn vriend O.V. Kuusinen, die later zou doordringen tot de hoogste partijorganen in de Sovjetunie, de marxistische kunsttheorieën leren kennen.

Hiernaast is de Finstalige literatuur niet achterlijk, maar anders. Eind 1917 was Finland onafhankelijk geworden. In 1918 was er een burgeroorlog uitgevochten en het was ook nog maar sinds kort dat het Fins tot op het hoogste niveau voor vol werd aangezien en als officiële landstaal het Zweeds naar het tweede plan had verdrongen. Dit proces was trouwens nog aan de gang. In deze omstandigheden was het niet verwonderlijk dat de animo voor de nieuwste buitenlandse trends gering was. Men had zich niet ontworsteld aan zeven eeuwen vreemde overheersing, om er zich vervolgens vrijwillig weer aan te onderwerpen. De kunst moest zich in dienst stellen van de nationale idealen en haar inspiratie zoeken in de eigen geschiedenis, was de algemene opinie. Niet ieder was het daarmee eens. De schrijvers die zich in de groep Tulenkantajat (Vuurdragers) verenigden (1924), zochten onder de leuze 'De ramen open naar Europa' juist wel in het buitenland impulsen voor vernieuwing. Of zij nu al dan niet als modernisten beschouwd moeten worden, is een wat academische kwestie. Feit is, dat zij vrije verzen schreven en dus niet wat betreft de vorm achterliepen. Maar misschien is het waar, zoals men beweert, dat ze inhoudelijk nog te ver van het modernisme afstonden. Daarvan kwam de echte doorbraak zoals gezegd pas na de Tweede Wereldoorlog, toen na de bittere nederlaag tegen de Sovjet-unie in Finland het gevoelen heerste, dat er voor een nieuwe tijd ook een nieuwe taal nodig was.

Het waren de dichters die als eersten nieuwe wegen insloegen en aansluiting zochten bij de internationale ontwikkelingen. Ze ontdeden zich van het al te knellende keurslijf van rijm en metrum om verzen te kunnen schrijven in een voor ieder persoonlijke, eigen vorm. Maar het voornaamste was de vernieuwing van de beeldende taal, de functie die beelden in het gedicht hebben, veranderde. Waar voordien het beeld vaak toelichting was bij een idee, werd het nu zelfstandig en idee in zichzelf. Ezra Pound had het geformuleerd als 'that which presents an intellectual and an emotional complex in an instant of time'. Met deze centrale plaats die het beeld ging innemen, werd de poëzie in sterke mate visueel en nam het akoestische en muzikale aspect ervan in waarde af. Het gedicht moest *gezien* worden, zoals een schilderij, en daartoe dienden de beelden bovenal concreet te zijn. Het verwijt dat de modernisten onbegrijpelijk waren, klinkt in dit verband haast paradoxaal. Haavikko zegt ergens

in een interview, dat hij zo precies mogelijk schrijft en steeds gestreefd heeft naar een normale uitdrukkingswijze: ‘Mijn poëzie volgt absoluut de regels vande gesproken taal’. Niet iedereen zal dit beamen. De beschuldigingen van onduidelijkheid, irrationaliteit en theatraalheid hingen samen met het feit dat de modernisten veel gebruik maakten van associaties en analogieën, wat de interpretatie-mogelijkheden vergrootte en verwarrend werkte. De dichters wilden hun lezers niet meer bij de hand houden, maar ze laten deelnemen aan het scheppingsproces. Velen kwamen aan deze creatieve rol niet toe, omdat ze zich van de nieuwe poëzie hadden afgekeerd in de overtuiging dat de verbinding met het leven erin verbroken was. De literaire critici, die een belangrijk aandeel hadden in de snelle doorbraak van het Finstalige modernisme in de jaren vijftig, vertolkten een ander geluid. Kai Laitinen bijvoorbeeld sprak van een wonder dat had plaatsgevonden: ‘Het Finse gedicht heeft zich ontdaan van het ritmepatroon dat op de Germaanse traditie berust en dat men zich met veel zweet en tranen had eigengemaakt, maar dat desondanks de Finse taal met haar lange woorden in een keurslijf had gedwongen’. Laitinen ziet het verschil tussen traditionalisten en modernisten ook vanuit dit perspectief. De laatstgenoemden bouwen voort op typisch Finse poëtische tradities, terwijl de andere groep volgens hem uit blijft gaan van de klassieke prosodie.

Wat voor tumult er ook rond de vijftigers ontstond, de breuk met de traditie was toch niet zo groot als die welke het dadaisme, surrealisme en futurisme indertijd hadden veroorzaakt.

Wel voltrok de omwenteling zich snel. In tien jaar vond er in Finland een ontwikkeling plaats waar men elders in Europa dertig jaar over gedaan had. Toch kan men niet van een echte modernistische stroming spreken; er werden geen manifesten gepubliceerd en er vond geen duidelijke groepsvorming plaats. De verandering werd bewerkstelligd door een aantal individuele auteurs. En degene die het best beantwoordde aan het idee dat men van de nieuwe poëzie had (en wat de critici er vervolgens van gingen verlangen), namelijk beelden die associaties oproepen en de betekenis tegelijkertijd op meerdere niveaus plaatsen, dat was Paavo Haavikko. De meester van de analogie en relatie.

Het spreekt vanzelf dat zo iemand moeilijk te vertalen is en dat er meer dan altijd al het geval is, in een vreemde taal betekenissen en verwijzingen verloren gaan. Vertalen is gedwongen kiezen voor een interpretatie. Een heel simpel voorbeeld. In het tweede gedicht van de bundel *Talvipalatsi* (*Winterpaleis*, 1959) benut Haavikko de dubbele betekenis van het woord *lehti* (blad), net als bij ons zowel een deel van een plant als een stuk papier of krant. Alleen is in het Fins ook het meervoud gelijk.

> En ik vroeg de weg aan de vogel die ikzelf ben
> en de vogel antwoordde:
>
> vertrek vroeg, zodra de bladeren uit de nacht breken.
>
> En toen het blad kwam, vouwde ik het ongelezen op (...)

De Engelse vertaler laat de vogel zeggen:

> It is best to leave early,
> As soon as the morning papers
> Burst forth from the night, like leaves...
>
> When the paper came, I folded it up,
> Not caring to read it (...)

Het Nederlands biedt hier toevallig de mogelijkheid het origineel nauwkeuriger te volgen.

Niet alleen in dit gedicht, maar ook elders gebruikt Haavikko veelvuldig beelden uit de natuur, zelfs voor de titels van enkele van zijn bundels. Dit is niet alleen hem eigen, maar in het algemeen staan de Finse modernisten dichter bij de natuur en zijn minder intellectualistisch dan hun Europese collega's.

Vanzelfsprekend is het niet de overeenkomst met de anderen die Haavikko tot de unieke figuur in de Finse letterkunde maakt, die hij nu is. Daar zorgt zijn onmiskenbaar eigen geluid voor.

Wat direct opvalt, is de beweeglijkheid van zijn poëzie. Een beweeglijkheid die wordt veroorzaakt door een sterke ritmiek waaraan herhaling ten grondslag ligt, een herhaling niet steeds in precies dezelfde vorm, maar telkens met kleine wijzigingen, of liever gezegd verbeteringen, zoals in de spreektaal heel gewoon is. ‘Mijn poëzie volgt absoluut de regels van de gesproken taal.’ De veranderingen kunnen nieuwe betekenissen met zich mee brengen. Soms lijkt Haavikko onnavolgbaar

van de hak op de tak te springen, maar de eenheid blijft bewaard: een briljant in het zonlicht.

> Zilver waarin ik beelden drijf
> naast elkaar
> zodat ze spreken

luiden de openingsregels van *Winterpaleis.*

Deze indruk van levendigheid wordt versterkt door de vele paradoxen en de steeds aanwezige ironie. In de bundel *Suomalainen sarja* (Finse reeks, 1958) staat bijvoorbeeld de bekende uitspraak, in de mond gelegd van de Russische vorst Gagarin:

> Fins, dat is geen taal, het is een manier om op het puntje
> van
> de bank te zitten met de haren over de oren,
> overjarige gesprekken over regen en wind, de geërfde
> vuistslag op tafel,
> *sire*, het is zo'n taal, die kan men niet spreken,
> het is louter praten, het houdt niet op.

Ook in de prozawerken en toneelstukken klinkt de toon van ironie door, zo sterk zelfs, dat velen Haavikko een cynicus noemen. In het hoorspel *Harald pitkäikäinen* (*Harald de Langlevende*, 1974) - door de Finnen ogenblikkelijk begrepen als een parodie op de toenmalige president Kekkonen - draagt de vorst, die heeft aangekondigd te willen aftreden, twee van zijn edelen op uit te zoeken wat de wil van het volk is. Als de twee na gesprekken met armen en rijken (waarin de drogredenen van werkgevers en werknemers om nooit iets te hoeven inleveren geridiculiseerd worden) terugkeren bij Harald, blijkt dat ze er niets van hebben begrepen. Het volk, dat is hij. Als straf voor dit gebrek aan inzicht laat Harald de twee hangen - en blijft zelf koning.

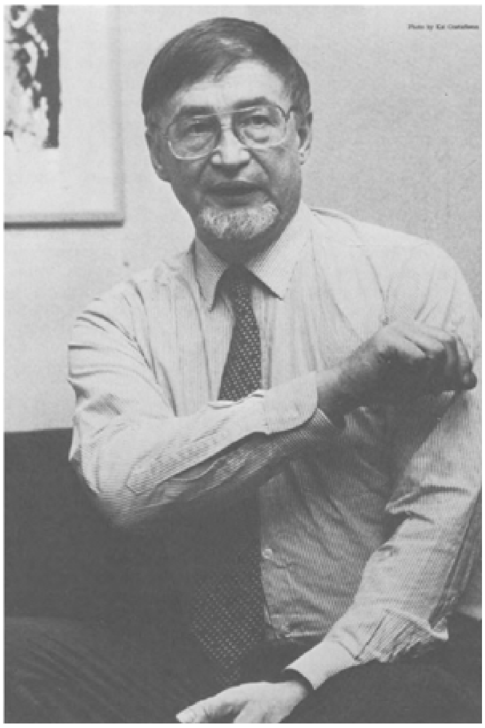
Op de vraag of hij ooit een werk heeft geschreven dat van begin tot eind serieus is, antwoordt Haavikko: ‘Ik hoop het niet. Maar de mensen zeggen nooit dat mijn werk humor bezit; in de regel noemen ze het ironie en ik denk dat dat in hoge mate juist is. Zelfs in de gedichten. Ja, dingen amuseren me; en mensen heel vaak ook. Ik pleeg mezelf te zien als een humorist, maar als ik dat zeg barst iedereen in lachen uit en zegt: ‘Nee, nee, nee, je bent een cynicus.’ Maar dat wil ik niet accepteren. Cynisme is iets negatiefs. Het is me volstrekt vreemd. Maar de mensen blijven zeggen: ‘Hij is een cynicus, ook al ontkent hij het zelf.’

Zijn humor hangt nauw samen met het gebruik van paradoxen, zoals uit het bovenstaande al blijkt. Maar het zou verkeerd zijn om de paradox bij hem louter als een stilistisch spelletje te zien. Niets is minder waar. Hij is nauw verbonden met de visie die de schrijver op de wereld heeft. ‘De wereld is een paradox. Als men paradoxen niet begrijpt, begrijpt men de wereld niet.’

> deze verschrikkelijke wereld waarin uit de oren zichtbare
> beelden komen,
> deze verschrikkelijke wereld waarin een stem uit de ogen
> komt

staat in het zevende gedicht van *Winterpaleis.* Zichtbare beelden, die stonden centraal in de dichtkunst van de modernisten. Niet voor niets sprak men wel van ogenpoëzie.

Bij Haavikko - en dat is heel karakteristiek voor hem - zijn de beelden vaak afkomstig uit de Europese cultuurgeschiedenis. Ruiters, koningen, kastelen, valkenjacht treft de lezer bij hem aan. Niet als aardige versiering, maar als wezenlijk element van zijn gedichten. Ze lijken moderne mythen, welke indruk door het optreden van figuren als Orfeus, Odysseus, Li Tai Po en Psellus nog wordt versterkt. Het is niet om de lezer een les in geschiedenis te geven dat hij zijn onderwerpen vaak uit het verleden haalt, maar het hangt samen met de opvatting die hij over geschiedenis heeft, met wat hij wil zeggen over de mens en de wereld waarin hij leeft. Ook de vorm en werkwijze die hij kiest, staan in dienst daarvan.



Paavo Haavikko. Foto: Kai Gustafsson.

Eerder bleek al dat de poëzie van Haavikko, dat wil zeggen de erin beschreven gebeurtenissen soms rechtstreeks terug te voeren zijn op een bepaalde historische bron. Het fragment over hoe Michael V de ogen worden uitgestoken laat zien hoe Haavikko zich aan de feiten houdt. Hij deinst er niet voor terug om letterlijk zinnen over te nemen. T.S. Eliot schreef eens: ‘Onrijpe dichters apen na; rijpe dichters stelen; slechte dichters maken wat ze gepikt hebben slechter; goede dichters maken er iets beters van of in ieder geval iets anders.’ Haavikko heeft er nooit een geheim van gemaakt waar hij zijn kennis vandaan heeft. De titel van de bundel *Neljätoista hallitsijaa* (*Veertien heersers*, 1970) verwijst bijvoorbeeld ondubbelzinnig naar de als *Fourteen Byzantine Rulers* in het Engels vertaalde Chronographia van Psellus. Een actueler voorbeeld van hoe hij het graan des levens omstookt tot de jenever van poëzie is te vinden in *Ministerin Talvisota* (*De winteroorlog van de Minister*, 1958). Daarin citeert hij uit de mémoires van oudminister van Defensie, Juho Niukkanen:

In voorraad aan het eind van de oorlog
   361.490 stuks hoefijzers
1.214.869 stuks schroefkalkoenen
3.907.020 stuks hoefnagels
2.771.266 stuks ijsnagels
      42.792 stuks ijssporen

Ready made. Een droge opsomming wordt ironische poëzie. Niukkanen had de Winteroorlog willen voortzetten, erop vertrouwend dat de Westerse mogendheden wel te hulp zouden komen.

Waarom deze exactheid, waarom deze historische precisie? Het lijkt er haast op dat Haavikko er bang voor is om voor leugenaar te worden uitgemaakt, voor iemand die van alles uit zijn duim zuigt. Maar waarom zou een dichter dat niet mogen doen? Niemand misgunt hem die vrijheid. Kennelijk heeft het te maken met de opvatting die hij wil overdragen, met het thema dat door al zijn werk heenklinkt en dat hij niet wil laten ontkrachten door triviale beschuldigingen. Ook Droogstoppel wil hij overtuigen, daarom is het bij hem ook guur om vier uur.

Haavikko's kijk op de wereld is pessimistisch. Hij ziet de geschiedenis als een cyclisch, zich herhalend gebeuren waarop de enkeling nauwelijks invloed kan uitoefenen. Omgekeerd, wat de mensen doen en laten, is in hoge mate bepaald door de omstandigheden; wij worden meegevoerd door de stroom der gebeurtenissen. Maar juist omdat de geschiedenis zich herhaalt, kunnen we ervan leren en op onze hoede zijn. Daarom hecht Haavikko aan feitelijke nauwkeurigheid en daarom plaatst hij heden en verleden met behulp van associaties en analogieën naast elkaar op hetzelfde niveau. Toen is nu.

Wat de mensen elkaar vroeger hebben aangedaan was niet plezierig, maar dat geldt ook voor wat vandaag gebeurt, juist omdat de *motieven* gelijk gebleven zijn. Alle ellende komt voort uit macht, het vleesgeworden kwaad, en het geld vormt ervan de ziel. De geschiedenis van de wereld is de geschiedenis van het geld. Voor de enkeling is er weinig speelruimte, hij is speelbal. In *Een en twintig* en *Veertien heersers* laat Haavikko de eeuwige strijd om de macht zien, de slachtoffers die daar noodzakelijkerwijs bij vallen en - vooral - de mechanismen erachter die nog steeds werkzaam zijn.

Binnen dit geheel is een belangrijk onderdeel de positie van de intellectueel in het machtsspel en de manier waarop hij zich staande probeert te houden. De conclusie is niet opwekkend: opportunisme biedt de beste overlevingskans. Psellus, een van de grote geleerden van zijn tijd, lijkt het prototype van de intelectueel die alle morele waarden ondergeschikt maakt aan dit ene: lijfsbehoud.

Deze pessimistische visie beperkt zich niet tot de gedichten, zelfs in de zo vrolijk aandoende toneelstukken klinkt deze toon door. Niet voor niets heeft een studie die daaraan gewijd is de titel *Een diepe lach* meegekregen.

Haavikko is niet alleen pessimist, maar ook een realist. Daarom heeft hij een hekel aan mensen die het achteraf beter weten dan de geschiedenis, die redeneren 'als toen dit, dan zou later niet dat'. Op basis van het verleden het heden voorzien is mogelijk, maar vanuit het heden het verleden corrigeren is zinloze arrogantie. In dit licht moet de aanval op de Minister van Defensie, Niukkanen, gezien worden. In *De Winteroorlog van de Minister* laat Haavikko hem zeggen:

> Ik was het altijd eens met Mannerheim
>   en oneens met Tanner
> behalve als zij het eens waren,
>   dan was ik het in het algemeen eens
> met de president

Mannerheim was de opperbevelhebber van het leger en Tanner de Minister van Buitenlandse Zaken. Niukkanen wist het beter dan de geschiedenis.

Om precies dezelfde reden moest de historicus A.F. Upton het ontgelden. Hij had in zijn boek *Finland in Crisis 1940-41* verondersteld dat de Finnen in die jaren verkeerde keuzen hadden gemaakt, waardoor hun lot negatief beïnvloed zou zijn. Anders gezegd, *als* ze de juiste beslissingen hadden genomen, *dan* zouden ze nu beter af zijn geweest. In *Selvä johdatus myöhempään historiaan* (*Een duidelijke leidraad voor de latere geschiedenis*, 1966) spreekt Haavikko hem daarop aan en plaatst een citaat van hem naast een uitspraak van Himmler en een van Stalin, om bitter te concluderen

> Vanwaar deze eensgezindheid bij zo menig verziend man

Verderop noteert hij

Als 38 als 39 als 40 als 41 als 42 als 43 als 44 als
Van zoveel schrijvers zijn de verzamelde werken zo kort.
Zoveel keer als, en zelden toen.

En als direct verwijt aan alle Uptons:

En zo is het dat hij die niet voor het onmogelijke heeft gestaan,
voor de poorten ervan,
niet weet wat voor een plaats deze wereld is.

Zonder twijfel zorgt deze wat zwarte kijk op het leven mede voor de eenheid in de verscheidenheid van Haavikko's produktie. Het zou echter volstrekt verkeerd zijn om hem voor te stellen als een schrijver die met zijn zwartgalligheid de lezer het plezier in het leven beneemt. Integendeel, telkens weer is het zijn gevoel voor humor dat hem verhindert al te zwaar op de hand te worden.

Omdat het leven van nature tragisch is, moet er veel ge-
lachen worden.
Goed. En lang.
Vrolijk

Opmerking: De vertalingen zijn van de auteur van dit artikel.[1. 2. 3. 4. 5.]

Enkele vertalingen van werk van Paavo Haavikko

Winterpaleis en andere gedichten. Keuze en vertaling: Caspar Peek en Lili Ahonen. Nawoord Lili Ahonen. Kwadraat, Vianen 1984.

Selected Poems. Ed. and transl. from the Finnish by Anselm Hollo. Cape Goliard. London 1968.

Paavo Haavikko & Tomas Tranströmer. Selected Poems. Paavo Haavikko transl. and with an introduction by Anselm Hollo. Tomas Tranströmer transl. and with an introduction by Robert Fulton. Penguin Books, London 1974. - Penguin Modern European Poets.

Gedichte. Aus dem Finnischen von Manfred Peter Hein Mit einem Essay von Manfred Peter Hein: Beitrag zum finnischen Gedicht. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973. - Edition Suhrkamp 641.

Poesie. Finnisch-deutsch. Übertr. und Nachwort von Manfred Peter Hein. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1965.

Jahre. Aus dem Finnischen übers. von Manfred Peter Hein. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1965. - Edition Suhrkamp 115.

Bibliografie

ALHONIEMI, Pirkko
Marja-Liisa Vartion Kaikki naiset näkevät unia ja Paavo Haavikon Toinen taivas ja maa rinnakkain. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 26, Forssa, 1972.
ANHAVA, Tuomas 1965
Haavikko ja antiikki. In: Parnasso 1965, 413-422.
ANHAVA, Tuomas 1973
Paavo Haavikko: Yksityisiä asioita 1960. In: Romaani ja tulkinta. Ed. Mirjam Polkunen, Keuruu, 1973, 70-93.
BINHAM, Philip

Poet's Playground: The Collected Plays of Paavo Haavikko. In: World Literature Today, vol. 53:2, 1979, 244-245.
CARPELAN, Bo
Vaikea yksinkertaisuus. In: Runosymposioni, 1978, Joensuu, 1979, 128-137.
HEIN, Manfred Peter
Beitrag zum finnischen Gedicht. In: Paavo Haavikko, Gedichte. Frankfurt am Main, 1973^2, 87-118.
HORMIA, Osmo 1952
Valmiusvaihe. Paavo Haavikko: Tiet etäisyyksiin. In: Parnasso 1952, 267-268.
HORMIA, Osmo 1955
Moderni runo, teesejä ja esimerkkejä. In: Suomalainen Suomi 1955, 217-222.
HORMIA, Osmo 1957
Talonpoikien krysanteemit. In: Parnasso 1957, 101-105.
HUHTAMÄKI, Harri ed.
Haavikko-symposiumi 21-22.6. 1976 Joensuun Korkeakoulussa. Joensuu, 1977.
KINNUNEN, Aarne 1977a
Syvä nauru. Tutkimus Paavo Haavikon dramatiikasta. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 331, Forssa, 1977.
KINNUNEN, Aarne 1977b
The Writer and his Works. An Interview with Paavo Haavikko. In: Books from Finland 1977, 167-172.
KUNNAS, Maria-Liisa
Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikaan 1945-1959. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 372, Pieksämäki, 1981.
LAITINEN, Kai 1958
Mikä uudessa lyriikassamme on uutta. In: Puolitiessä. Esseitä kirjallisuudesta. Keuruu, 1958, 203-256.
LAITINEN, Kai 1981
Suomen kirjallisuuden historia. Keuruu, 1981.

LAITINEN, Kai 1984
Paavo Haavikko, Neustadt Prizewinner 1984. In: Books from Finland 1984, 1-2.
LAUNONEN, Hannu e.a. (red.)
Suomen kirjailijat 1945-1970. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 332, Piesämäki, 1977.
LAUNONEN, Hannu
Suomalaisen runon struktuurianalyysia. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 396, Pieksämäki, 1984.
NIUKKANEN, Juho
Talvisodan puolustusministeri kertoo. Porvoo, 1951.
POLKUNEN, Mirjam
Lyriikan modernismi. In: Suomen Kirjallisuus VI, Keuruu, 1967, 544-552.
RIGGAN, William
The 1984 Jurors and Their Candidates for the Neustadt International Prize for Literature. In: World Literature Today, vol. 58:1, 1984, 46-60.
SALMINEN, Johannes
Haavikon bysanttilaiset tiet - ja kertotiet. In: Parnasso 1985, 258-265.
SIHVO, Hannes 1977
Paavo Haavikkos Stellungnahme zur Geschichte. In: Mitteilungen aus der deutschen Bibliothek. Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen 11, Helsinki 1977, 49-63.
SIHVO, Hannes 1979
Paavo Haavikon 'Suomalainen sarja'. In: Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 32, Pieksämäki, 1980, 107-125.
SIHVO, Hannes 1980
Soutu Bysanttiin, Paavo Haavikon metodin ja maailmankuvan tarkastelua. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 356, Joensuu, 1980.
STEINBOCK, Dan
Paavo Haavikko - ikuisen alistumisen aika. In: Heiskanen, Ilkka & Dan Steinbock, Isänmaan tietäjät ja hoitajat. Jyväskylä, 1982, 23-38.
TAMMI, Pekka
Haavikon tekstit ja subtekstit. In: Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 32, Pieksämäki, 1980, 145-159.
TARKIAINEN, Kari
Lumiukon vaatteet eli historialliset kuvat Paavo Haavikon lyriikassa. In: Parnasso 1961, 186-191.
TARKKA, Pekka 1971
Pekka Tarkan ja Vilho Vikstenin keskustelu. Paavo Haavikko: Lumeton aika. In: Polkunen, Mirjam & Pekka Tarkka, Novelli ja tulkinta. Tapiola, 1971[2], 301-312
TARKKA, Pekka 1980
Suomalaisia nykykirjailioita. Helsinki, 1980.
UPTON, A.F.
Finland in Crisis 1940-41. A Study in Smallpower Politics. London, 1964.
VASILIEV, A.A.
History of the Byzantine Empire. Wisconsin, 1973.
VIKSTEN, Vilho 1965
Analogian ja relaation mestari. In: Parnasso 1965, 244-255.
VIKSTEN, Vilho 1971
Runo ja tulkinta. Porvoo, 1971.
VILJANEN, Lauri

Lyyrillinen minä ja muita kirjallisuustutkielmia. Porvoo - Helsinki, 1959.
YLIMARTAMO, Sisko
Historiallinen ja myyttinen aines Paavo Haavikon tuotannossa. Oulun Yliopiston Kirjallisuuden Laitos, Monistesarja 4, Oulu, 1975.
PSELLUS, Michael
Fourteen Byzantine Rulers. The *Chronographia* of Michael Psellus. Transl. with an intr. by E.R.A. Sewter. Bungay, Suffolk, 1982.[4]

Eindnoten:

1. O.V. Kuusinen (1881-1964) was o.a. parlementslid, maar week later uit naar de Sovjetunie, waar hij van 1921-1930 secretaris van de Komintern was en het later (vanaf 1957) zelfs bracht tot secretaris van het centrale partijcomité.
2. Pavel Gavrilovitsj Gagarin, adjudant generaal van Alexander I, schreef over zijn reis naar Finland in het gevolg van de tsaar in 1808: ‘Les treize journées ou la Finlande’. Vertaald in het Zweeds als ‘De tretton dagarna eller Finland’ en uitgegeven in Stockholm, 1810.
3. Een vergelijkbaar type heeft Haavikko uitgebeeld in de figuur van Kuusniemi, de hoofdpersoon in de novelle *Lumeton aika* (Sneeuwloze tijd, 1964). Het verhaal speelt zich af in het Finland van 1963, maar dan alsof de communisten in 1948 de macht hadden gegrepen.
4. Upton stelt in zijn voorwoord, dat zijn uitgangspunt is dat de mens vrij is en kan kiezen. Dat houdt in dat hij in de politiek over zijn eigen toekomst kan beslissen.
5. Dit zijn de laatste regels van de bundel aforismen *Ihmisen ääni* (De stem van een mens, 1977).

Mark van Duijn

De poëzie van Hans Arp

Het werk van Hans Arp (1887-1966) is in Nederland niet onbekend: in 1976 werden in het Haagse Gemeentemuseum onder de titel *Nouveaux Images* nog plastieken van hem tentoongesteld, gecombineerd met wandschilderingen van Sophie Teauber-Arp, de vrouw uit zijn eerste huwelijk. In de catalogus staat een aan haar opgedragen gedicht afgedrukt, ‘An Sophie’. Verder is in de jaren zestig een tweetal Arp-exposities te zien geweest in het Stedelijk Museum van Amsterdam (dec. 1958; mei 1960). In de hall van het Stedelijk is bovendien sinds jaar en dag één van Arps abstracte beelden te bewonderen, de ‘Torso eines Riesen’ (boven aan de trap).

Als beeldend kunstenaar behoeft Hans Arp zodoende nauwelijks nog introductie. Zijn sculpturen (de zgn. Rundplastiken) behoren tot de klassieken van de abstracte beeldhouwkunst in onze eeuw. Als kenmerkend voor de stijl van de in Straatsburg geboren (‘bourgondische’) kunstenaar geldt zijn plasticiteit, die vaak omschreven wordt als speels, ongebonden, een zoeken naar harmonische ‘vrouwelijke’ vormen, in combinatie met een soms onnavolgbare, soms ook heel directe humor. Dat laatste en de uitgesproken plasticiteit van zijn beelden vinden we ook terug in zijn gedichten.

De wereld die Arp in zijn poëzie oproept is (voor zover dat met taal mogelijk is) abstract, in die zin dat ze met de alledaagse realiteit weinig gemeen hebben. Het zijn zuivere fantasie-geboorten, de band die ze met de werkelijkheid onderhouden is op zijn hoogst een magische, als de beelden van een droom of van mythische vertellingen. Ze zijn onbegrijpelijk op dezelfde manier als abstracte schilderijen vanuit de werkelijkheid gezien onbegrijpelijk zijn. Ze vormen een eigen wereld, die daarbuiten geen betekenis heeft: een ‘innersprachliche Welt’ zoals Reinhard Döll het noemt in zijn boek *Das literarische Werk Hans Arps* - een wereld in de taal.

Maar betekenisloos zijn houdt niet in dat Arps gedichten als ‘onzin’ van de hand gewezen kunnen worden. Onzin wordt het pas dan als ook het beeld zelf ten onder is gegaan, bijvoorbeeld door een opzettelijk warrige syntaxis (zoals bij de dadaistische nonsenspoezie), waardoor het gedicht letterlijk onleesbaar is. Dat Arps gedichten onleesbaar zouden zijn kan echter niet gezegd worden, integendeel ze zijn ritmisch vaak heel eenvoudig en doen in hun directheid - zoals een criticus eens opmerkte - soms denken aan de optel rijmpjes die kinderen zingen als ze samenzweren op het schoolplein. Het naïeve hoort bij de gedichten van Hans Arp, net als de wonderlijke, tovenaarsachtige wijsheden die ze vaak bevatten.

‘Kaspar ist Tod’, één van Arps bekendste gedichten (geschreven in 1911), geeft hiervan een goede indruk. De mythe van Kaspar Hauser is bekend, afkomstig uit de romantiek is het één van de eeuwig terugkerende motieven in de duitstalige literatuur: het verhaal van de dertigjarige man die kind gebleven is doordat hij vanaf zijn geboorte zonder mensen leefde, tot op de dag dat zijn schuilplaats ontdekt wordt en hij gedwongen wordt te spreken, zichzelf en de wereld te herkennen, wat hem dan echter te gronde richt. In het gedicht beklaagt Arp de dood van Kaspar en hij somt alle kwalijke gevolgen op die deze gebeurtenis met zich meebrengt; niet voor de wereld, die met Kaspar immers niets gemeen heeft, maar voor de wereld-achter-de-wereld, die van de mythe. Het heeft iets weg van een zondeval wat er gebeurt. Net als de val uit het paradijs waarmee het Oude Testament begint schildert ‘Kaspar ist Tod’ een tweede, nu definitieve doorbraak van de oerchaos. Wat zich aldoor achter de logische schijn van taal en tekens verborgen hield, treedt met de val van de arme Kaspar naar buiten: de mythe verliest zijn paradijselijke status, het beeld tuimelt in een afgrond van betekenisloosheid. In het oervat (mythisch centrum van alle tekens) staan de molens stil. Zelfs de namen van Kaspar (Hauser)

weten niet meer van voor of achter. Op zijn kop staand baart de wereld zijn eigen duizelingwekkende absurditeit.

Het is weliswaar niet nodig om deze gedichten zo te lezen (net zo min als je elke droom psychologisch hoeft te verklaren), maar het geeft een indruk van de inhoud die ze zouden kúnnen krijgen wanneer de beelden die vanuit zichzelf niet al op één of andere wijze hebben overgebracht. Per slot van rekening blijft het een spel binnen het spel van de woorden, wat poëzie tot op zekere hoogte altijd is, en geen duiding van de wereld.

Over de rol van de magie in zijn poëzie schreef Arp, dat hij in het begin eenvoudig woorden nam en daarmee begon te spelen, ze brak of aan elkaar plakte, zoals je met papiersnippers doet, zodat de ongebruikelijkste woordcombinaties ontstonden. Pas achteraf ontdekte hij hun eigenlijke betekenis:

> Erst viel später erkannte ich das tiefe Wesen solcher ‘sinnlosen Späße’ und gestaltete dann bewusst solche Erlebnisse. Ich wanderte durch viele Dinge, Geschöpte, Welten und die Welt der Erscheinung begann zu gleiten, zu ziehen und sich zu verwandeln wie in dem Märchen. Die Zimmer, Wälder, Wolken, Sterne, Hüte waren abwechselnd aus Eis, Erz, Nebel, Fleisch, Blutt gebildet. Die dinge begannen zu mir zu sprechen mit der lautlosen Stimme der Tiefe und der Höhe. (uit: ‘Wortträume und Schwarze Sterne’, 1953)

In zijn latere gedichten duiken nog regelmatig mythische motieven op - zoals in de Kunigundulakonfiguration, maar het blijven papiersnippers waarmee hij doet wat hij wil. In zijn werk is voor de buitenwereld geen plaats. De enige uitzondering hierop zijn de ‘Sophie’-gedichten, die ontstaan zijn naar aanleiding van de dood van zijn vrouw in 1943, wanneer beiden in exil in Zwitserland leven (zie het kleine, titelloze gedicht).

Ook uit deze tijd stamt het gedicht ‘Im Hoffnungslosen’, dat uit de duisternis van de oorlogsjaren zelf lijkt op te wellen, ‘Gestalten als verjaarde echoklanken trekken aan mij voorbij/ Geleiachtige weefsels verhullen een grote pop/die op een eenzaam plein is neergezet/ Het steunt in het hopeloze/ de donkere schaduwkroon die op de wereld drukt/ wil zich niet verheffen/ (...) Vergeefs ging ik duizend wegen/ Immer dreigden de torens in te storten/ waarop ik wilde uitkijken/ Aan grondeloze ashemels loeren boze grijze spinnen/ Hun hart slaakt valse kreten/ Ook zij zijn betoverden als ik/ (-)

Hans Arp.

Hans Arp
Gedichten
Vertaald door Mark van Duijn

Kunigundulakonfiguration

1

der ahnungslose himmel trägt die inschrift kunigundula
der himmel trillert wie eine geputzte wetterfahne
die wattepuppen fahren auf steinernen schiffen durch
den sand der wolken
die kirchtürme putzen ihre fuße mit ledernen drachen
dir freiheit führt die bewegung an der leine
die ammonshörner und drachen verpflichten sich der
bewegung die füße abzusägen
die bewegung pumpt sich einen keller voll lerchen

2

die ledernen fahnen tragen abgesägte füße in die wolken
die trillernden edelfrauen fahren auf drachen durch den
geputzten himmel
die türme sind aus leder
die hörner der säcke sind aus wind
die fahnen der freiheit sind ahnungslos und stopfen
darum das wetter in ihre säcke
der sack der bewegung ist ein ledernes schiff

3

die edelfrau trillert im sack
grete putzt die türme
hans sägt die steine aus den wolken
kunigundula trägt die diskusse zu den puppen
die drachen sind lautlos wie wolken und tragen in ihren
krallen die städte in den himmel
in den kellern der wolken sind himmel aus watte

4

die edelfrau pumpt feierlich wolken in sacke aus leder
und stein
die riesenkräne winden lautlos trillernde lerchen in den
himmel
die sandtürme sind mit wattepuppen verstopft
in den schleusen stauen sich ammonshörner diskusse
und mühlsteine
die schiffe heißen hans und grete und fahren ahnungslos
weiter
der drache trägt die inschrift kunigundula und wird an der
leine geführt
den städten sind die füße abgesägt
den krichtürmen ist nur volle bwegungsfreiheit in den kel-
lern gegeben

darum sind wir auch nicht verplichtet die krallen hörner
und Wetterfahnen zu putzen

Kunigundulakonfiguration

1

de argeloze hemel draagt de opschrift
kunigundula
de hemel kwinkeleert als een gepoetste weerhaan
de wattenpoppen varen op stenen schepen door
het zand der wolken
de kerktorens poetsen hun voeten met leren draken
de vrijheid houdt de beweging aan de lijn
de ammonshorens en draken zeggen toe de beweging
de voeten af te zagen
de beweging pompt zich een kelder vol met
leeuweriken

2

de leren vaandels dragen afgezaagde voeten
inde wolken
de kwinkelerende edelvrouwen rijden op draken
door de gepoetste hemel
de torens zijn van leer
de horens van de zakken zijn van wind
de vaandels van de vrijheid zijn argeloos
en stoppen daarom het weer in hun zakken
de zak van de beweging is een leren schip

3

de edelvrouw kwinkeleert in de zak
grietje poetst de torens
hans zaagt de stenen uit de wolken
kunigundula draagt de diskussen naar de poppen
de draken zijn geluidloos als wolken en dragen
in hun klauwen de steden naar de hemel
in de kelders van de wolken zijn hemels van
watten

4

de edelvrouw pompt feestelijk wolken in zakken
van leer en steen
de reuzekranen hijsen geluidloos kwinkelerende
leeuweriken in de hemel
de zandtorens zijn met wattenpoppen verstopt
in de sluizen verdringen zich ammonshorens
diskussen en molenstenen
de schepen heten hans en griet en varen
argeloos verder
de draak draagt de opschrift kunigundula en
wordt aan de lijn gehouden
van de steden zijn de voeten afgezaagd
aan de kerktorens is slechts volledige
bewegingsvrijheid gegund in de kelders

daarom zijn wij ook niet verplicht de klauwen
horens en weerhanen te poetsen

Zürich 1918

uit: Worte mit und ohne Anker, pag. 9-10

Menschen

Bescheidene graugestrichene Stuhlmenschen
die nichts anderes sein wollen
als Stühle auf die sich andere setzen.

Wolkenmenschen die sich selbst gebären.

Unbenabelte Unmenschen die sich bessern möchten
und zich langsam langsam wie blind
nach einem Menschennabel hintasten.

Löchermenschen durch die schnurstracks
der Weg in die fortschrittliche Hölle führt.
Löchermenschen die eine Wabe hervorbringen
aber wenig Honig.

Lange lange dünne Fadenmenschen
aus weißem unbeschriebenem Faden
die auf einer Spule aufgerollt
bequem in Hosentaschen mitgeführt werden können.

Menschen die das Gefühl haben
daß die Steine demnächst reif seien.

Menschen die der Meinung sind
Daß es keinen Sinn habe
sich zu seinen zwei Beinen vorne
noch zwei Beine hinten wachsen zu lassen
und daß selbst ein einziges Bein genügte
um ins Bodenlose zu springen.

Zeigermenschen die an einer Wand angebracht
sich sofort wie Zeiger im Kreise drehen
kuckuck kuckuck rufen
und die Zeit anzeigen.

Menschen die nach ihrem Tode leuchtende Sonnen sind.

Menschen die ein Meer sind
das mit Sträußen würfelt.

Menschen die mild leuchtende vereierte Monde sind.

Menschen die als eine arabische Eins
in eine Eisenbahn einsteigen
und als römische Eins
wieder aussteigen.

Menschen sagen sich:
Pflanzen immer fortpflanzen
seien dies Schirme oder potemkinsche Lanzen
hinter böhmischen oder spanischen Dörfern
bringt zum rasen.
Lieber mit kalten Grenzen spalieren.
Lieber den Peridrom

sein lebelang nicht verlassen

Menschen die Kieselsteine niesen.
Kentaurmenschen halb Auto halb Mensch.

Plaudertaschenmenschen die aus der Taillenschule plau-
dern.

Menschen die dem Urgrund keinen rechten Geschmack
abgewinnen können
lieber im Diesseits hangeln
und in ihrem entnasten Gesicht
drei streng übereinander angeordnete und üppig gedie-
hene
heraldisch stilisierte Schnurrbärte
täglich sorgfältig bürsten vergolden und lackieren.

1953

Mensen

Bescheiden grijsgeverfde stoelmensen
die niets anders willen zijn
dan stoelen waar anderen op gaan zitten.

Wolkenmensen die zich zelf baren.

Onbenavelte onmensen die zich zouden willen beteren
en zich langzaam langzaam als blind
naar een mensennavel toe tasten.

Gatenmensen door wie regelrecht
de weg in de vooruitstrevende hel voert.
Gatenmensen die een honingraat voortbrengen
maar weinig honing.

Lange lange dunne draadmensen
van wit onbeschreven draad
die opeen spoel gewonden
gemakkelijk in broekzakken meegenomen kunnen worden.

Mensen die het gevoel hebben
dat de stenen binnenkort rijp zullen zijn.

Mensen die van mening zijn
dat het geen zin zou hebben
zich bij zijn twee benen van voren
nog twee benen van achteren te laten aangroeien
en dat zelfs één enkel been zou volstaan
om in het bodemloze te springen.

Wijzermensen die aan een wand opgehangen
terstond als wijzers in de rondte gaan draaien
koekoek koekoek roepen
en de tijd aangeven

Mensen die na hun dood stralende zonnen zijn.

Mensen die een zee zijn
die met boeketten dobbelt.

Mensen die mild stralende eiige manen zijn.

Mensen die als een arabiese één
op een tram stappen
en als romeinse één
weer uitstappen.

Mensen zeggen tot zich zelf:
planten altijd voortplanten
of het nu schermen zijn of potemkinse lansen
achter boheemse of spaanse dorpen
brengt tot razernij.
Liever met koude grenzen afperken.
Liever de peridrom
zijn leven lang niet verlaten

Mensen die kiezelstenen niesen.
Centaurmensen half auto half mens.

Kletskousmensen die uit de tailleschool
klappen.

Mensen die de smaak van de oerbodem niet te
pakken kunnen krijgen
liever in het aardse rondhangen
en in hun ontneusde gezicht
drie strak boven elkaar op rij gezette en welig
tierende
heraldies gestileerde snorren
dagelijks zorgvuldig borstelen vergulden en
lakken.

1953

uit: Worte mit und ohne Anker, pag. 49-51 (Menschen)

Arp

Gegen den Pulsschlag des Steins
Klopft der Gedanke der Hand
Raschelt der Kleidersaum der Trottoirs
Atmen Felsen über mich hin
Steht das Oxyd des Meers
Auf den brennbrechbaren Augen der Erde

Quer durch meinen Mund hin
Bricht das harte Loch der Gebärde
Und meine Stimme winkt
Stille, galoppier' nur
Keine Schwere mehr, die denkt

So
Bin ich über die Ohren verlobt mit dem Licht
Das Licht kauft mich auf
Läuft über meinen Schritt meinen Hals mein Haar
Ein Menschenmarsch
Der echte Mensch, der wünscht

Stille, galoppier' nur
Durch die stillgewordene Galoppade

Arp

Tegen de polsslag van de steen
Klopt de gedachte van de hand
Ruist de rokplooi van de trottoirs
Ademen rotsen over mij heen
Staat het oxyde van de zee
Op de brandbreekbare ogen van de aarde

Dwars door mijn mond
Breekt het harde gat van de gebaren
En mijn stem wenkt
stilte, galoppeer maar
Geen zwaarte meer, die denkt

Zo
Ben ik over de oren verloofd met het licht
Het licht koopt mij op
Loopt over mijn kruis mijn hals mijn haar
Een mensenmars
De echte mens, die wenst

Stilte, galoppeer maar
Door de stilgeworden galoppade

Wer sind sie

Sie fragen mich wer ich sei
gerade als ob eine Antwort auf diese Frage
ein Kinderspiel wäre.
Wo stecke ich
heult es oft aus mir
dann rollen Traummarmeln aus meinen Augen
zur großen Freude der Sternenknospen.
Oder ich erwache aus einem Schellenduell
als divergenter Gent.
Dann wieder liege ich im Gras
und studiere den Duktus der Wolken.
Warum lächelte ich süß versternt
ein Jahr lang in Asuncion?
Wer sind Sie?
Sind Sie vielleicht mein besseres Ich?
Warum bewegen Sie sich so nachdenklich
auf einem saalgroßen Schachbrett.
Je länger ich Sie ansehe
desto mehr glaube ich
daß Sie ich sind.
Hatten Sie nicht soeben das Gefühl
als seien Sie das Straßburger Münster
das zu einer Schwalbe geworden ist
und sich in das Bodenlose stürzt.
Stießen Sie nicht darum auch so wilde
Schreie aus?

Wie bent u

U vraagt mij wie ik zou zijn
net alsof een antwoord op deze vraag
een kinderspel ware.
Waar zit ik
huilt het vaak uit me
dan rollen droomknikkers uit mijn ogen
tot groot plezier van de sterrenknoppen.
Of ik ontwaak uit een oorvijgenduel
als divergente gent.
Dan weer lig ik in het gras
en bestudeer de duktus der wolken.
Waarom glimlachte ik zoet verstert
een jaar lang in Asunción?
Wie bent u?
Bent u wellicht mijn betere ik?
Waarom beweegt u zich zo peinzend
op een zaalgroot schaakbord.
Hoe langer ik u aankijk
hoe meer ik geloof
dat u ik bent.
Had u zoëven niet het gevoel
de Straatsburger domkerk te zijn
die tot een zwaluw geworden is
en zich in het bodemloze stort.
Stoot u niet daarom ook zulke wilde

kreten uit?

uit: Logbuch des Traumkapitains, p. 7-8

Kaspar ist tot

weh unser guter kaspar ist tot

wer trägt nun die brennende fahne im wolkenzopf verborgen täglich zum schwarzen Schnippchen schlagen

wer dreht nun die kaffeemühle im urfass

wer lockt nun das idyllische reh aus der versteinerten tüte

wer verwirrt nun auf dem meere die schiffe mit der anrede parapluie und die winde mit dem zuruf bienenvater ozonspindel euer hochwohlgeboren

weh weh weh unser guter kaspar ist tot. heiliger bimbam kaspar ist tot.

die heufische klappern herzzerreissend vor leid in den glockenscheunen wenn man seinen vornamen ausspricht, darum seufze ich weiter seinen familiennamen kaspar kaspar kaspar.

warum hast du uns verlassen, in welche gestalt ist nun deine schöne grosse seele gewandert, bist du ein stern geworden oder eine kette aus wasser an einem heissen Wirbelwind oder ein euter aus schwarzem licht oder ein durchsichtiger ziegel an der stöhnenden trommel des felsigen wesens.

jetzt verstrocknen unsere scheitel und sohlen und die feen liegen halbverkohlt auf dem Scheiterhaufen.

jetzt donnert hinter der sonne die schwarze kegelbahn und keiner zieht mehr die kompasse und die räder der schiebkarren auf.

wer isst nun mit der phosphoreszierenden ratte am einsamen barfüssigen tisch.

wer verjagt nun den sirokkoko teufel wenn er die pferde verführen will.

wer erklärt uns nun die monogramme in den sternen.

seine büste wird die kamine aller wahrhaft edlen menschen zieren doch das ist kein trost und schnupftabak für einen totenkopf.

weggis 1912

Kaspar is dood

wee onze goede kaspar is dood

wie draagt nu het brandende vaandel verborgen in
de wolkenvlecht dagelijks naar het zwarte snippertjes
slaan

wie draait nu de koffiemolen in het oervat

wie lokt nu het idylliese ree uit de versteende zak

wie verwart nu op zee de schepen met de toespraak
paraplu en de winden met de toeroep imker ozonspil
uwe weledelhooggeborene

wee wee wee onze goede kaspar is dood. heilige bimbam
kaspar is dood.

de hooivissen klapperen hartverscheurend van leed
in de klokkenschuren als men zijn voornaam uitspreekt
daarom zucht ik zijn achternaam verder kaspar kaspar
kaspar

waarom heb jij ons verlaten, in welke gedaante heeft
jouw mooie grote ziel zich nu veranderd, ben je een
ster geworden of een ketting van water aan een hete
wervelwind of een uier van zwart licht of een doorzich-
tige baksteen aan de steunende trommel van het rotsige
wezen.

nu verdrogen onze kruinen en zolen en de feeën liggen
halfverkoold op de brandstapel.

nu dondert achter de zon de zwarte kegelbaan en nie-
mand
hijst meer de kompassen en de wielen van de kruiwagens
op.

wie eet nu met de fosforescerende rat aan de eenzame
barvoetse tafel.

wie verjaagt nu de siroccoco duivel als hij de paarden
wil verleiden.

wie verklaart ons nu de monogrammen in de sterren.

zijn buste zal alle schoorsteenmantels van alle
waarlijk edele mensen sieren maar dat is geen troost
en snuiftabak voor een doodshoofd.

1912

uit: Gesammelte Gedichten, Bd. 1, pag. 11 (kaspar ist tod)

In dem höcker aus glas singt eine süsse stimme

1

immer grösser wurden die leeren räume i den marmor-
nestern
und als sie schliesslich ausgewachsen waren
dufteten sie wie blumen
und wurden von den goldüberladenen trachten geplückt
die trachten trugen sie zu den rosenroten geburten
die lagen auf geschlängelten wegen
und durchsichtigen schlangen
und warfen hörbare schatten in das sichtbare

2

die grossen potze erheben sich von ihren sitzen
und drängen die kleinen blitze in die ritzen der luft
die grossen blitze zerschmettern die kleinen potze
die potze und die blitze purzeln durcheinander

3

in dem höcker aus glas singt eine süsse stimme
und doch ist niemand in dem höcker zu erblicken
nicht einmal ein taubstummes sandkörnchen ist darin
paletten mit nasen liegen auf schwarzen federn
und hören der stimme aufmerksam zu
wolken mit verbundenen äugen nahen neugierig
die paletten mit nasen geben ihnen zeichen nicht zu stö-
ren

4

die kommas und die punkte springen in die hüte der
küsse
und entkommen so dem haarsträubenden frühling
der wütet unter den meergrünen spazierstöcken
liebkosenden Sternen
leichtgeschürzten pyramiden
quakt kikeriki wie ein elefant
und bellt muh wie ein schmetterling

meudon 1936 aus ‘muscheln und schirme’

In de bochel van glas zingt een zoete stem

1.

steeds groter werden de lege ruimten in de marmernes-
ten
en toen ze eindelijk uitgegroeid waren
geurden ze als bloemen

en werden van de goudbeladen klederdrachten geplukt
de drachten droegen ze naar de rozenrode geboorten
die lagen op slungelige wegen
en wierpen hoorbare schaduwen in het zichtbare

2.

de grote potvers verheffen zich uit hun zetels
en duwen de kleine dommen in de kieren van de lucht
de grote dommen verbrijzelen de kleine potvers
de potvers en de dommen duikelen door elkaar

3.

in de bochel van glas zingt een zoete stem
en toch is niemand in de bochel te ontdekken
niet eens een doofstom zandkorreltje is d'r in
paletten met neuzen liggen op zwarte veren
en luisteren aandachtig naar de stem
wolken met verbonden ogen naderen nieuwsgierig
de paletten met neuzen geven hen tekens om niet te sto-
ren

4.

de kommaas en de punten springen in de hutten van de
kussen
en ontkomen zo aan de gruwelijke lente
die woedt onder de zeegroene wandelstokken
liefkozende sterren
lichtgestroopte piramiden
kwaakt kikeriki als een olifant
en blaft moeh als een vlinder

uit: ‘mosselen en regenschermen’, 1936

Jos Radstake
Anton Korteweg en de ironie

Wanneer een dichter vijf bundels gepubliceerd heeft, kan men dan al een periodisering overwegen? Vaak nog niet. Maar bij het oeuvre van Anton Korteweg is men ertoe geneigd, In 1971 verscheen van Anton Korteweg *Niks geen Romantic Agony*; in 1973 *Eeuwig heimwee drijft hem voort; De stormwind van zijn hand* kwam in 1975 uit. Na een periode van zwijgen volgde in 1982 *Tussen twee stilten* en in 1985 *Geen beter leven.*

Gedurende de stilte tussen 1975 en 1982 moet zich een verandering in Korteweg voltrokken hebben. De gedichten in *Tussen twee stilten* en *Geen beter leven* zijn geslotener; onderwerpskeuze en levensvisie hebben zich enigszins gewijzigd in vergelijking tot Kortewegs eerste drie bundels. Zijn taal is kompakter geworden en bovendien is de ironie, zo nadrukkelijk aanwezig in Kortewegs eerste bundels, meer op de achtergrond gedrongen.

Zeker *Tussen twee stilten* en *Geen beter leven* werden door de kritiek positief ontvangen. Daarbij merkten kritici met nauw verholen vreugde op dat de ironie in veel gedichten van *Tussen twee stilten*, in vergelijking met vroeger werk, minder dominant is.

Tussen *De stormwind van zijn hand* en *Tussen twee stilten* blijkt Korteweg zich te hebben ontwikkeld, zegt Hans Warren in de Provinciale Zeeuwse Courant van 1 oktober 1983, ‘er is minder ironie en er worden minder verhaaltjes verteld.’ Wam de Moor besluit zijn kritiek in De Tijd (21 januari 1983) met ‘*Tussen twee stilten* is het voldragen werk van een gerijpt dichter.’ In deze bundel treft De Moor meer warmte, zachtheid en liefde aan dan in de vorige drie bundels bij elkaar. Naar aanleiding van het gedicht ‘Geboorte (1)’ schrijft hij: ‘Niks geen ironie meer. In *Lichaam, Midden, Weerzien* enzovoorts zweeft de dichter ernstig tussen loflied en klacht (...) Ik vind het jammer dat de dichter deze ernstige toon in het laatste gedicht uit de cyclus heeft vervangen door het ironiserend gebruik van weer een negentiende-eeuws, reformatorisch lied. Maar misschien werd de ernst hemzelf te machtig.’

In *Kritisch literatuur lexicon* konstateert Ad Zuiderent het verdwijnen van de ironie uit de oppervlakte van veel gedichten in *Tussen twee stilten* en een afnemen van de anekdotiek. In zijn recensie naar aanleiding van *Geen beter leven* in De Tijd van 26 april 1985 zegt Zuiderent dat Korteweg na een periode van overdadige ironie in *Tussen twee stilten* het lachen is vergaan, waarna hij *Geen beter leven* in een cynische traditie plaatst (Overigens maakt Ad Zuiderent naar aanleiding van het gedicht ‘Weerzien’ een grappige fout; hij verwart de tweedehandsprijs van een bundel, tweenegentig, met de leeftijd van de dichter over vijftig jaar. Bovendien geeft Zuiderent er in deze recensie blijk van dat hij al geruime tijd geen gebruik van streekbussen gemaakt heeft; in het gedicht ‘Zo’, dat zich geheel in de binnenruimte van een optrekkende bus afspeelt, is zeker geen sprake van een fietser die verongelukt).

In een recensie van *Geen beter leven* merkt Rob Schouten (Vrij Nederland, 20 juli 1985) op dat Kortewegs eerste drie bundels in de traditie van de (neo) romantische ironie stonden, ‘aanvretingen van het hogere dus. Daarna zweeg hij een poos; in zijn voorlaatste bundel, *Tussen twee stilten*, bleek hij de overduidelijke ironie te hebben ingewisseld voor een indirectere manier van spreken, over met name het wegraken van de oude zekerheden en de warme geborgenheid van moeder en liefde.’ In een recensie van *Tussen twee stilten* in de Haagse Post (8

januari 1983) spreekt Jaap Goedegebuure van een wending en cesuur in *Tussen twee stilten*, hoewel hij vindt dat de ironicus in Korteweg nog niet geheel verstild is.

Geruime tijd voor de publikatie van *Tussen twee stilten* nam Corina Engelbrecht Korteweg een interview af voor Het Vaderland (8 december 1979). Twee kolommen nadat Korteweg meegedeeld heeft dat hij bij alles wat hij doet de neiging heeft tot relativeren, tot ironische distantie, stelt Corina Engelbrecht hem de ‘blijkbaar wat onverhoedse vraag’ of hij zijn ware gevoelens verschuilt achter het masker van de ironie. Korteweg antwoordt dat de ironie die hij bezigt hem toch wel verteerbaar lijkt, ‘maar ik zou misschien de echte ernst moeten aandurven, daar heb ik moeite mee, want ik ben bang voor de pathos van bekentenispoëzie.’ N.a.v. het gedicht ‘Parakleet’ zegt Korteweg dat hij door de ironische toon, archaïsmen, citaten en half-citaten verwoordt dat hij zichzelf niet tot het uiterste prijsgeeft. ‘Je geeft bloot dat je je niet blootgeeft.’ In een gedicht als ‘Dichterzijnde’ (*De stormwind van zijn hand*) zijn deze gedachten al eens voorwerp van overweging geweest:

Anton Korteweg. Foto: Jan Stegeman.

> (...) Vermijd vooral
> nou eens die ironie van jou,
> zegt Murk.
>
> Dan lezen we tenminste eindelijk eens
> waar je nou echt mee zit, en niet steeds weer
> die eindeloos gevarieerde klacht
> dat alles steeds hetzelfde blijft, altijd
> zegt Murk.

(De voorlaatste regel van dit gedicht wijst terug naar de cyclus uit *Niks geen Romantic Agony*, ‘Altijd hetzelfde, altijd’, een titel die, zo komt mij voor, speelt met het slot van ‘November’ van J.C. Bloem: ‘Altijd november, altijd regen/altijd dit lege hart, altijd.’).

Twee jaar voor de publikatie van *Tussen twee stilten* schreef Korteweg een dagboek van een lezer voor De Tijd (31 oktober 1980). Daarin toont hij zich gelukkig met de tendens in de

poëzie, de belangrijke dingen waar het werkelijk op aan komt, uit te spreken; dit na een tijd waarin understatement en ironie hogelijk gewaardeerd werden. Met *Tussen twee stilten* zou Korteweg zelf, ‘de echte ernst’ meer aangedurfd hebben, de ironie beteugeld.

Toen *Tussen twee stilten* al geruime tijd verschenen was, interviewde Frank Vermeulen Korteweg voor Literatuur (84/6). Halverwege dit lezenswaardige interview, waarin eerst de museum-conservator aan het woord komt en vervolgens de dichter, stelt de interviewer: ‘Als ik naar je vier bundels kijk, ben je er in de jaren niet vrolijker op geworden. De ironie en humor, waar Wam de Moor overigens zo'n hekel aan had, zijn verdwenen. Er is ernst voor in de plaats gekomen.’ Korteweg antwoordt: ‘Ja, hoe moet je dat zeggen? Met Svevo: een man wordt ouder? Ook in de volgende bundel, helemaal geschreven in de lijn van de vierde, komen die grapjes niet meer terug. *Geen beter leven*, zo gaat die heten (...) Wat die humor betreft, ik weet het allemaal niet zo precies meer wat De Moor toen geschreven heeft.’[1.]

Dit laatste zou Kortewegs afwijkende manoeuvre kunnen verklaren, want echt duidelijker wordt het er allemaal niet op. Zowel de opmerking van de interviewer als het antwoord van Korteweg geven aanleiding tot begripsverwarring. Frank Vermeulen stelt vrolijkheid op één lijn met ironie en humor; een gemoedsgesteldheid die toch maar weinig met deze begrippen te maken heeft.

Het is zoals Søren Kierkegaard in één van zijn dagboekaantekeningen zegt: ‘invallen van een humorist zijn geen kinderen van een goede geluimdheid, maarsmartenkinderen’ (11 oktober 1837). In een goed romantische traditie zal het uitgangspunt van de humor in de tragiek gezocht moeten worden. Een omschrijving van humor zou waarschijnlijk nog het beste als inhoud kunnen hebben: ‘dat wat het tragische lachwekkend maakt of doet glimlachen’ en ironie is één van de middelen om daar vorm aan te geven.

‘Gij schertstet, schoon U 't hart vaak in den boezem schreide’, zo begint het herdenkingsgedicht van Bernard ter Haar over P.A. de Genestet (opgenomen in het nawoord van Anton Korteweg en Wilt Idema: *Vinger Gods, wat zijt gij groot*). Hoewel het mij natuurlijk niet bekend is of het hart van Korteweg hem vaak in de boezem schreide bij het schrijven van zijn poëzie, kan opgemerkt worden dat de grondtoon van zijn bundels vooral melancholisch is; een melancholie die bedwongen wordt door de ironie. Het is zoals Korteweg geformuleerd heeft in ‘Rudy’ (*Niks geen Romantic Agony*):

> Om te huilen was het en
> wij moesten nogal lachen.

Anton Korteweg zelf spreekt in het interview van Vermeulen over ‘die grapjes’. Ook dit zal wel ironie zijn, want ironici, laat staan humoristen, zijn geen grappenmakers.[2.] Inmiddels zou de indruk gewekt kunnen zijn dat de ironie in de laatste twee bundels van Korteweg ontbreekt. Dat is niet juist. De ironie is weliswaar afgenomen in vergelijking tot de eerste drie bundels, maar er komen in *Tussen twee stilten* en *Geen beter leven* gedichten voor die nog steeds ironisch genoemd kunnen worden. Maar, wanneer Korteweg in deze bundels ironie gebruikt, springt hij daar behoedzamer mee om. Daarbij is de ironie een middel om grote gevoelens tot kleinere proporties terug te brengen, maar ook, zo wil het mij voorkomen, fungeren de ironische gedichten als dékor voor de ‘echte-ernst-gedichten’.

Vooral in zijn eerste bundel - en dan speciaal in de cyclus ‘Altijd hetzelfde, altijd’, schreef Korteweg nog wel eens gedichten waarbij de indruk ontstaat dat de ironie doel in plaats van middel is. Dat levert een aantal gedichten op die weinig indruk

achterlaten. Als performance-poëzie - om een zaal te laten lachen - zijn deze gedichten misschien aardig. Voor het geheugen zijn zij niet geschreven en ik denk dat 'die grapjes' vooral op dergelijke gedichten van toepassing zijn. Als voorbeeld hierbij een ongebundeld grapje uit Gedicht 4, 1974:

Reisverslag

We hebben ontzettend gelachen in de vakantie.

Als we niet moesten lachen in de vakantie
zeiden we: hallo hallo wie stinkt daar zo.

Daar moesten we dan weer om lachen in de vakantie,
samen met fiets en tent, trekkend door eigen land.

Ik vind dit geen aangrijpend vers. Als grapje is het even 'leuk', maar daar houdt het mee op. Beter is het hiervan af te zien en de ironie te beschouwen die Korteweg in zijn gebundelde gedichten gebruikt.

Daartoe is het noodzakelijk eerst enige omtrekken van het begrip ironie te schetsen. 'Alle definitiën zijn moeilijk', zo begint Multatuli Idee 158 over humor. En zo is het maar net. Er bestaan enige zeer duidelijke definities die de inhoud van het begrip ironie scherp in beeld brengen. Dergelijke definities komen neer op de tegenstelling die er bestaat tussen een bewering en een bedoeling. Het tegendeel zeggen van wat men eigenlijk bedoelt, dat zou dan ironie zijn. Als Jeroen Brouwers bijvoorbeeld in zijn Hélène Swarth-boek stelt dat aan de Universiteit van Amsterdam, faculteit Letteren, een werkgroep dient te worden gevormd, die moet navorsen of Hélène Swarth veel taart at, dan wel zich onthield van het consumeren van taart (waarbij zij glimlachend toekeek hoe haar visite zich tegoed deed), dan is dat een voorbeeld van ironie volgens de omschrijving die berust op een tegenstelling tussen bewering en bedoeling.

Het tegendeel zeggen van wat men eigenlijk bedoelt, kan inderdaad ironie zijn, maar dat betekent niet dat alle ironie op een dergelijke tegenstelling neerkomt. Definities kunnen blijkbaar, met een verwijzing naar een dichtregel van Korteweg, 'deksels zijn voor de verkeerde pannen' ('Idylle', *Eeuwig heimwee drijft hem voort*).

In 1972 (en naar uit deze dialoog/dit essay blijkt, ook al eerder in 1954) heeft Karel van het Reve bezwaar aangetekend tegen het onjuiste van de gebruikelijke definitie van ironie, die neerkomt op de genoemde tegenstelling, de antifrase. Een formulering rond het tegendeel beweren van wat men bedoelt, laat maar een deel van alle gevallen van ironie onder de definitie vallen. In 'Genoeg geluld' (*Lenin heeft echt bestaan*, 1972) stelt Van het Reve dat de antifrase slechts een onderafdeling van de ironie is, die men voor de gehele ironie aanziet. 'In werkelijkheid is ironie een veel interessanter en raadselachtiger verschijnsel dan die handhavers van de verkeerde definitie ooit mogen hopen te begrijpen.' zegt Van het Reve, na in deze dialoog tot de terloopse omschrijving van ironie als 'voorgewende geveinsdheid, doen alsof men doet alsof' te zijn gekomen.

Het is niet mijn bedoeling om tot een pasklare definitie van ironie te komen. Ik breng het stuk van Karel van het Reve hier te sprake omdat ook ik van oordeel ben dat ironie een breder begrip is dan de antifrase. Ook de hiervoor aangehaalde kritici reserveerden de term niet uitsluitend voor de antifrase; ik heb trouwens de indruk dat ironie in het gewone spraakgebruik meer en meer de betekenis van 'humoristisch' krijgt.

(Wat voor een ontwikkeling een 'concept' als ironie kan doormaken, laat bijvoorbeeld een boek als *Irony and the Ironic* van D.C. Muecke zien).

Ironie in poëzie is een anderssoortige dan ironie in proza. Poëzie heeft minder dékor dan proza. Ironiseren in poëzie zal dan ook waarschijnlijk een worsteling op

het scherp van de snede zijn, omdat een te dik aanzetten tot burleske gevolgen aanleiding kan geven. Nog meer dan bij proza, zal de schrijver die ironie in poëzie gebruikt een taalvirtuoos behoren te zijn.

Als ik dan toch een werkomschrijving van ironie zou moeten geven - hoewel ik met de grootste schroom tegenover omschrijvingen van dergelijke gekompliceerde begrippen sta - zou ik ironie omschrijven als het op een komische manier oproepen van andere (soms tegengestelde) of extra betekenissen (werelden) binnen de betekenis (wereld) van de geboden mededeling (vaak met een spottend oogmerk) en dat mét gebruikmaking van alle mogelijke middelen (zoals antifrase, beeldspraak, stijlfiguren, ja, zelfs rijm). Dat ook Korteweg van dergelijke hulpmiddelen gebruik maakt bij zijn ironiseringen, moet het hierna volgende, inventariserenderwijs, aantonen.

Het is misschien mogelijk een bepaalde mate van ironie in een beschreven situatie op te merken. Als in het gedicht 'Rudy' een gelijknamig personage in een hark trapt, zou men in een der-

gelijke situatie, zeker in een gedicht, een ironisch element kunnen onderscheiden. Toch vraag ik mij daarbij af of het niet beter is te spreken van een humoristische situatie en de term ironie te reserveren voor de speciale verwoording daarvan (‘Toen hij bedachtzaam op een hark/trapte, stond hij daar maar en deed/alzo zijn mond niet open, Rudy.’ (Vergelijk hierbij ook Jesaja 53:7 Statenvertaling). Iets dergelijks in ‘Bas en Ik’, waarin de dichter Bas, ‘de timmermanszoon uit Dordt’, helpt met ‘luduvudu’: ‘Bas, weet je wat/je doet?! Nou?, vroeg hij dan, een blosje van/verwachting op de kaken, en dan ik:/Je ziet maar! - 'k Wist het zelf ook niet -’ Ook in dit humoristische tafereel is het de bijzondere verwoording die de ironie daarvan uitmaakt.

Over ironie zou, voorafgaande aan de beschrijving van de ironische middelen van Korteweg, nog veel te theoretiseren zijn. Maar ik meen dat Dr. H.P.H. Teesing gelijk heeft, wanneer hij in zijn inaugurele rede, *Ironie als literair spel* (1956), ervoor pleit dat er vanuit de letterkunde niet al te diep gefilosofeerd moet worden over theorieën omtrent de ironie. In deze rede pleit hij vooral voor een praktische benadering; vanuit de bijzondere aard van het materiaal kan misschien een steentje bijgedragen worden tot de theorie.

Voordat ik een aanzet daartoe probeer te geven met betrekking tot het werk van Korteweg, nog dit. In Kortewegs poëzie, zowel in de gedichten van zijn ‘eerste’ periode, als van zijn ‘tweede’, boeide mij zijn houding ten opzichte van de godsdienst. Die houding is niet altijd even gemakkelijk te bepalen, maar wanneer ergens, dan is het toch hier dat er een andere/extra wereld opgeroepen wordt binnen het alledaagse. Zowel bij de antifrase, als bij het hoofdstukje ‘Bijbel’ (waarin ik met kennelijk plezier geprobeerd heb zoveel mogelijk dichtregels terug te voeren naar bijbelse vindplaatsen), als bij het christelijke lied, komt het thema godsdienst aan de orde. Het probleem daarbij is dat de dichter nogal eens onvindbaar blijkt te zijn achter zijn ironische masker.

In de recensie van Kortewegs eerste bundel merkt R.L.K. Fokkema op dat Korteweg niet in wrok naar zijn calvinistische verleden omziet (Trouw, 30 september 1971). Er is geen sprake van bespuwing van het eigen nest, maar van distantiëring; Fokkema merkt een houding bij Korteweg op die men het best zou kunnen omschrijven als ‘solidaire distantie’. Vele jaren na Fokkema's recensie, toont Korteweg, zowel in een interview van Kees de Bakker in Hervormd Nederland (19 februari 1983), als in het al genoemde interview van Corina Engelbrecht, zich nog steeds ingenomen met de karakterisering van Fokkema: ‘Fokkema heeft bij zijn bespreking van mijn gedichten de term solidaire distantie gebruikt, een term die mij goed past, want al neem ik ten opzichte van het calvinistische milieu een afstandelijke houding aan, ik vind dat je je vroegere omgeving en geloof niet zo moet beschrijven dat het beneden je staat. Ja, ik voel me nog altijd verbonden met het geloof, ik ben niet iemand die gauw iets opzij zet, ik heb het geloof dan ook meer zachtjes verloren dan dat ik ermee gebroken heb.’ (Het Vaderland, 8 december 1979). En in Hervormd Nederland: ‘Het zich tegen het geloof afzetten in *Niks geen Romantic Agony* was eerder met relativerende spot dan echt hard. Redbad Fokkema noemde dat eens “solidaire distantie”. Dat ben ik wel, denk ik, aan de ene kant afstand nemen en aan de andere kant een zekere verbondenheid tonen. Dat zie je vooral in mijn laatste bundel.’ (= *Tussen twee stilten*).

Ook in de daarna geschreven bundel, *Geen beter leven*, is deze tendens waarneembaar. Ik acht het dan ook niet uitgesloten dat het motto van deze bundel: ‘Das Gefühl haben, gebunden zu sein, und gleichzeitig das andere, dass, wenn man losgebunden würde, es noch ärger wäre’ (Franz Kafka) naast andere bindingen, ook kan gelden voor de binding met het geloof. Dat er vaak ironisch afstand genomen

wordt, is duidelijk, maar dat betekent nog niet dat de dichter van het geloof echt ‘losgebunden’ is.

Antifrase

De beschrijving van enige van Kortewegs ironische middelen moet toch maar beginnen met de antifrase. Omdat de antifrase al zo vaak in verband is gebracht met ironie, zal ik mij beperken in de beschrijving van de verschijningsvormen in het werk van Korteweg.

Het gedicht op bladzijde 27 van *De stormwind van zijn hand* is uitgangspunt van een voorbeeld van antifrase.

Voorwaarts dan, o reisgezellen!

Een pelgrimstocht! We schrijden met z'n allen
de nacht van smart en zorgen door, samen op weg
de Nieuwe Morgen tegemoet. En valt
er één op 't doornig pad, dan helpt een broederhand
hem snel weer op de been. Op onze tocht
versterken wij elkander met gezangen.

Zo gaat ie goed, al schiet het niet hard op.
Ik sukkel achteraan. We zijn
nog lang niet bij de top.

Pelgrimsreizen, doornige paden, smalle wegen (waartegenover de paden der zonde - breed waarschijnlijk), hoefpaden, de dichter door heimwee voortgedreven daarover dwalend; Kortewegs werk is ervan doortrokken. De titel ‘Voorwaarts dan, o reisgezellen!’ is ontleend aan het zevende vers van Gezang 116 (Bundel 1938), het gedicht is een pastiche van dit gezang. Hoewel de tweede strofe ironisch gesteld is (de woordkeus is nogal olijk), zou men het gedicht (en waarom ook niet? Het beeld in gezang 116 is fraai) als ernst kunnen opvatten. In alle ernst zou hiermee een beeld gegeven kunnen zijn van het leven als een pelgrimstocht, op weg naar de Nieuwe Morgen.

Helaas. Als men het gedicht isoleert uit de cyclus, waar het het openingsgedicht van is, komt men bedrogen uit. ‘Voorwaarts dan, o reisgezellen.’ is het eerste gedicht van de cyclus ‘Op weg van niets naar niets’. Jammer van de Nieuwe Morgen, jammer van de pelgrimstocht; het leidt allemaal tot niets.

De titel ‘Op weg van niets naar niets’ kan opgevat worden als vooruitwijzing naar de titel van Kortewegs vierde bundel *Tussen twee stilten.* Deze bundel kreeg als motto een strofe uit ‘Zondag’ van J.C. Bloem mee: ‘Niet te verzoenen is het leven./Ten einde is dit wellicht nog 't meest:/Te kunnen zeggen: het is even/Tusschen twee stilten luid geweest.’ Aan de laatste regel is de titel van Kortewegs bundel ontleend; de stilte die staat voor het niets.

Ook in *Tussen twee stilten* komen dwaalliederen, pelgrimsliederen voor. En wel in de cyclus ‘Buiten jou’. (Deze ‘jou’ mag, geloof ik, niet te eng opgevat worden; de ‘jou’ is niet alleen de moeder, maar bovendien het religieuze verleden; misschien zelfs God). Het gedicht ‘Gezang’ bijvoorbeeld, dat geheel tussen haakjes staat - ironisch middel? - is zo'n pelgrimslied. De laatste strofe daarvan luidt:

(...) Maar 'k weet dat ik, als ik, de wandelstaf geheven,
tijdens mijn pelgrimstocht het oog op U blijf slaan,
dat 'k dan, aan 't einde van mijn zondig leven,
tot uwe gouden zalen in zal gaan.)

Als het waar is dat Korteweg niet meer in een iets na het leven gelooft - zijn ingenomenheid met de 'solidaire distantie' van Fokkema doet mij twijfelen, evenals het heimwee-element in zijn poëzie - dan is het motief pelgrimstocht voorwerp bij uitstek om te antifraseren. Dat de lezer daarbij aan het twijfelen gebracht wordt ten aanzien van de werkelijke houding van de dichter - ook Rob Schouten zegt in zijn recensie van *Tussen twee stilten* dat het moeilijk blijft Kortewegs houding ten opzichte van dit thema te ontsluieren - maakt deel uit van dit ironisch spel (vergelijk ook sommige ironie van Gerard Reve).

Ik houd het er maar op dat de dichter niet precies weet waarnaar hij zo ingespannen jaagt en wie hem voortdrijft (Zie 'Zelfportret of het verlangen', *Eeuwig heimwee drijft hem voort*).

Behalve in het motief 'pelgrimstocht' is de antifrase ook duidelijk waarneembaar binnen het motief 'Herrlich weit', dat vooral in de laatste bundels naar voren komt, maar dat voor het eerst al in 'Een boer op schoenen' in *Eeuwig heimwee drijft hem voort* genoemd wordt ('als je op straat iemand van vroeger tegenkomt/die het so herrlich weit gebracht hat').

Aan deze vorm van zelfspot is een cyclus in *Tussen twee stilten* gewijd. Ik volsta met het citeren van de laatste strofe van het titelgedicht van deze cyclus, waarin de dichter na het schetsen van zijn triomfen in de drie voorafgaande strofen besluit met:

Als dit zo doorgaat houd ik het niet tegen
dat 'k eens met vochtig oog 'n stuk triplex afzaag
en daarin met een gloeiende breinaald brand:
‘Waar liefde woont gebiedt de Heer zijn zegen.’

Bijbel

Met de konstatering dat de bijbel een belangrijke rol in de poëzie van Anton Korteweg speelt, beweer ik bepaald niets nieuws. Zowel de beelden, de situaties ontleend aan de bijbel, als de bijbelse taal zijn belangrijke elementen in deze poëzie.

Vooral in zijn eerste drie bundels verwerkt Korteweg naar hartelust bijbelse gegevens, maar ook in *Tussen twee stilten* en *Geen beter leven* kan hij het af en toe niet laten daar gebruik van te maken. Het is vooral de ongerijmdheid van deze beelden die niet zelden een komisch effekt hebben. De kleine lotgevallen van de dichter stuiten telkens weer op het Hogere.

In zijn poëzie spreekt Korteweg dikwijls over zijn calvinistische opvoeding; het calvinisme heeft hem zeker niet onberoerd gelaten. Opmerkelijk is dat dit calvinisme vooral samenkomt in de moederfiguur. In tegenstelling tot bijvoorbeeld het werk van Biesheuvel, 't Hart, Siebelink en Wolkers, waarin de vader de drager van het calvinisme is - niet voor niets spreekt men soms ook in deze zin van het calvinisme als een vadergodsdienst - is de moederfiguur bij Korteweg de milde vertegenwoordigster daarvan. De calvinistische vaderfiguur is intussen gekoncentreerd in de kolossale verschijning van de grootvader in Kortewegs beginpoëzie. Rond deze grootvader zijn in *Niks geen Romantic Agony* enige van Kortewegs bijbelse gegevens gegroepeerd.

Korteweg noemt hem in ‘Gered’ de laatste aartsvader, waarbij hij het komische effekt van deze aanduiding vergroot door daar onmiddellijk op te laten volgen: ‘zeg maar Toon’. Deze laatste aartsvader zendt in ‘Gered’ Eliëzer uit, die terugkeert met een struise Zeeuwse boerendeern, waarmee zijn zoon (eniggeboorne!) Klaas zal trouwen. Hiermee zet Korteweg Genesis 24, waarin Abraham zijn knecht, waarschijnlijk Eliézer, uitzendt om voor zijn eniggeboren zoon Isaäk een vrouw te zoeken, in een Hollands dékor.

Als de grootvader in ‘Negentig’ de leeftijd der sterksten bereikt heeft (een verwijzing naar Psalm 90, want nog sterker dan de leeftijd der sterken = tachtig) voert men hem naar het jeugdhuis ‘Het anker’. Met ‘Na psalmlezing en lofprijzing beleefden we het dat het voorhang werd weggenomen’ refereert Korteweg aan het voorhang in de tempel (of de tabernakel). De aanduiding van het ‘tweede, derde en vierde geslacht’ in hetzelfde gedicht stamt eveneens uit de bijbel (Exodus 20:5), evenals het woord ‘nakomelingschap’. In het gedicht ‘Opa’ is sprake van ‘vergaderd tot zijn aartsvaderen’. In deze formulering komt dit niet voor in de bijbel; wel in de formulering ‘vergaderd tot zijn vaderen’ (Richteren 2:10) of ‘tot zijn voorgeslacht vergaderd’ (Deuteronomium 32:50). In *Niks geen Romantic Agony* zijn op deze manier beelden rond de figuur van de grootvader gegroepeerd. Maar ook los van deze markante verschijning zit er veel bijbelse stof in Kortewegs poëzie. Ik noem het beeld van de Ararat (het gebergte waarop de ark van Noach kwam vast te zitten) in ‘Watersnood’. In het gedicht ‘De Vreeze des Heeren’, de bron van de titel is duidelijk, wordt verwezen naar Gog en Magog (Openbaringen 20:8), evenals naar het hemels vuur en het zich openen van de aarde onder je stoel, te rangschikken onder de apocalyptische beelden. In ‘Opa’ wordt bovendien gesproken van de wolf in

schaapsvacht (Mattheüs 7:15). In ‘Eerste Communie van mijn lief’ spreekt de dichter van het Lam Gods (Johannes 1:29 en 36). Melk en honing uit ‘Moeder’ refereert aan het land van melk en honing. De titel van het gedicht ‘Wederopstanding’ spreekt voor zich (zie ook het gedicht ‘Opa dood’); het zich verzaamlen aan zijn voeten is een beeld uit de evangelieën, evenals de blinden die ziende worden uit ‘Die tijd lijkt wel voorbij’. Het verraad van Petrus is het onderwerp van het gedicht ‘Petrus’; in ‘De twaalf’ maakt Korteweg gewag van de apostel Thomas. (Op Jesaja 53:7 in ‘Rudy’ is al gewezen).

In *Eeuwig heimwee drijft hem voort* komen minder bijbelse gegevens voor dan in *Niks geen Romantic Agony.* In de aantekeningen achterin de bundel vermeldt Korteweg, in tegenstelling tot zijn eerste bundel, vindplaatsen van bijbelse ontleningen. Buiten deze in aantekeningen verantwoorde vindplaatsen kan nog gewezen worden op ‘'t zweet des aanschijns’ in ‘Het land waar het leven goed is’ (Genesis 3:19); de ‘aardse schatten’ in ‘Liquendia’ (verwijzing naar Mattheüs 6:19?), de blijde boodschap (= vertaling van evangelie) in ‘De gefrustreerde romanticus spreekt:’ (evenals ‘godd'lijk licht dat je doordrong’). In ‘Parakleet’ is sprake van ‘Gods Ondoorgrond'lijk Raadsbesluit, hetwelk wij zien maar niet vermogen te doorgronden’; met dit laatste verwijst Korteweg naar Psalm 139. (N.B. Merk het voortdurend gebruik van elisies op). In ‘En we gaan nog niet naar huis’ is sprake van ‘een nieuwe hemel en een nieuwe aarde’ (Openbaringen 21), ‘waarde wolf en 't lam vreedzaam tezaam verkeren’ (Jesaja 11:6) etc. Bovendien heeft Korteweg in ‘Zijn stoutste dromen’ en in ‘De verloren zoon’ de gelijkenis van de verloren zoon benut.

Ook de bundel *De stormwind van zijn hand* bevat aantekeningen achterin. Buiten deze aantekeningen kan wat betreft de bijbelse gegevens gewezen worden op ‘ongevraagd keerde ik ook de andere wang toe’ in ‘Imitatio Christi (allusie op de Bergrede); het ijdellijk gebruiken van de naam mijns vaders uit hetzelfde gedicht verwijst naar de Tien geboden. Interessant is het gedicht ‘Engelen’ omdat daarin verschillende bijbelse Engelen gebruikt zijn: de cherubs met het flikkerende zwaard uit Genesis 3:24; de engel met wie Jacob vecht (Genesis 28); de engelen bij de geboorte van Christus, waarna Korteweg droog opmerkt: ‘Daarna zijn ze steeds zeldener gesignaleerd’ om na gekonstateerd te hebben dat ze tot metafoor werden (waarbij hij overgaat tot een invuloefening) ten slotte uit te komen bij de ‘Engel des doods’. In *De stormwind van zijn hand* wil ik ook nog wijzen op het gedicht ‘Donkere dagen’ waarin met Kerstmis een konijn geslacht wordt. Het ‘Boven je, geheven, de vaderhand’ lijkt me een verwijzing naar het op de proef stellen van Abraham met betrekking tot het offeren van Isaäk. *Tussen twee stilten:* In ‘Zoek’ zitten nogal wat bijbelse beelden, bijvoorbeeld Psalm 23 (het dal van diepe duisternis), Genesis 22:13 (met horens verstrikt in de struiken), alsook de gelijkenis van Jezus over de goede herder. In het gedicht ‘Gezang’ is sprake van een koude steen als peluw (vgl. Jacob in Genesis 28). In ‘Sterven’ is ‘laat nu maar, heer, uw knecht’ een verwijzing naar de lofzang van Simeon (Lucas 2).

In *Geen beter leven* zijn de bijbelse toespelingen vrijwel verdwenen. In ‘Den Haag Centraal’ zou het tastend rondgaan nog een bijbelse verwijzing kunnen zijn (b.v. naar de blinde Saulus in Handelingen). In ‘Na jou’ spreekt Korteweg van ‘niet alles in allen, zelfs niets nieuw gemaakt’. In ‘Hoede’ speelt hij met de doortocht door de Schelfzee (Exodus 14). Verdere bijbelse verwijzingen heb ik in *Geen beter leven* niet kunnen vinden.

In de poëzie van Korteweg kan een afname in het gebruik van bijbelse beelden gekonstateerd worden. Ging *Niks geen Romantic Agony* nog zwanger aan dergelijke beelden, in *Geen beter leven* zijn zij vrijwel verdwenen.[3.]

De bijbel is niet alleen van invloed geweest op Kortewegs beelden, ook zijn poëtische taal heeft daar invloeden van ondergaan. Dat kwam al naar voren bij de inventarisatie van bijbelse beelden. Maar ook waar geen direkte referenties zijn aan konkrete bijbelse situaties, gebruikt Korteweg bijbelse taal. Ook hierbij kan men

ironische bedoelingen vermoeden (Voorbeelden; ‘geschiedde 't’, ‘dienstmaagd’, ‘voorwaar’, ‘met luider stem’, ‘waarachtig’, ‘gewinnen’, ‘zachtjes opgenomen’ (of toch een verwijzing naar Henoch in Genesis 5?), ‘godd'lijk licht dat je doordrong’, ‘beladen en belast’ (Mattheüs 11:28?) etc. etc. Het lijkt mij niet zo zinvol dergelijke taaluitingen terug te voeren naar eventuele bijbelse vindplaatsen; ik volsta met de konstatering van het verschijnsel.

Overigens mag dit soort taalgebruik niet over één kam geschoren worden met het gebruik van archaïsmen, waar Korteweg vooral in het begin nogal sterk in was, zoals blijkt uit het gebruik van bijvoorbeeld: ‘reeds’, ‘nochtans’, ‘familie en magen’, ‘gesneefde zoon’, ‘musch’, ‘blâren’, ‘geduchte’, ‘des zondags’ (komt vaker voor; het veelvuldig gebruik van oude naamvalsvormen werkt sterk archaïserend), ‘geviel het’, ‘nederdaalde’, ‘ging haastig henen’, ‘Toen juffrouw Langestraat (...) ten overstaan van haar ganse klas meende te mogen opmerken’, ‘elkanders beê’, ‘door zijn eigen leven veil te geven op het wakke ijs’, ‘kommeren eilend’, ‘althans’, ‘jonkheid’, ‘dat zij de gloed der lust ontsteekt’, ‘ontstentenis’, ‘nastrevenswaardig doel’, nou ja etcetera, etcetera.

Oorspronkelijk betekende de tale Kanaäns het Hebreeuws. Nu wordt de term vooral figuurlijk gebruikt in de betekenis van

‘het spraakgebruik der vromen, meest in ongunstige zin: taal doorspekt met bijbeltermen en -teksten, hoogdravende domineestaal’ (Van Dale). Omdat de poëzie van Korteweg niet de indruk geeft, dat hij er prijs op stelt tot de vromen gerekend te worden, moet er aan het gebruik van de tale Kanaäns wel een ironiserende funktie toegekend worden. Kortewegs archaïsmen verlenen hieraan een niet onbelangrijke ondersteuning.

Liederen

Naast de bijbel is ook het christelijk lied een onuitputtelijke bron voor Kortewegs poëzie geweest. Johan de Heer is geenszins aan hem voorbijgegaan, maar ook komen er regels voor die teruggevoerd kunnen worden naar *Psalmen en gezangen voor den Eeredienst der Nederlandsche Hervormde kerk* (Amsterdam 1938). In ‘Old time religion’ (op zich al een verwijzing naar de negro spiritual), het eerste gedicht van de cyclus ‘In die dierbare tijden’ uit *Niks geen Romantic Agony*, komen verwijzingen voor naar niet minder dan drie Johan de Heer-liederen: ‘een ruwhouten kruis’ verwijst naar lied 836 (‘Op die heuvel daarginds’), ‘de kruisvlag in top’ speelt met Johan de Heer 213; ‘Eén van hen speelde, twee zongen (...) dat het langs de wolken ruiste’ verwijst naar ‘Daar ruist langs de wolken’ (Johan de Heer 33).

In ‘Negentig’ waarin de pas geüniformeerde chr. harmonie ‘Excelsior’ hun oprichter nader tot z'n God speelde, zit ‘Nader, mijn God, bij U’ (Johan de Heer 456). Iets van de titel ‘Hoe mijn nog jeugdige ziel trachtte op te stijgen tot...’ is terug te vinden in Psalm 43. Psalm 84:2 kan aangetroffen worden in ‘Quis non fleret?’ (‘waar de musch een huis vond, zwaluwen hun jongskens nedervlijden’.) Het slot van ‘Quis non fleret?’, ‘dat men thans van bleek, deel, erf, de standplaats ziet noch kent?’ is ontleend aan psalm 103:8.

Johan de Heer 53 ‘Ga niet alleen door 't leven’ komt voor in ‘De verloren zoon’ (*Eeuwig heimwee drijft hem voort*), terwijl ook Gezang 212 mij niet vreemd aan dit gedicht lijkt. De pelgrimstocht in ‘Voorwaarts dan, o reisgezellen!’ is hiervoor al teruggevoerd tot Gezang 116.

In *Tussen twee stilten*, in ‘Herrlich weit’ is de vindplaats van de regel ‘Waar liefde woont gebiedt de Heer zijn zegen’, Psalm 133:3. ‘Vriend'lijk Licht’ uit Gezang 230 kan aangetroffen worden in ‘Klein duimpje’. In ‘Gezang’ zit bijvoorbeeld Johan de Heer 716 en in ‘Er zijn’ (‘Vruchteloos naar vlakte smachten./ /Of stromen, eeuwig.’) meen ik iets van Psalm 42 op te kunnen merken. En zo zijn er telkens christelijke liederen in de poëzie van Korteweg verwerkt.

Bij deze voorlopige inventarisatie wil ik ook op het tekeergaan als ‘een engel die zijn weg verloren heeft’ wijzen in ‘Klein duimpje’, een typering van John Henry Newman (een Engelse predikant die overging naar de Rooms Katholieke kerk, 1801-1890) in het alfabetische register van de Psalmen en gezangen, bundel 1938.

Dat Korteweg graag gebruik maakt van het christelijke lied, lijkt mij duidelijk. Zeker de lezers met een christelijke achtergrond zullen in deze poëzie meerdere malen schokken van herkenning beleven.

Naast christelijke liederen maakt Korteweg soms toespelingen op wat ik maar even het wereldse lied zal noemen (waarschijnlijk niet voor het harmonium en ook niet in hele noten (Zie: ‘Het land waar het leven goed is’)). Ik denk hierbij bijvoorbeeld in *Niks geen Romantic Agony* aan ‘daar kwam de bruid’ ‘Moeder was niet thuis, vader was niet thuis’ en ‘Achteraan het stille klooster’ en in *Geen beter leven* aan:

> Het wekt ontroering waar te nemen

hoe iemand - vanavond zij dus - het
moeilijk heeft met iets makkelijks,
althans van enige afstand.

Zoals daar is de vertolking van
Boer, wat zeg jij van mijn kippen en
Zeg, ken jij de mosselman.

Dat van die liederen
haar klanken opwaarts stijgen,
meen ik te mogen horen.

('Boven'.) In de laatste strofe vindt een vermakelijke verdubbeling plaats ten aanzien van het opwaarts stijgen van klanken. Het is slechts de dichter die 'boven' zit en die luistert naar het blokfluit spelen door zijn vrouw, terwijl er tegelijk een beroep wordt gedaan op reminiscenties aan de opwaarts stijgende klanken van het christelijke lied.

Literatuur

Het ironische spel met behulp van de herkenning komt ook naar voren bij Kortewegs literaire verwijzingen. Zoals Korteweg de bijbel en het christelijke lied verwerkte in zijn poëzie, zo doet hij dat soms ook met de letterkunde. In zijn gedichten vallen de namen van Nicolaas Beets, Marnix Gijsen (verklaard in de aantekeningen van *De stormwind van zijn hand*), Willem Kloos, Jacques Perk, Hans Lodeizen, P.A. de Genestet, Huub Oosterhuis, P.C. Hooft en J.H. Leopold. Bovendien kan hierbij gewezen worden op de gebruikmaking van het boek *Een Hollands drama* in het gelijknamige gedicht van Korteweg (*Eeuwig heimwee drijft hem voort*), waarin Van Schendels romanpersonage, Gerbrand Werendonk, 'in zijn bruine stofjas neringdoend in kleine grutterij onder de toren' oprijst (jammer dat de Damiaatjes ontbreken).

Er is meer literatuur in de gedichten van Korteweg (Eh?, Ik bedoel literaire verwijzingen). Al eerder is er gewezen op de fraaie regels 'Hanebalken hadden we niet, toch hing/godsdienst zwaar.' die verwijzen naar 'Godsdienst hing zwaar tegen de hanebalken' uit 'Eben Haëzer' (*Vergeetboek*) van Gerrit Achterberg. Bij de verwijzing naar Beets in 'Quis non fleret?' verwerkt Korteweg de bekende eerste regels van 'De moerbeitoppen ruischten'. Aan Riekus Waskowsky is de cyclus 'Aus dem Sterbregister der Pfarrei St. Jakob/Rothenburg ob der Tauber' opgedragen; in het Duits: '(Waskowsky gewidmet - wenn er's haben will)' De gedichten uit deze cyclus hebben veel overeenkomst met de cyclus 'Das alte Königsberg' uit *Tant pis pour le clown* (1966) van Waskowsky, hoewel de stervenden van Korteweg een wat minder gewelddadige dood sterven dan die van Waskowsky.

In het gedicht 'Aan mijn muze' in *Eeuwig heimwee drijft hem voort* maakt Korteweg gewag van 'diffuse lulligheid'. In *Kritisch literatuur lexicon* schrijft Ad Zuiderent: 'Het mooi vinden van datgene wat algemeen als smakeloos of kitscherig wordt ervaren, is een gevoel dat sterk leefde in bepaalde studentenkringen omstreeks 1970: "camp" werd dit genoemd, of ook wel "nieuwe lulligheid". In het mottogedicht van *Eeuwig heimwee drijft hem voort*, "Aan mijn muze", verklaarde Korteweg zich een nadrukkelijk belever van dit gevoel'.

In *Eeuwig heimwee drijft hem voort* is in 'Liquendia' Joost van den Vondel terug te vinden in 'wanneer het tijd'lijk leven endt' ('Uitvaart van Maria van den Vondel'). Marsmans 'Groots en meeslepend wil ik leven' komt voor in 'De verloren zoon'. De titel 'Kon ik één gaaf der jeugd terugverkrijgen' (tussen aanhalingstekens) is afkomstig uit 'Liefde' van J.C. Bloem (*Het verlangen*): 'Kon ik één gaaf der jeugd

terugverkrijgen,/Ik vroeg de makkelijke ontroerbaarheid/Van 't hart, dat nog niet heeft geleerd te zwijgen/Maar vrijelijk bij de breuk der dromen schreit.' Het gedicht van Korteweg bevat vervolgens verwijzingen naar het werk van kinderboekschrijvers als W.G. van de Hulsten C. Joh. Kieviet.

Naast de verwijzing naar Kloos in 'Klas' ('Ik ween om bloemen in den knop gebroken') in *De stormwind van zijn hand* lijkt mij bijvoorbeeld het De profundis gedicht 'God roept u' geïnspireerd door 'Oost West' (*Nader tot u*) en 'Een zoeker' (*Het zingende hart*) van Gerard Reve. Bovendien, maar dat is speculatief, zou 'Op vaders knie' en 'Bedorven herbergen' na lezing van *Pinksteren* van J. van Oudshoorn geschreven kunnen zijn. In *Tussen twee stilten* kunnen 'de gouden zalen' in 'Gezang' waarschijnlijk wel opgevat worden als een verwijzing naar 'Najaarslaan' van Jacqueline E. van der Waals (met twee gedichten vertegenwoordigd in Kortewegs bloemlezing *De dood* 1980) In *Geen beter leven* lees ik in de eerste twee regels van 'Reiger' een echo van 'Het lied der dwaze bijen' (en eventueel van 'Het kind en ik' van Martinus Nijhoff, maar misschien is dat te ver gezocht). Leopolds 'ééne, onverschenene, ademloos gewacht' wordt bij Korteweg in 'Gekomen' 'Een' onverschenen, ademloos verwacht'. Omdat Korteweg in 'Wat heet mooi' (De Tijd 10 september 1982) zijn waardering voor Koplands 'Jonge sla' uitspreekt, kan bovendien nog gewezen worden op het krachtige 'Nee' dat hij een drietal keren geïsoleerd

aan het einde van een strofe gebruikt ('Een goed huwelijk', 'Zoek' en 'Alsof').

In verband met literaire knipogen moeten ook nog Kortewegs vingerwijzingen naar de romantiek genoemd worden. Korteweg is nogal eens ingedeeld bij de neo-romantici en daar is ook wel reden toe. In het interview met Corina Engelbrecht zegt Korteweg dat hij in zoverre romantisch is, dat hij schrijft vanuit het besef dat het allemaal niet is wat het had moeten zijn. Het paradijs is gesloten. Dat besef komt voortdurend in deze poëzie naar voren.

Zoals bekend refereert de titel van Kortewegs eerste bundel naar *The Romantic Agony* van Mario Praz, waarin de romantische dekadentie met zijn Belles dames sans merci en Persecuted virgins wordt behandeld. Wanneer de dichter, na aan het titelgedicht een romantische ingang gegeven te hebben, buiten op straat enige schimmige vrouwen opmerkt, zegt hij:

> doodgewoon
> onmogelijk is het
> ze te zien als Belles Dames sans Merci, of Persecuted Virgins.
>
> Hoe je ook probeert.

Bovendien heeft het gedicht 'The Beauty of the Medusa' (waarin 'Zoekende je te verslinden, tante P.' (vergelijk ook de titel 'Zoekende hem te verslinden' in *De stormwind van zijn hand*; overigens ook op te vatten als bijbelse verwijzing (1 Petrus 5:8: 'de duivel gaat rond als een brullende leeuw, zoekende wie hij zal verslinden.')) zijn titel ontleend aan het eerste hoofdstuk van *The Romantic Agony*. Het 'Niks' in de titel van Kortewegs bundel, komt mij intussen voor als een verzuchting, waarmee de dichter uiting geeft aan zijn droefenis dat zijn jeugd verstoken moest blijven van al dat moois uit de zwarte romantiek. Ook in Kortewegs overige werk komen romantische verwijzingen voor. Nog voorbijgaand aan een titel als 'De gefrustreerde romanticus spreekt:' (op het eerste gezicht als een pleonasme op te vatten) kan vastgesteld worden dat Korteweg zijn dichterfiguren in zijn poëzie nogal eens als romantici neerzet. Daarbij doet hij een (ironisch) beroep op clichématige voorstellingen van romantische dichters. De tweede strofe van 'De erg jonge dichter' (*De stormwind van zijn hand*) doet mij zo altijd denken aan het bekende portret van Piet Paaltjens:

> Niets grijpt aan als een jonge dichter, echt
> al heel mooi bleek, met wallen, lang
> sluik haar, waarachtig schuwe ogen.

En twee gedichten eerder, in 'De romantische dichter' heeft Korteweg enige (schoolboek-)kenmerken van de romantiek beschreven:

> Nadat ik me, eens en vooral, bewust geworden was
> van tragische gespletenheid in mijn bestaan
> - 'k wist zeker dat het nooit meer goed kwam - sedert
> onvrede met het hier-en-nu, zelfs lijden
> aan onvervulbaar heden, smartelijk verlangen
> naar 'k wist niet wat, de overhand verkreeg -
> liet ik nooit na voortdurend jong te sterven.

Wat vaak als grondkenmerk van de romantiek wordt aangemerkt, het in onvrede leven met het hier en nu (het is allemaal niet geworden wat het had moeten zijn) heeft zich in *Tussen twee stilten* verenigd tot 'uit kleine stukjes onvrede/eindeloos

versjes smeden' (in 'Sorry'). Ook de titel van Kortewegs bundel *Geen beter leven* kan op een dergelijke manier in een romantische traditie ingepast worden.

Nog meer ironie?

Het is mij nooit echt duidelijk geworden waarom ironie in een boek als *Literaire kunst* van H.J.M.F. Lodewick e.a. wordt besproken als aparte stijlfiguur naast de andere stijlfiguren. Nog afgezien van de vraag of ironie een stijlfiguur is, komt ook bij de bespreking van de verschillende stijlfiguren een ironische (soms komische) werking naar voren in *Literaire kunst* (b.v. bij de allocutie, de hyperbool, de zelfcorrectie, het eufemisme, de litotes, de woordspeling en de allusie wordt geappelleerd aan een ironische werking; ook bij de overige stijlfiguren zijn ironische effekten heel wel denkbaar).

In latere drukken van *Literaire kunst* is 'ironie' bij de stijlfiguren veranderd in 'Vormen van ironie'. In de druk van 1984 wordt de ironie ook als literaire verschijningsvorm van de humor genoemd in het hoofdstuk 'Stijl en stijlsoorten', maar daarbij wordt de lezer onmiddellijk doorverwezen naar de bespreking van ironie in het hoofdstuk 'Stijlfiguren'. Hoewel de ironie zijn werking natuurlijk heel goed kan ontlenen aan stijlfiguren vooral wanneer een stijlfiguur eigen is aan literaire conventies in een bepaalde periode, zodat er toch naar een extra wereld verwezen wordt - is er in *Literaire kunst* toch een te eenzijdig verband daarmee gesuggereerd. Even goed als van stijlfiguren, kan de ironie zich bedienen van beeldspraak, ja zelfs van klank en rijm.

Wat de mogelijke ironische werking van klank en rijm betreft, wijs ik in de poëzie van Korteweg op de nogal nadrukkelijke alliteratie in 'zingende zusjes en brabbelende broers' en 'Old time religion', waarbij een ironisch doel, - een enigszins clichématige voorstelling is hem daarbij bovendien behulpzaam - mij Korteweg niet vreemd lijkt. Zo is in 'Watersnood' sprake van 'Klaas, knoestig, uit de kluiten gewassen en al harde handen'. In 'Opa' van 'terdege teder'. In 'Jonge leraar' is bovendien sprake van 'Blozen geblazen' en wat te denken van 'een kwekkende klootzak', die naast de dichter door 'Langs de Raephorst' fietst? Ironie? Of alleen maar leuk?

Ook bij assonanties zijn ironische effekten denkbaar. Opnieuw samengaand met een bewust clichématige beschrijving, noem ik: 'Heldere kinderstem men klonken toen weer/boven 't geklos der klompjes op de deel' ('Gered'). Of 'gekluisterd snuiven bruist' ('Verwachting') of 'doezelende bloemen' ('Moeder (2)'). Zo zijn ironische effekten ook mogelijk met behulp van eindrijm of zelfs met metrum en ritme, lijkt me. En ook bij een verschijnsel dat ik maar even rijmherinnering noem. In natuurgebieden kan de leus aangetroffen worden: 'Laat niet als dank voor het aangenaam verpozen, de eigenaar (van het bos) de schillen en de dozen'. Van dit verzoek maakt Korteweg gebruik in 'Na jou' (*Geen beter leven*): 'Toch een/aangenaam oord tot verpozing voor/mij met m'n schillen en dozen.'

Als verschijningsvorm van de humor kan ironie zich van alle mogelijke middelen bedienen. Op een paar van Kortewegs stijlfiguren, die naar mijn oordeel een ironische werking hebben, wil ik hier nog kort ingaan.

Enkele keren gebruikt Korteweg een uitgesponnen retorische vraag, zoals in 'Quis non fleret?': 'Wie zou niet wenen, wanneer (...)', gevolgd door zeven regels met daarin redenen waarom men juist wel zou wenen, waarop uiteindelijk de vraag en het vraagteken volgen. Zo ook in 'Wie schetst de vreugde (...)?' of 'Wie van ons dorpsgenoten, echter kon vermoeden (...)?'

Met behulp van retorische vragen betrekt Korteweg zijn lezers in het spel; de afstand tot de lezer wordt verkleind; de lezer wordt bijna toegesproken (allocutie). Dat gebeurt

in zekere zin ook in het al genoemde ‘mijn opa, de laatste aartsvader:/zeg maar Toon.’ (‘Gered’). Op zich is de aanduiding van een grootvader als ‘opa’ al een verkleining van de afstand tot de lezer (zie ook de andere opa-gedichten).

Iets dergelijks geldt voor het namen noemen in Kortewegs gedichten, waardoor men zich als lezer opgenomen kan voelen in des dichters vrienden- en familiekring (Piet Sybrandi, gebroeders Spaargaren, tante Dith, Klaas, Kees Knoop, de ooms Sipke en Age, Joosje Pek, juffrouw P., Reinier (‘Omgedraaid nog hetzelfde’, vergelijk ook ‘Ziek’ in *Eeuwig heimwee drijft hem voort*), Bas, Rudy etc. etc.) De inwijding die hierdoor tot stand gebracht wordt, komt ook naar voren in de presentatie van voor de lezer onbekende zaken, die toch worden herkend, zoals in ‘Negentig’ jeugdhuis ‘Het Anker’, de harmonie ‘Excelsior’, ‘De Westhoek’, in ‘Moeder’ ‘de Christelijke Jongemeisjesvereniging “Van Knop tot Bloem” te Zwingelspaan’ (die zal toch niet echt bestaan?) enz.

Overbrugging van de afstand tot de lezer gebeurt ook door het inlassen van spreektaal en stopwoorden, wat bijdraagt tot een parlando-stijl (‘En ja hoor’, ‘Neem nou’, ‘Ach’, ‘Nou, nou’, ‘Juist ja’, ‘Goed’) of het gebruik maken van afkortingen (geïsoleerd levert dit een bizar stukje proza op): ‘zgn’, ‘chr’, ‘ds’, fl. 1,-, fl. 10,- (nogal vervreemdend in een gedicht), ‘Dordt’, H.M. de

Koningin, ‘e.d.’, ‘o.i.d.’, N.B. (hier Napoleon Bonaparte), ‘t.g.v.’, ‘woonst’, ‘A'dam’ etc.

Bovendien zijn er de elisies als in: ‘geschiedde 't dat d'ander weer nederdaalde, wat/gaf dat een vreugd’ in d'huiselijke kring!’ (‘Triomf!’). In *Kritisch Literatuur lexicon* merkt Ad Zuiderent op dat ook de elisies een hulpmiddel zijn om ‘de taal van het calvinistische milieu tegelijktertijd te citeren en te ironiseren.’

Ironiseringen van de taal vinden ook nog plaats door fonetische weergaven als in ‘sudderans’, ‘brrr’, ‘mmm’ en ‘luduvudu’. Repetitio's met een ironisch effekt zijn er legio in Kortewegs poëzie (‘telkens en telkens en nog een keer’) Ik verwijs hier o.m. naar ‘Sed non frustra’, ‘Openbare school’, ‘Klas’ en ‘Dichterzijnde’. Niet alleen binnen gedichten, ook tussen gedichten kunnen herhalingen ironiserend werken. Vergelijk: ‘In de kou’ en ‘Toekomst (Variant)’ (*Eeuwig heimwee drijft hem voort*), of in *De stormwind van zijn hand*: ‘Eenzaam’ en ‘Eenzaam (Variant)’, alsook de zich herhalende zinswendingen in ‘Tussen de rails’.

Naast enumeraties als in ‘KinderFreud’ en in zovele andere gedichten, waarbij breed uitgesponnen opsommingen soms burlesk aandoen, wil ik de aandacht vestigen op sommige van Kortewegs oorspronkelijke woordspelingen die vooral berusten op betekenisgrapjes en dubbelzinnigheden. Ik noem ‘Geinundeerd neven overstroomden ons huis’ in ‘Watersnood’, (en al eerder in ‘Old time religion’: ‘Zo werden we ondermeer bezocht door (...)’), ‘beeldig verzilverd’ in ‘De twaalf’. In ‘Een boer op schoenen’ vallen boek en denkbeeldige situatie enigszins samen in ‘terwijl je juist in Het Volkomen Huwelijk verzonken was.’ Verder, ‘daar sta ik voor’ in: ‘Vrouwen in aanbouw, een klas/vol, daar sta ik voor.’ (‘Jonge leraar’), ‘Tussen de rails’, ‘Verzinken’ in ‘Lid’ en ‘'s Avonds’ (*Geen beter leven*). In ‘Rudy’, hoewel dat meer een ‘interpunktiespeling’ is: ‘Zachtmoedig totdat je hem pestte,/sterk. Als een beer sjouwde hij aarde.’

Zo zijn er meer ironische werkingen in het werk van Korteweg te onderscheiden. Bij de stijlfiguren valt bijvoorbeeld nog te denken aan de Distanzstellung, het uitstellen van de afloop van een zin; het toewerken naar een opzettelijk banaal effekt; de uitsmijter soms ook. Bovendien de antithese, zoals in veel ‘toen-nu’-gedichten. Ook bij beeldspraak kunnen, afgezien van de bijbelse beelden, nog ironische tendenzen opgemerkt worden, zoals bij de komische vergelijking (‘een stem als een fluwelen orgel’), bij de uitgesponnen vergelijking (‘Zoals... zo’, in ‘Ontkomen’), de personifikatie (van ‘reusachtig grijnzend achterwerk’ tot ‘bejaarde dropjes’), bij pars pro toto's als in ‘Eenzaam’, bij de opzettelijke clichés (hoewel niet altijd tot de beeldspraak behorend) als in ‘zingen als een lijster’, ‘met hart en ziel kweet zij zich van haar taak’, ‘nuttig lid der maatschappij’, ‘door weer en wind’, ‘nijv're landman’ etc.

Daarnaast kan nog gewezen worden op opdrachten (*Niks geen Romantic Agony*: ‘(Voor vrouw en vriend)’, ‘Quis non fleret?’ ‘(voor Shell-Moerdijk)’), op titels (van bundels, cycli, gedichten; subtitels ook, zoals ‘een raadselvertelling’ bij ‘Op vaders knie’, op de gebruikmaking van vreemde talen van ‘noch up there, noch down there, noch anywhere’ tot ‘Pax Intrantibus’), op het gebruiksaanwijzing-karakter van bijvoorbeeld ‘In de mist’, het gebruik van ‘doen’ in het werk van Korteweg (van ‘Hij deed zo'n fraaie tegel maken’ tot ‘het doen’). Bovendien is er meer te zeggen over de ironische werking die in een motief, een inhoud besloten kan liggen, alsook over de discrepantie tussen een inhoud en de taal waarin deze gesteld is.

Maar het gevaar is langzamerhand niet denkbeeldig dat ik te veel ironie ga zien; ook daar waar geen ironie is. Het is opvallend, dat hoe meer men zich bezighoudt met ironie, hoe meer de voorstelling van het begrip vervaagt. Ik volsta dan ook met het aanstippen van bovengenoemde zaken.

Vanuit een veelheid aan ironie in het werk van Korteweg heb ik geprobeerd een paar (voorlopige) lijnen te trekken, die voor alles moeten aangeven dat ironie een veel breder verschijnsel is dan het omgekeerde zeggen van wat je bedoelt. Ook in poëzie. Het zwaartepunt van mijn beschouwing lag daarbij op het gebruik van godsdienstige zaken. Met het overige hoop ik bovendien aangeduid te hebben dat ironie niet voor één gat te vangen is.

Slot

Anton Korteweg heeft er nooit een geheim van gemaakt dat aan de wieg van zijn poëzie een interview staat dat hij en Murk Salverda hielden met Riekus Waskowsky (Daarbij vatte Korteweg de gedachte op dat hij ook een dergelijke 'parlando-achtige, kroniek-achtige poëzie' zou kunnen schrijven (Literatuur 84/6)).

In de Maatstaf-versie van dit interview (oktober 1970) vragen Korteweg en Salverda aan Waskowsky: 'Is het veelvuldig gebruik van ironie in je gedichten een middel om ze van de sentimentaliteit te redden of heeft het een andere funktie?'[4.]

De ironie wil (alweer die ironie, maar nu eens in een bredere betekenis) dat Waskowsky vijf bladzijden later Lorca citeert: 'Een dichter die over een andere dichter praat, praat over zichzelf.' Hoewel Korteweg nog maar een beginnend dichter was toen hij met Salverda dit interview afnam, lijkt het me niet al te ver gezocht dat Waskowsky - als we tenminste de opmerking van de interviewers en de geïnterviewde kombineren - avantla-lettre één van de funkties van Kortewegs ironie heeft aangeduid. Ironie als middel om gedichten van een zekere sentimentaliteit te redden; om de sentimentaliteit, de melancholie ook, in te dammen.

Daarbij is sentimentaliteit zeker niet negatief bepaald. Zoals Korteweg in 'Wat heet mooi' (De Tijd, 10 september 1982) aangeeft, heeft hij er altijd voor op moeten passen niet het slachtoffer te worden van de 'makkelijke ontroerbaarheid', die hij daarbij gelijkstelt aan sentimentaliteit. Als beveiliging tegen deze sentimentaliteit (vergelijk: pathos van de bekentenispoëzie) kan ironie heel goed funktioneren.

Naast funkties van ironie als het zichzelf niet tot het uiterste prijsgeven; het relativeren, afstand nemen, verkleinen; het zichzelf beschermen tegen te grote gevoelens; het mild kritiseren/zacht bespotten enz., moet er in dit verband ook eens op gewezen worden dat ironie bovendien gewoon 'leuk' kan zijn. Alleen daarin al zit funktie genoeg, vind ik.

Zoals gezegd is er een zekere afname te konstateren in het gebruik van ironie bij Korteweg. Opvallend daarbij is dat hij tegelijkertijd een veelvuldig gebruik van elliptische konstrukties is gaan maken. Het gebruik van ellipsen, waar al eerder een aanzet toe gegeven werd is in *Tussen twee stilten* en *Geen beter leven* tot een buitengewoon frekwent stijlmiddel geworden. Evenals de ironie kan de ellips een middel zijn om zich niet tot het uiterste prijs te hoeven geven. Het onzegbare laat zich niet altijd zeggen; 'waar je nou echt mee zit' uit 'Dichterzijnde' (*De stormwind van zijn hand*) moet dus, al is het alleen maar voor het zicht, toch nog een beetje verborgen blijven.

Eindnoten:

1. In de recensie van *Niks geen Romantic Agony* merkt Wam de Moor een paar zwakke gedichtjes op ('Petrus', 'De twaalf', 'Sed non frustra', 'Bas en ik', 'Opa dood'), waarvan hij zegt dat de meeste zelfs als grappige opmerking nog tekortschieten, 'maar het merendeel van de gedichten laat

een goede indruk na, vooral door een sterk slot'. (De Tijd, 8 mei 1971). In *Eeuwig heimwee drijft hem voort* komen, volgens De Moor, te veel zwakke gedichten voor. 'Een galerij van kleine portretjes, met een gooi naar humor die over het algemeen in de poging blijft steken.' Na 'Dubbele plaatsbekleding' te hebben geciteerd, vervolgt De Moor: 'De zogenaamde geestigheid in dit soort gedichten riekt mij te veel naar de humor van Jacob Cats in zijn *Houwelijck* en ander werk. Korteweg roept een tafereeltje uit het verleden op, en knoopt er een of andere badinerende opmerking aan vast. Daarmee is het gedicht nog niet ontdaan van zijn anekdotisch karakter. Het is met het oog op Kortewegs toekomst maar gelukkig dat de gedichtenbundel eindigt meteen aantal goede en interessante gedichten (...)' (De Tijd, 16 juni 1973). *De stormwind van zijn hand* vindt De Moor een 'aangrijpende, sterke bundel' en *Tussen twee stilten* bespreekt hij, vrijwel zonder voorbehoud, lovend (De Tijd, 21 januari 1983).

2. Voor grappenmakers dient men zich te hoeden. Hoe vreselijk is het niet eindeloze grappen te moeten aanhoren, waarbij men angstvallig berekent of er al gelachen moet worden. Humor onderscheidt zich onder meer van grapjes, doordat humor herhaling kan weerstaan; een grap kan dat niet. Waarom zouden grapjes anders altijd zorgelijk voorafgegaan worden door: 'Ken je die al van...?' En als je dan vlug ja, ja-knikt, houdt het meestal op.
3. Bij het thuisbrengen van bijbelse beelden, heb ik gebruik gemaakt van: *Nederlandsche Concordantie des Bijbels van Trommius, Bewerkt naar de origineele uitgave*. Rotterdam z.j., derde druk.
4. Waskowsky antwoordt: 'Een regel of een woord in een gedicht is ironisch omdat daar de ironie op z'n plaats was.'

Ares Koopman

'Ik ben, onder alle vermommingen vandaan, iets meer tevoorschijn gekomen'
Leon de Winter, de wording van een schrijver

In de serie gesprekken met schrijvers 'op de school waar ik werk (de Lorentz-scholengemeenschap in Arnhem)' was het op 20 december 1985 de beurt aan Leon de Winter. (Eerder traden in deze reeks onder meer René Stoute en Ed Leeflang aan; een verslag van de ontmoeting met Stoute verscheen in het Du Perron-nummer van Bzzlletin - nummer 125 -, van die met Leeflang in Maatstaf 1985 nummer 1.)

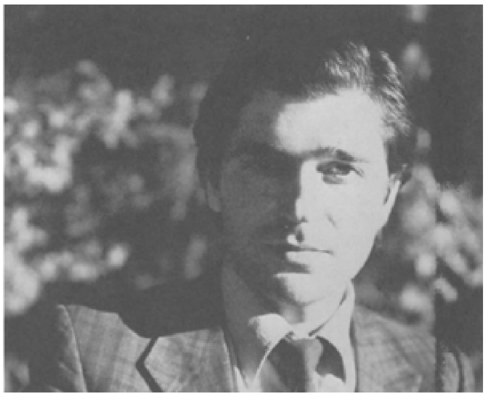
Het gesprek met Leon de Winter vond plaats op de laatste schooldag vóór de kerstvakantie. Is dat op zichzelf al een uitgelezen gelegenheid om de balans op te maken, in dit geval gold dat des te meer, omdat het in het nieuwe jaar 1986 tien jaar geleden zou zijn, dat Leon de Winter als schrijver had gedebuteerd. Terugblikken dus, en dan vooral naar *Bastille*, de film bij het boek *La Place de la Bastille*, die de leerlingen in de weken van voorbereiding op de 'confrontatie' met de schrijver uitgebreid hadden bekeken. *De (ver)wording van de jongere Dürer* en *Zoeken naar Eileen W.* waren de twee andere boeken waarnaar op die twintigste december de aandacht hoofdzakelijk uitging. En ten slotte richtte Leon de Winter zelf die aandacht ook nog even op de toekomst door een tipje op te lichten van de sluier rond zijn in 1986 te verschijnen roman *Kaplan*.

Leon de Winter: 'Een van de aangrijpendste scènes in *Dürer* vind ik iedere keer weer het moment waarop die jongen een documentaire op tv ziet over Nederlandse en Duitse Renaissance-schilders die naar Italië trokken om de perspectief te leren kennen. Hij is op dat moment nog niet zo lang weer thuis bij zijn ouders na zijn gedwongen verblijf in een jeugdgevangenis, waar hij wegens joy-riding was opgesloten. Die ouders van hem zitten de hele godgeslagen dag naar die tv te kijken, en hij ziet min of meer toevallig die documentaire. En je voelt dan, dat hij daardoor tot een bepaald *inzicht* komt, dat hij opeens beseft: 'ik ben dan wel alleen, en met mijn ouders wordt het ook nooit iets, maar honderden jaren geleden bestonden er al mensen die eigenlijk met hetzelfde bezig waren als waar ik mee bezig ben; mijn dromen zijn blijkbaar dromen die van alle tijden zijn; waarom zou ik dáár niet voor gaan knokken, zoals mensen in andere tijden dat ook hebben moeten doen?'

Vanaf die scène wordt *De (ver)wording van de jongere Dürer* echt een boek over de *Renaissance*: Dürer keert zich af van zijn eigen, moderne tijd die van mensen zoals zijn ouders één-dimensionale mensen maakt, onder andere door ze hun fantasie af te nemen. Hij wendt zich tot een periode uit de geschiedenis waarin er meer nadruk werd gelegd op *veel*zijdigheid. Om in zijn eigen leven de zaken weer wat in balans te brengen, om weer één te worden met de dingen om hem heen, gaat Dürer op reis naar Italië, de bakermat van de Renaissance tenslotte. Daar hoopt hij - op een veel figuurlijker manier dan die Renaissance-schilders, maar niettemin - weer perspectief in zijn leven aan te brengen.

Dat verlangen zie je heel duidelijk terug in *La Place de la Bastille* waar de hoofdpersoon, Paul de Wit, op zoek gaat naar zijn tweelingbroer, terwijl hij weet dat deze als baby al door de Duitsers is gedeporteerd en omgebracht. Hij heeft die tweelingbroer al die jaren zo geïdealiseerd, dat daar op den duur een ideaalbeeld van zichzelf uitgegroeid is: iemand die anders is, maar tegelijkertijd hetzelfde, iemand die 'open' kan leven, die liefde kent, die begripvol is, kortom: gewoon een 'goed'

mens. Als Paul de Wit er tegen beter weten in naar verlangt om ooit nog eens zijn broer te omhelzen, dan betekent dat dus eigenlijk, dat hij ernaar verlangt dat ideaalbeeld van zichzelf te omarmen. Dat is voor mij het hart van dat boek: het verlangen om ooit nog eens niet te verlangen naar wat je zou willen zijn maar het op een gegeven ogenblik ook echt te zijn. Eindelijk eens te leven zonder dat verlangen, door er volledig mee samen te vallen.



Leon de Winter. Foto: Esmé Lammers.

'Zowel in "Dürer" als in *Zoeken naar Eileen W.* en *Bastille* heb ik hoofdpersonen opgevoerd, die in een situatie verkeren waarin ze zich niet echt tevreden voelen. Ik weet niet of ze echt ongelukkig zijn, maar er zitten hen een aantal dingen dwars, waar ze niet mee overweg kunnen, en waar ze bij vlagen tamelijk hopeloos van worden.

De man die het verhaal over Eileen W. vertelt, (die dat opschrijft), is iemand die een boekwinkeltje heeft in Londen. Dat winkeltje is van een oom van hem geweest, die is overleden, en hij heeft dat toen overgenomen, en is daarom naar Londen gegaan, met z'n vriendin. En daar zit-ie dan: zijn vriendin is na een jaar vertrokken, omdat ze voelde dat die jongen zich in feite helemaal afsluit in dat winkeltje, tussen die boeken. Uit een soort *levensangst* (een angst om dingen te beleven, om de straat op te gaan) was hij steeds minder gaan doen: het is voor hem voldoende om in die winkel te zitten, om te lezen, en om die gigantische hoeveelheid boeken die daar in die winkel staan, in een archiefje onder te brengen. Die jongen vereenzaamt in die winkel: hij werkt wel hard, maar hij heeft nauwelijks nog contact met andere mensen. Op den duur is hij alleen nog maar heel druk bezig om alle titels van al die boeken op allemaal index-kaarten te beschrijven, in de hoop ooit een keer de totale hoeveelheid boeken die in die winkel staan, geordend te hebben, en ze op die manier te beheersen.

Paul de Wit gaat, in *Bastille*, nog iets verder in zijn streven naar *ordening*: hij zou het liefst een deel van de wereldgeschiedenis herschrijven en het aldus naar zijn hand zetten. Daar heeft hij ook wel enige reden toe. Hij is midden in de oorlog als kind van joodse ouders op een onderduikadres geboren, waarna het toeval heeft gewild dat hij de oorlog heeft overleefd, terwijl zijn ouders en zijn tweelingbroer (die een half uur na hem werd geboren) zijn omgekomen. Met dat toeval, die willekeur van de

geschiedenis kan Paul (die zelf inmiddels geschiedenisleraar is) niet leven. Om er iets tegenover te stellen, start hij een onderzoek naar de vlucht van Lodewijk XVI en Marie-Antoinette naar Varennes, die - zoals de geschiedenis leert - door een reeks toevalligheden mislukte. Door een boek te schrijven waarin die vlucht wel lukt, hoopt hij de geschiedenis terug te draaien, en voor zichzelf de illusie in stand te houden, dat ook de Tweede Wereldoorlog nooit heeft plaatsgevonden (en dat dus zijn broer - en misschien zelfs wel zijn ouders - nog gewoon in leven zijn).'

'Wanneer Dürer er in München achter komt, dat ook aan de andere kant van de Alpen het door hem veronderstelde paradijs niet bestaat (en hij dus rechtsomkeert maakt), dan probeert hij daar in zijn *fantasie* een oplossing voor te bedenken. Hij maakt zichzelf wijs, dat hij naar New York had moeten gaan: daar bevindt zich immers *Little* Italy? En als ook dat niet haalbaar blijkt, trekt hij zich nog verder in zijn eigen fantasiewereld terug.

Ook in dit opzicht zijn de antiquair uit *Eileen W.* en de geschiedenisleraar uit *Bastille* met Dürer te vergelijken.

Ik weet niet of je kunt zeggen dat ze 'vluchten' in hun fantasie, maar ze proberen zich wel allebei af te vragen: 'Wat zou ik nu eigenlijk willen? Waar ben ik nu eigenlijk naar op zoek?' En dan zoeken ze het vervolgens beiden in hun *verbeelding*.

In *Eileen W.* zie je op een dag een meisje meteen baby die boekwinkel binnenstappen, en naar een boek over Tristan en Isolde vragen (wat een heel tragisch verhaal is).

Zij gedraagt zich nogal mysterieus, en die jongen van die winkel raakt heel erg gefascineerd door die vrouw. Een paar dagen later komt hij haar *bij toeval* nog een keer tegen, en hij vraagt dan of ze wat met hem gaat eten en zo. Aan het eind van die maaltijd zegt ze dat ze haar kind gaat voeden, ze verdwijnt naar achteren, en hij ziet haar in feite niet meer terug. Maar wat gaat hij dan doen? Hij gaat op basis van die twee korte ontmoetingen (en van wat zij hem daarbij verteld heeft) *een verhaal verzinnen*: wie is dat meisje? waar komt ze vandaan? wat is er met haar gebeurd dat ze zo mysterieus gedaan heeft? enzovoort. Met het verhaal waarin die vragen beantwoord worden, begint het boek: je ziet de hoofdpersoon naar Ierland gaan, en met haar man praten; die vertelt hem dat ze verdwenen is, dat ze haar kind heeft meegenomen, en hij komt dan een soort liefdesverhaal op het spoor, dat een herhaling is van het patroon van de *Tristan en Isolde* (Het boekje waar Eileen, zoals ze genoemd wordt, om gevraagd had), over een meisje dat in verwachting raakt van een jongen, met iemand anders trouwt, maar er toch met haar echte geliefde vandoor gaat. In het voorlaatste hoofdstuk suggereert de verteller dan dat hij de geschiedenis van Eileen echt onderzocht heeft; tot dan toe heeft hij de lezer in het ongewisse gelaten: verzint die man nu die hele achtergrond van dat meisje, of niet? Volgens mij heeft hij het dus wel verzonnen, hoewel ik dat nog steeds niet zeker weet. Ik wou dat ik het zeker wist.

Zo zou je *Bastille* ook kunnen lezen als het verhaal over een man, die *zich* alleen maar *voorstelt*, hoe het zou zijn om nu eens echt op zoek te gaan naar die verdwenen tweelingbroer van hem. In de film *Bastille* is ook voor die uitleg gekozen, wat je mooi kunt zien aan de scènes waarin Paul de Wit die taxi-rit naar Jard-sur-mer maakt, die als een rode draad door de film loopt. Die scènes hebben allemaal iets droomachtigs, iets mistigs; je kunt ze zien als flarden van een droom van hem.'

'In de film *Bastille* komen enkele figuren voor die je in het boek niet tegenkomt. Van die figuren zijn vooral Weinstock en professor Daan Polak - de laatste gespeeld door Ischa Meijer - van belang. Weinstock is de eigenaar van een joods restaurant in Parijs, waar Paul met zijn Parijse minnares Nadine (die in het boek Pauline heet)

gaat eten; Daan Polak is de man die hem begeleidt bij het schrijven van zijn proefschrift.

Polak en Weinstock vormen samen een soort tegenpool van Paul, en Nadine trouwens ook (ze heet in het boek niet voor niets Paul*ine*). Aangezien ze alledrie joods zijn, gaan ook zij gebukt onder de last van hetzelfde verleden als Paul de Wit met zich meetorst. Alleen zijn zij wel het punt gepasseerd waarop ze nog naar te beredeneren verklaringen voor dat verleden zoeken, en Paul niet (of, als je wilt, nog niet). Zolang Paul daar niet toe in staat is, komt hij er ook niet aan toe zijn verdriet te tonen, en de anderen wel. Weinstock bijvoorbeeld voert om te rouwen om zijn moeder een dagelijks weerkerend ritueel op. Iedere dag op hetzelfde uur draait hij een plaat waarop een negerzanger *My Jiddische Mama* zingt. Dat vindt Paul de Wit veel te sentimenteel, haast kitscherig. Dat gaat hem veel te ver. Je zou ook kunnen zeggen: zover komt hij niet, omdat hij dat niet aandurft. Want die Weinstock heeft wel een manier gevonden om op z'n tijd eens behoorlijk te kunnen huilen. Paul huilt niet, terwijl zijn verdriet in wezen hetzelfde is als dat van Weinstock. Hij zoekt, doordat hij een intellectueel is, *een intellectuele oplossing* voor dat verdriet; zelfs voor het meest onverklaarbare (de dood die willekeurig toeslaat) zoekt hij nog een verklaring. Polak wijst hem erop, dat hij het schrijven van zijn boek eigenlijk gebruikt om zijn gevoel, zijn verdriet, in verstandelijke banen te leiden; dat hij, door de algemene geschiedenis te onderzoeken, zijn eigen geschiedenis nog even op een afstand kan houden. Voor Paul is schrijven - het zich vormen van beelden - een intellectuele activiteit die hij gebruikt als een omweg, om toch vooral maar niet tot bij zijn eigen geschiedenis te geraken. En hoewel Polak hem waarschuwt - “Boeken schrijven lost niets op,” zegt hij -, geeft Paul niet toe. Hij blijft voor die krankzinnige gebeurtenissen uit de oorlog naar *een redelijke verklaring* zoeken. Terwijl die niet te vinden is, vrees ik.’

‘Die opmerking van Polak aan het adres van Paul de Wit - dat hij te verstandelijk te werk gaat en dat hij te weinig zijn gevoel laat spreken -, die is mijzelf ook nogal eens voor de voeten geworpen in besprekingen van de boeken die ik tot nu toe geschreven heb: ze zouden teveel “bedacht” zijn, teveel geconstrueerd, en die constructie zou teveel aandacht opeisen ten koste van wat ik nu eigenlijk zou willen beweren. Dat verwijt is niet helemaal onhbegrijpelijk en - wie weet - misschien zelfs wel niet helemaal onterecht.

Ik heb inderdaad heel lang gedacht, dat ik pas aan een boek zou kunnen gaan schrijven, nadat ik eerst de vorm helemaal van begin tot eind had uitgedacht. Daarom ben ik ook zo benieuwd naar de reacties die er op mijn nieuwe boek, *Kaplan*, zullen komen. Daaraan ben ik namelijk in eerste instantie weer net zo begonnen als altijd: eerst een structuurschema maken, heel concreet, dat wil zeggen: notities op systeemkaarten schrijven en die op een groot prikbord net zolang ordenen totdat ik met het echte schrijven zou kunnen beginnen. Maar toen ik dat voor dit boek eenmaal gedaan had, dacht ik: ‘ik moet dat hele verhaal nog door iets vooraf laten gaan, een soort proloog van een bladzijde of twintig. En toen ik daar eenmaal aan begonnen was, kon ik er ineens niet meer mee ophouden en zag ik, zonder nog één blik op mijn prikbord te werpen, die proloog onder mijn handen als het ware vanzelf uitdijen en uitgroeien tot een heel omvangrijk boek niet alleen maar vooral tot een heel ander boek dan ik gedacht had te zullen schrijven.’

‘Mijn eerste boek schreef ik in 1976, ik was toen tweeëntwintig. In 1986 zal het dus tien jaar geleden zijn, dat mijn eerste boek verscheen.

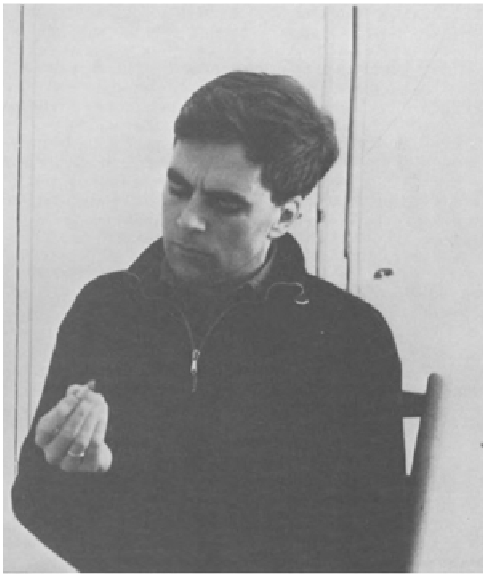
De verhalen die ik toen schreef - zo rond mijn twintigste - hadden veel te maken met mijn eigen Weltschmerz, met mijn onvrede, mijn opstandigheid, met alles wat je zoal hebt als je twintig bent. Dat gevoel is natuurlijk wat verdwenen en er is *een soort zelfvertrouwen* voor in de plaats gekomen. En dat zelfvertrouwen heeft, denk ik, te maken met de dingen die ik gedaan heb, de boeken die ik heb geschreven. Het schrijven van boeken, die activiteit, dwingt je om over heel veel dingen

verschrikkelijk diep na te denken, maar het schept ook een bepaalde rust. Je hebt het gevoel - althans: dat heb ik heel sterk -: tussen mijn 22e en mijn 32e heb ik iets *gedaan*. Ik heb wat dingen ervaren, dat heb ik opgeschreven en vastgelegd, en dat staat nu bij mij in de kast. Het is niet tussen mijn vingers doorgeglipt, het is niet verdwenen: zo dacht ik ongeveer toen ik zo oud was, dat was in die periode mijn *houding* ten opzichte van al die dingen die een mens kunnen overkomen. En die houding is natuurlijk voortdurend aan verandering onderhevig. Ik ben nu dan ook een totaal ander mens dan tien jaar geleden: ik ben tien jaar ouder geworden, ik heb mijn haar afgeknipt, mijn baard afgeschoren, en ook nog mijn bril afgezet, kortom: ik ben, onder alle vermommingen vandaan, iets meer te voorschijn gekomen. Ik zou het trouwens rampzalig vinden als dat niet zo zou zijn geweest, als ik was blijven stilstaan.'

Harry Bekkering
De dubbele echo van Forum

Welke verklaringen kunnen er gegeven worden voor het recente succes van de herdruk van J.J. Voskuils *Bij nader inzien?* Menig recensent of essayist en ook de auteur zelf hebben zich deze vraag gesteld. Het is ongetwijfeld zo, dat er een hernieuwde algemene interesse bestaat voor de jaren vijftig. De grote belangstelling zou dan vooral uitgaan naar het boek als interessant historisch document. Goedegebuure spreekt zelfs van ‘een roman, onovertroffen als sociologisch en cultuurhistorisch document van het eerste na-oorlogse decennium’. Een andere reden kan zijn - vooral deze reden wordt door de auteur zelf benadrukt - dat er in de huidige onzekere maatschappelijke situatie meer mensen, met name jongeren, rondlopen die moeilijkheden hebben met hun identiteit; *Bij nader inzien* is bij uitstek een boek dat gaat over een identiteitscrisis. ‘Wellicht’, zo meent Voskuil, ‘ontleen je meer zekerheid aan oudere literatuur dan aan eigentijdse documenten’. Zeker speelt hier mee dat in deze roman mensen met een niets en niemand ontziend absolutisme elkaar de waarheid durven zeggen. In een periode, waarin met name in het onderwijs, maar ook in allerlei andere maatschappelijke sectoren, een ‘softe’ benadering hoogtij viert en gepropageerd wordt, kan een heimwee naar een tijd, waarin daarvan geen sprake was, als verklaringsmogelijkheid geopperd worden. Juist op dit moment, nu er van een zekere bezinning op nut en effectiviteit van dit soort benaderingen kan worden gesproken, oefent dit boek aantrekkingskracht uit op hedendaagse lezers. De weigering om zijn lezerspubliek te behagen en compromissen te sluiten vormt misschien ook een verklaring waarom het boek zoveel belangstelling wekt. Bij dit soort verklaringen sluit de opmerking van Schouten aan. Hij acht het niet onbegrijpelijk, dat het boek twintig jaar na verschijnen weer zoveel aandacht trekt: de roman beschrijft immers de ouders, meesters en gezaghebbers van nu op de leeftijd van hun huidige kinderen, studenten en onderdanen. Die laatsten zullen dan ook meer geboeid worden door de mentaliteit van die naar waarheid zoekende, kritische, maar ook ‘mieters’ roepende generatie dan door de vroegere sleutelgatfunctie van het boek. Het sleutelromanaspect speelt ook volgens Voskuil nu in 1985 nauwelijks een rol meer. Ik waag dat te betwijfelen en kom daar nog op terug.

Het curieuze is overigens, dat men, als er verklaringen gezocht worden voor het geringe succes bij het eerste verschijnen, behalve op de omvang en de prijs van het boek wijst op de situatie van destijds, dat de auteur elke vorm van publiciteit schuwde. Wanneer men dat vergelijkt met de ophef die er over de publikatie van de tweede druk gemaakt is - via de radio (VPRO), via vele interviews (Fontijn, Fransen, Lewin) -, dan kan ik me niet aan de indruk onttrekken, dat Voskuil van zijn (publicitaire) ‘fouten’ geleerd heeft en zich snel de *mores* van de hedendaagse literaire cultuur eigen heeft gemaakt, hetgeen dus tevens een verklaring inhoudt voor het grotere succes nù (naast het feit uiteraard, dat er kwantitatief op dit moment gewoon méér potentiële lezers zijn voor dit soort boeken).



J.J. Voskuil, 1962. Foto: Paul Jonckheer.

Maar er is, denk ik, nog een andere verklaring mogelijk. Literatuur*geschiedenis* mag weer. Menige vakgroep ‘Moderne Nederlandse Letterkunde’ werpt zich met hartstocht op het concipiëren van onderzoeksprogramma's, waarin de recente literatuurhistorie centraal staat. En waar laat men die historie beginnen? Juist, met het decennium na de Tweede Wereldoorlog, precies de periode, waarin de gebeurtenissen in *Bij nader inzien* zich afspelen. En dat het juist studenten *Nederlands* zijn die in de roman de hoofdrol voor zich opeisen, maakt de belangstelling vanuit deze hoek des te verklaarbaarder. Te meer daar in die genoemde onderzoeksprogramma's en in op dit moment reeds gepubliceerde artikelen over deze periode (Anbeek) veelal de vraag naar voren komt, wat de naen uitwerking is geweest van de grote interbellum-auteurs Ter Braak en Du Perron. Wie zijn naast Maarten Koning en Paul Dehoes de hoofdfiguren in *Bij nader inzien*? De twee Forum-redacteuren. Wat ik hiermee wil zeggen is dit: naar mijn mening zal ook nu de roman van Voskuil een *cult*-boek blijven, een werk dat slechts in beperkte kring gelezen zal worden, de kring van Neerlandici, literatuurwetenschappers en een enkele verdwaalde, de literatuur met hart en ziel toegedane, liefhebber ('t Hart). De ogenschijnlijk wat ruimer ogende belangstelling zal dan ook mijns inziens van korte duur zijn en het boek zal, net als bij de eerste druk, slechts voortleven in de beperkte sfeer van genoemde groeperingen. Ook van literatuurwetenschappers ja, want de roman past natuurlijk prachtig binnen de eveneens hernieuwde belangstelling voor het Modernisme. Een aantal kenmerken, in het overzichtswerk van Fokkema en Ibsch genoemd, vinden we zonder moeite terug in het werk van Voskuil. Het gaat mij daarbij om uitspraken van genoemde auteurs in hun paragraaf over kenmerken van het Modernisme als de volgende: ‘In sommige teksten worden de handelingen van de personages vrijwel zonder verantwoording geponeerd (...). In andere romans is er wel een psychologische verantwoording, maar deze wordt beperkt tot de individuele overwegingen van het personage, die onafhankelijk van zijn milieu zich rekenschap geeft van zijn daden en die van andere personages analyseert. Als gevolg van een cultivering van het individuele bewustzijn neemt de individualisering van het personage toe (...). Het Modernistische personage is een *persoonlijkheid* of (...) een ‘vent’, die zich, meestal met intellectuele middelen, vrijheid verschaft ten opzichte van zowel de materiële omstandigheden als de beperkende invloed van tijd, plaats en psychologische aanleg.’ (p. 40-41). Aanduidingen, die corresponderen met de positie en houding van Maarten Koning, die, ironisch genoeg, eerder de Forumiaanse principes representeert dan de zich ostentatief in het Du

Perron-gewaad hullende Paul Dehoes. Als lezer kom je al snel tot de ontdekking, dat de briljante Paul in feite niet meer dan een *epigoon* van Forum is (juist hij, die zich zo tegen dat ver-

schijnsel afzet), wel de geest, maar niet de consequentie van het ‘ventisme’ belichaamt, terwijl Maarten, met zijn ironische-relativerende houding (ook een modernistisch trekje), het krachtige karakter is. Aan het eind kruisen de ontwikkelingen van de beide hoofdpersonen elkaar: Paul heeft al zijn principes in de praktijk overboord gezet (hoewel hij het zelf nooit zo zou noemen, hij zal zich ongetwijfeld beroepen op de ‘theorie van de beweeglijkheid’), Maarten huldigt onverhuld Forum-opvattingen: ‘Er is geen volk. Er zijn alleen rotzakken en vrienden’.

Modernistisch is ook de afkeer van wetenschap, in het bijzonder de wetenschap die classificeert. Deze houding komt fraai naar voren in de opstelling van de hoofdfiguren tegenover de hoogleraren, met name Springvloed, en tegenover die studenten (Flap Hupperts en Hetty Bakker), die zich als leerlingen van die meesters ontpoppen. Wat Fokkema en Ibsch in hun nogal door wetenschappelijk jargon geteisterde inleiding centraal stellen, is dit: ‘Centrum van het Modernistische semantische universum is het individuele bewustzijn, dat zich zo min mogelijk door invloeden van buitenaf laat imponeren en zich tegenover de buitenwereld gereserveerd opstelt, om vanuit een zo onafhankelijk mogelijke uitgangspositie de wereld te observeren’ (p. 45). Een beschrijving van de positie, die Maarten Koning in elk geval nástreeft.

De omstandigheid dat het boek juist in déze, Neerlandistische en literatuurwetenschappelijke, kringen gelezen, gewaardeerd én besproken wordt, betekent ook dat Voskuil, wanneer hij beweert, dat het sleutelromanaspect in de populariteit van de roman nauwelijks nog een rol speelt, dat aspect te zeer bagatelliseert. Nog altijd geeft dat het boek, náást zijn onmiskenbare literaire waarde, voor juist die lezers een ‘meerwaarde’. En het moet gezegd, Voskuil spreekt zich over die ‘realistische’ achtergrond nogal ‘dubbel’, om niet te zeggen tegenstrijdig uit. Enerzijds uit hij zijn afkeer van de lezers, die geïnteresseerd zijn in de personen, die achter de verschillende verhaalpersonen schuilgaan, maar aan de andere kant gaat hij tegenover Lisette Lewin wel zover in zijn informatie over de ‘buitenkant’ van het boek, dat hij de belangstelling daarvoor welhaast uitlokt. Kennelijk op een vraag van de interviewster antwoordt hij:

> Nee, ik weet niet hoe Paul erop heeft gereageerd. Ik weet niet of ze kwaad zijn geweest. Daarover heb ik nooit iets gehoord. Ik heb hem nooit meer gesproken. ‘Flap’ reageerde destijds met een brief waaraan geen touw was vast te knopen. Vier jaar geleden zei hij dat hij het een bevrijding had gevonden, zichzelf zo geportretteerd te zien. Hij is nu dood. ‘Klaas’ is de enige met wie we bevriend zijn gebleven. Van dat groepje zijn er zes of zeven professor geworden. Alleen Klaas, Henriëtte en Maarten niet. Jazeker, iemand die promoveert kan oliedom zijn. Sterker nog juist omdat ze promoveren zijn ze oliedom. Het is een tweede garnituur die promoveert.

Het zou dan ook consequenter geweest zijn dit soort informatie niet aan de buitenwereld prijs te geven. Voor een beetje kenner van het universitair-literaire wereldje kost het weinig moeite in de in de roman ten tonele gevoerde figuren ten minste enkele te herkennen... (Oversteegen, Endt, Hellinga, Donkersloot, Balk-Smit Duyzendkunst, Lulofs, Van der Merwe Scholtz, Kraak).

Nog een forumredacteur

Essentieel in de roman is de ontwikkeling in de verhouding tussen Maarten Koning en Paul Dehoes. Ik heb daarover hierboven reeds iets gezegd. Het beeld dat in de

roman van een ‘vriend’ wordt geschetst, is van een genadeloze scherpte, die zijn weerga in de Nederlandse literatuur nauwelijks kent. Paul, in het begin van de roman slechts héél even een *verlegen* eerstejaarsstudent, verhult alras zijn eigen angst-en minderwaardigheidsgevoelens door middel van met veel geleerdheidsvertoon voorgedragen denkbeelden, die rechtstreeks aan Du Perron en Ter Braak ontleend zijn, tot in de formulering ervan toe. Met de van deze leidsmannen geleende eruditie tracht hij zijn vriendenkring bij voortduring te epateren en te overbluffen. Toch is juist hij de eerste, die, zonder dit toe te willen geven overigens, zijn ‘dichter’ schap voor het burgerdom verruilt. Voskuils beschrijving van Pauls inkapseling in het maatschappelijk bestel is zonder mededogen: niets komt er uit van zijn hang naar een leven als bohémien, zelden brengt hij de moed op zich te onttrekken aan de dwang van sociale conventies, verpersoonlijkt in de figuur van zijn vriendin, verloofde en echtgenote Rosalie, die zich, zoals Michaelis dat fraai uitdrukt, ‘voornamelijk weet te handhaven door onvermoeibaar koffie met ontbijtkoek te serveren en voor smakelijke hapjes te zorgen als er iets te vieren valt. Met zachte hand bestuurt ze het bootje waarin ze Paul de veilige haven van het vaderschap en een leraarsbaan in de provincie binnenloodst.’ En wanneer hij al eens, zoals aan het slot van de roman, zich wil gedragen als een ‘dichter’, toont Voskuil hem juist in al zijn (klein-)burgerlijkheid: op een feestje wordt hij dronken en een pseudoartistiek ‘varken’ sleurt hem het bed in ten overstaan van alle aanwezigen, waaronder Maarten. Het einde van de vriendschap is hiermee bezegeld.

Een beeld van een vriend, dat aan duidelijkheid weinig te wensen overlaat en Voskuils uitspraak dat ‘rancune de motor van het boek is geweest’ bevestigt. Ik kan me dan ook heel moeilijk verplaatsen in critici, die beweren, dat Paul alleen aan het slot van de roman écht te kakken wordt gezet. Het gehele boek door wordt hij meer of minder expliciet op zijn houding en stellingname aangevallen, de roman is een afrekening met een vriend; daarover kan mijns inziens geen twijfel bestaan. Kennelijk is het zo, dat enige critici tot deze wat mildere beoordeling van Paul zijn gekomen, doordat Voskuil, wellicht juist omdat het een *persoonlijke* afrekening betrof, gekozen heeft voor een zo *objectief* mogelijke benadering. Elk direct of indirect commentaar blijft achterwege.

Op een wat minder expliciet niveau wordt Pauls *literaire* genialiteit geattaqueerd. Ik zal dat trachten te demonstreren aan de hand van de rol die een derde Forumredacteur in de roman speelt, want ook Simon Vestdijk, hoewel veel minder uitgesproken dan de beide andere - conform zijn positie in het tijdschrift -, is aanwezig in de beschrijving van Pauls teloorgang. Immers, Paul beschouwt zichzelf als een aankomend schrijver van niet gering formaat en hij probeert Maarten ertoe te bewegen samen met hem, naar het voorbeeld van *Heden ik, morgen gij* van Marsman en Vestdijk, een roman in brieven te schrijven. Dit mislukt, doordat blijkt dat Maarten zich het recht op een eigen visie voorbehoudt én, niet onbelangrijk, zich de betere schrijver toont. Maarten in de rol van Vestdijk, Paul in die van Marsman, als we Bloks hypothese volgen, zoals hij die in een recent artikel in De Nieuwe Taalgids ontvouwt: Vestdijk als de meester, Marsman als de leerling. Bepaald ironisch wordt dan Pauls reactie op Maartens verhaal ‘De Knat’: ‘“Maar man, waarom publiceer je dit niet,” schreeuwde Paul, terwijl hij van zijn stoel opsprong. “Jezus, die zelfironie! Die psychologische observatie! Dat is meesterlijk! Dat is te vergelijken met Vestdijk, nog niet zo goed natuurlijk, maar verrek!”’ (p. 291). En even later komt hij zelfs tot de bewering, dat hij ‘juist de Vestdijkkant op moet.’ En precies naar aanleiding hiervan doet Paul het voorstel tot het schrijven van een roman in brieven, op een wijze die zijn verregaande arrogantie demonstreert: ‘Waarom zouden we geen briefroman schrijven, prachtdiscipline voor ons allebei. Ik oefen mijn stijl, jij leert scherper denken.’ (p.292).

Maartens uitspraak in een brief aan Paul, ‘je hebt trouwens zelf eens gezegd te geloven dat de problemen van buiten af moeten komen - en met name uit de literatuur

-’, werpt een duidelijk licht op het grote verschil tussen hen beiden. Dat wat Maarten bezighoudt, is écht, authentiek, de problemen van Paul zijn onecht, ontleend aan de literatuur. ‘Paul is alleen maar eerlijk’, zegt Maarten later in de roman tegen zijn, in feite als enige overgebleven vriend Klaas, ‘in de dingen, waarin anderen al eerlijk zijn geweest. Als er niets over bij Du Perron of Ter Braak staat, dan weet hij niet wat hij doen moet’. (p.410). Vestdijk functioneert in dit verband op een andere wijze, maar evenzeer (ironisch) onthullend. Zoals Pauls jacht op de Grote Ene rechtstreeks teruggaat op Du Perrons *Het land van herkomst*, door Voskuil prachtig geïroniseerd door het te verbinden met Pauls quasi-gewichtige uitspraken over het *post coitum* (*omne animal triste*), aan het wegblijven waarvan men die Ene zou herkennen, zo is Vestdijk even ironisch aanwezig in de bewondering van Paul en Rosalie voor de poëzie van Emily Dickinson. Deze Amerikaanse dichteres wordt door Rosalie geciteerd op het moment, dat Paul en zij op het punt staan voor de eerste maal met elkaar de liefde te bedrijven (Paul niet

eerder overigens dan na stiekum twee geklutste eieren naar binnen gewerkt te hebben). De manier waarop Rosalie een bekend gedicht van Dickinson citeert, mag kenmerkend heten voor haar geestelijk niveau: ‘O, wat goddelijk voel ik me’, zei ze. ‘Hoe was dat gedichtje ook weer dat je me geleerd hebt. I'm wife; I've finished that; that other state; I'm-I'm-. Hoe was het ook verder?’ ‘I'm Czar, I'm woman now’, zei Paul onwillig. ‘O ja, I'm Czar, I'm woman now; It's safer so; How odd the girl life looks. Van wie was het ook weer?’ Het gedichtje luidt in zijn geheel als volgt:

> I'm wife; I've finished that,
> That other state;
> I'm Czar, I'm woman now:
> It's safer so.
>
> How odd the girl's life looks
> Behind this soft eclips!
> I think that earth seems so
> To those in heaven now.
>
> This being comfort, then
> That other kind was pain;
> But why compare?
> I'm wife! stop there!

Veel later komt ditzelfde gedichtje nogmaals ter spake, wanneer Paul met de door hem en Maarten voor zeer intelligent gehouden Henriëtte over poëzie spreekt; ook daar wordt het gedichtje met Rosalie verbonden. Vestdijks eerste grote essay, dat over Dickinson, wordt dan door Paul genoemd en geprezen (uiteraard in ‘mieterse’ bewoordingen). Ironisch worden deze passages doordat het gedicht steeds in verband gebracht wordt met Rosalie, de verpersoonlijking van het burgerdom, terwijl Vestdijk het juist vermeldt en in zijn geheel citeert in zijn verweer tegen bepaalde meer biografich gerichte interpretaties van de poëzie van Dickinson, waarin zij wordt afgeschilderd als een teruggetrokken levende, ietwat burgerlijke dame. Het gedicht *I'm wife; I've finished that* vormt voor Vestdijk hét bewijs van het tegendeel, het is een voorbeeld van Dickinsons ‘temperament’, het kan omschreven worden als ‘een apotheose der schoksgewijs gerijpte vrouwelijkheid’.

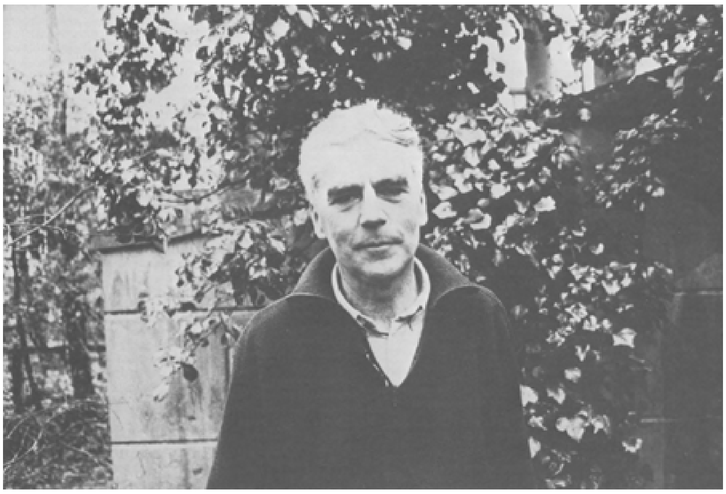
Voskuil laat Paul dus op de hoogte zijn van Vestdijks eerste essaybundel *Lier en Lancet*, waarvan de eerste druk in 1939 verscheen. Het lijkt zo te zijn, althans die indruk wordt door de auteur gewekt, dat Vestdijk voor Paul *literair* (als romancier en essayist) veel betekende, terwijl Du Perron en Ter Braak veeleer zijn *denken* en *handelen* bepaalden. Dit moge ook blijken uit de verwijzing naar Vestdijks autobiografische romans in een gesprek met Klaas, waarin deze over zijn jeugd spreekt:

> Klaas glimlachte. ‘Ik was een heel dik jongetje, dat op school altijd gepest werd.’ Paul luisterde geïnteresseerd. ‘Vertel verder,’ moedigde hij aan, toen Klaas zweeg. Klaas haalde de schotel met taartjes naar zich toe, op zijn schoot. ‘Verder niets eigenlijk.’ ‘Hoe was je verzet?’ drong Paul aan. ‘Hoe reageerde je daarop?’ Klaas glunderde. ‘Door te vechten natuurlijk.’ ‘Mieters’, zei Paul enthousiast. ‘De kleine Anton Wachter!’ (p. 464).

J.J. Voskuil, april 1985. Foto: Paul Jonckheer.

Veel minder duidelijk, maar wel onthullender in psychologisch opzicht is Vestdijks optreden in Pauls verwerking van zijn diensttijd. Hij probeert zich op allerlei manieren aan zijn militaire dienstplicht te onttrekken; erg principieel kan zijn houding in dezen niet genoemd worden: dienstweigeren komt in het geheel niet bij hem op. Wel is het zo, dat hij in deze periode een zenuwinstorting nabij is. Met andere woorden: voor

het eerst lijkt Paul problemen te hebben, die zeer direct met hemzélf te maken hebben, uit hemzélf voortkomen en niét ontleend zijn aan de literatuur. Hij vat op een gegeven moment het plan op om over deze voor hem afschuwelijke tijd een roman te schrijven, een zogenaamde 'dienstroman'. Dit mislukt, hij komt er niet echt toe, zoals ook zijn eerdere literaire pogingen nooit werkelijk tot resultaten hebben geleid. Maar zelfs dit streven, dat op het eerste gezicht zulk een authentieke indruk maakte, lijkt mij tot en met de mislukking ervan toch weer te herleiden tot een literair voorbeeld, in dit geval tot de gewaagde hypothese van Vestdijk in zijn grote essay over Rilke, evenals dat over Dickinson verschenen in *Lier en Lancet*. Dat Paul werk van Rilke kende (al spreekt hij de titel ervan verkeerd uit; een zetfout of een gemenigheidje van Voskuil?), weten we, omdat hij naar aanleiding van 'De Knat' tegenover Maarten opmerkt: 'Dat is subliem! Dat vervangt een heel boek! Voortreffelijke persiflage van Malte Laurens Brigge heb je daar gegeven.' (p. 292). In het derde deel van 'Rilke als barokkunstenaar' ontvouwt Vestdijk een theorie, waarin hij uiteenzet hoe Rilke de ondergang van zijn kunstenaarschap had kunnen voorkomen. Na zijn magistrale prozawerk *Die Aufzeichnungen des Malie Laurids Brigge* en zijn in plastisch opzicht niet te overtreffen *Neue Gedichte I en II* had hij niet de *Duineser Elegien* moeten schrijven, waarin zich volgens Vestdijk de neergang van zijn barokkunstenaarschap manifesteerde, maar een 'Militärroman'. Dat is er niet van gekomen, maar àls Rilke het aangedurfd zou hebben, zou de kathartische werking van het schrijven ervan geleid hebben tot het behoud van Rilke als barokkunstenaar. Doch hij koos voor de 'verstarde' engelen uit de *Duineser Elegien*. Zo koos ook Paul Dehoes, die in verbaal opzicht zeker een barokkunstenaar te noemen is, niet voor *zijn* 'Militäroman', niet voor een leven als schrijver, maar voor een 'verstard' maatschappelijk bestaan. Zelfs daar, waar bij Paul Dehoes zeer authentieke problemen in het geding léken te zijn, was het toch weer de literatuur, die het eerste en laatste woord had. Een bevestiging dat niet hij, maar Maarten Koning de ware Forumiaan genoemd kan worden.



J.J. Voskuil, april 1985. Foto: Paul Jonckheer.

Literatuuropgave

De pagina-aanduiding berust op de tweede druk van *Bij nader inzien* (1985).
De interviews met Voskuil naar aanleiding van die tweede druk verschenen achtereenvolgens in Vrij Nederland 23-02-1985 (Fontijn),

NRC/Handelsblad 08-03-1985 (Fransen) en De Volkskrant 12-03-1985 (Lewin). Niet lang daarna verschenen twee essays: de eerste van Michaelis, 'Miraculeuze herrijzenissen' (Tirade jrg. 29(1985), nr. 300, p. 724-739), waarin zij de herwaardering van het boek vergelijkt met die van *Vincent Hamen* en *De boeken der kleine zielen*; de tweede van Fontijn, 'Over jonge mensen, de dingen die voorbijgaan', in hetzelfde nummer van Tirade, p. 740-750.
De door mij gelezen recensies zijn de volgende: Bulthuis (Haagsch Dagblad 28-09-1963); Dubois (Het Vaderland 14-12-1963); Fens (De Tijd/Maasbode 31-08-1963); Goedegebuure (Haagse Post 27-03-1985); Kool-Smit (NRC 16-11-1963); Kossmann (Het Vrije Volk 06-07-1963); Morriën (Het Parool 26-10-1963); Nijdam (De Nieuwe Linie 10-08-1963); Romijn Meijer (NRC 29-07-1963, later met een naschrift, gericht tegen de recensie van Fens, ook opgenomen in *Naakt Twaalfuurtje*, Amsterdam 1967, p.97-109); Rubinstein (Vrij Nederland 21-09-1963); Schouten (Trouw 25-04-1985), Truyens (NRC/Handelsblad 1804-1985); De Vaal (Groene Amsterdammer 05-10-1963); Wadman (Leeuwarder Courant 14-12-1963).
In de Haagsche Post 17-08-1963 verscheen een niet ondertekende recensie, waarin nogal wat aandacht besteed wordt aan het sleutelromanaspect; een aantal namen van de 'modellen' wordt daar genoemd.
Bloks artikel over *Heden ik, morgen gij* verscheen onder de titel 'Heden ik, morgen gij, een opmerkelijke roman in brieven' in De Nieuwe Taalgids, jrg. 78 (1985), nr. 4, p.341-352. Wanneer ik refereer aan Anbeeks literair-historische artikelen over de periode vlak na de Tweede Wereldoorlog doel ik (onder meer) op: 'Existentialisme in de Nederlandse literatuur: een absurd probleem?', in Literatuur jrg. 1 (1984), nr. 1, p. 4-9; 'Na de oorlog', in Forum der Letteren, jrg. 24 (1983), nr. 2, p. 94-110. Bij de verwijzing naar de essaybundel van Vestdijk heb ik gebruik gemaakt van *Lier en Lancet*, Amsterdam 1974[3]. Voor de opvattingen over het Modernisme ten slotte werd verwezen naar Fokkema en Ibsch, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*, Amsterdam 1984.

Rob Molin
Aardbeien in september

Aandachtig spoelde Oscar de beker af, waaruit hij thee had gedronken; met zijn nagel krabde hij het restje suiker los van de bodem en zoog het op zijn tong. Hij voelde pijn in zijn onderkaak, nam de scheerspiegel van de vensterbank en speurde naar de aanwezigheid van cariës. Zijn tandarts had onlangs vastgesteld dat het gebit nog gezond was. Er waren enigszins afgesleten kiezen. Hij was zich er niet van bewust dat hij tandenknarste, maar Eline was daar weleens wakker van geworden.

Hij zette de beker omgekeerd op het aanrecht. Het is een goede gewoonte, dacht Oscar, om zulk gerei dadelijk na gebruik af te wassen onder de kraan, zo hoeft er niets nieuws uit de kast te worden gehaald en ontstaat er geen chaos. Op een soortgelijke wijze reinigde hij het textiel. Er lag een onderbroek, die nog niet door de zon werd beschenen, op de radiator.

De pijn keerde niet terug toen hij hard drukte tussen zijn tanden waar hij de scheut gevoeld had. Zij zou zich even sporadisch doen gelden als misselijkheid, zwakte of duizeligheid.

Zijn digitale horloge vermeldde 11:05. In feite was het zes minuten later. Hij hield ervan een spanne tijds dichter bij het einde te zijn van een vergadering, het bezoek in een ziekenhuis of een werkdag. Als hij zich verveelde keek hij achterbaks op het uurwerk en hij telde de minuten op bij het getal dat de cijfers aangaven. Merkwaardig dat, ook nu hem geen verplichting opgelegd was en de tijd sneller voorbijging dan hem lief was, hij deze gewoonte handhaafde.

De afgelopen dagen had hij zich onderworpen aan een prettige regelmaat. Thans had hij thee gedronken, de krant gelezen en de keuken- en gangvloer aangeveegd. Hij stelde het wandelen op de heide uit, omdat de postbode nog niet geweest was. Vóór elven stapte hij gewoonlijk in de auto, reed naar het heidegebied waar hij zijn lichaam noodzakelijke beweging gaf.

Ook vandaag, vrijdag 12 augustus 1983, zou hij zich voortbewegen tussen de paarse struiken in een eerste stadium van bloei, geboeid daardoor of door aardhopen waarin mieren, schijnbaar doelloos, rondkropen. Hoe anders was dat geweest: vóór de zomervakantie tijdens de wandelingen in de late namiddag op de heide was hij vervuld van de indrukken, opgedaan in de Stedelijke Bibliotheek, waar een door Oscar op te volgen employé hem voorbereidde op de functie van 'Hoofd Studiezaal'. In die ruimte fluisterde men, scholieren had hij er niet waargenomen, wèl studenten en oudere heren. Tijdens de inwerkperiode gaf Oscar nog enkele lessen aan het lyceum die nog restten van zijn leraarsbetrekking, zijn koperen jubileum had hij nog net gevierd. Gelukkig hoefde hij niet meer te streven naar het halen van het pensioen in het onderwijs. In de studiezaal vreesde hij de verveling, je kon er een speld horen vallen. Oscar beschouwde het als een ongunstig teken dat hij wist hoeveel vitrages er hingen. Ook had hij het aantal stempels geteld in het rekje op het kolossale bureau, het enige meubelstuk voor personeel in die zaal, want slechts één ambtenaar werkte er, al suggereerde de ietwat gewichtige titulatuur het voeren van bevel.

De laatste vergadering van het voorbije schooljaar had de rector van het lyceum een dankwoord uitgesproken; daarvan herinnerde Oscar zich de aaneengeschakelde clichés. Na de overhandiging van een boek dat hij al bezat, de ironie ervan trachtte hij te ontkennen, had hij verlangd naar afzondering in zijn studeerkamer, naar het

nadenken over de bibliotheek, het onderwijs en het wereldnieuws. Hij verkoos echter het wandelen op de heide, slapeloosheid zou anders nog feller toeslaan. - Oscar dacht aan collega's die tegelijk met hem congé hadden gekregen (allen, evenals hij, nog geen veertig) en die de school niet konden missen. Voor hen lag de gang naar de bedeling in het verschiet, hij vermoedde dat inmiddels sommigen aan de drank waren geraakt, misschien hadden hun vrouwen er nog geen weet van, maar vroeg of laat zouden ze bij nacht en ontij alleen zijn, angstig wachtend op het tijdstip dat de laatste kroeg in de stad dichtging. Of ze zouden ontdekken dat er sterke drank verstopt was in de stortbak op het toilet.

In de nachten vóór de laatste lange zomervakantie had Oscar geregeld de slaapkamer verlaten en arbeidde hij aan een novelle. Hij schreef als in trance, een toestand die was ontstaan door het innemen van slaapmiddelen. Soms versterkte hij deze door het drinken van jenever. Eline vond hem 's ochtends met zijn hoofd op zijn armen aan tafel, ze schoof de gordijnen open, waardoor hij ontwaakte.

Daarvóór had hij geregeld een stereotiepe droom: hij volgde de weg op de heide waarlangs roodgeverfde stenen oprezen. Herhaaldelijk sloeg hij een zijpad in dat gebaand was tussen de bomen, hij belandde tenslotte weer op de gemarkeerde route. Hij rende als een bezetene en passeerde ‘De aardverschuiving’. Hij trapte op een landmachtgroen blikje waaruit ooit een soldaat zijn proviand had geschud, de letters erop waren vrijwel uitgewist. Hij bevond zich op terrein dat niet betreden mocht worden; het was er moerasachtig en er lagen explosieve stoffen. Met een tak wroette hij in de aarde totdat hij op een metalen voorwerpje stootte. Hij boog zich voorover en raapte een kogelhuls op. Hij wierp haar tussen de moerasplanten waarvan hij zich verre hield. Onder zijn voeten schoven vermolmde boomstammen die het bestijgen van de helling vergemakkelijkten en dienden in de tijd dat men hier toegang had. Ieder moment verwachtte hij de parkeerplaats te bereiken. De bodem achter de glooiing werd vloeibaar en zoog hem naar de diepte. - Dan was de droom ten einde.

Dit herinnerde hij zich. Het leek een droom in een droom. Over het gazon liepen smalle strepen die door de maaimachine onaangeroerd waren gebleven.

Dat me dat gisteren niet is opgevallen, dacht hij. De distels in de border moet ik verwijderen en er groeit gras tussen de leistenen. Het snoeien van de heg zal nog een heel karwei zijn. Hij stelde zich ten doel deze taken vóór zondag, dan kwam Eline thuis, volbracht te hebben.

De strakblauwe lucht en de zon die warmte uitstraalde buiten het huis deden hem besluiten niet langer te wachten op de postbode. Hij hield rekening met de mogelijkheid dat hem vandaag niets zou worden toegezonden, maar een doffe klap op de deurmat ontnam hem dit vermoeden. Een envelop van een muziekuitgeverij, stelde hij vast. De naam van de firma herkende hij uit de verte. Er werden ook een ansichtkaart en een brief naar binnen geschoven. De prentbriefkaart toonde het Kurhaus, op de achterkant stond een groet, geschreven door Eline's vriendin Martha. En een naïef cirkeltje met streepjes eromheen. Ook een opmerking van Eline die betrekking had op het consumeren van groente en fruit. Hij legde de grote envelop en de ansichtkaart op het dressoir (de verzamelplaats voor post) en scheurde de briefomslag open.

Scheveningen, 11 augustus '83

Lieve Oscar,

Martha en ik zijn goed aangekomen zondagavond. Het is allemaal iets anders gegaan. We logeren niet in dat pension vlakbij zee, maar in een kelderwoning in een straat bij het Vredespaleis. Ik geloof dat we samen weleens in die buurt geweest zijn. Het is hier werkelijk snikheet. We liggen veel op het strand, ik zwem, Martha

surft. In het zuiden zal het nog warmer zijn. Ik stel me voor dat je pootjebaadt in de beek op de hei. Die kelderwoning bestaat vooral uit een keuken en een groot voorportaal, vanuit het huiskamertje zie je alleen de benen van de

voorbijgangers. Het is hier, lijkt het wel, die plaats waar de opnamen zijn gemaakt voor die Engelse televisieserie met de butler Hudson, mevrouw Bridges en het overige personeel, in dienst van die rijke familie. 's Avonds ‘speel’ ik weleens die dwaze meid die alles verkeerd deed achter het fornuis en Martha ligt dan werkelijk dubbel van het lachen. Zondag komen de bewoners terug van vakantie, hoe laat is niet precies te zeggen, maar het zal rond één uur zijn. Het zijn vrienden van Martha bij wie ze geregeld logeert als ze voor zaken in Den Haag moet zijn. We passen op hun hond, een Afghaanse windhond, die zeer eigenzinnig is. We nemen hem mee naar het strand en houden hem aan de lijn. Je begrijpt dat het hier aan zee veel drukker is dan op ons strandje bij Civitanova, maar toch is hier minder lawaai. Wist je dat Martha en Lodewijk een trektocht naar de Ardèche hebben gemaakt? De tent zetten ze telkens op in het veld, soms op een boerderijcamping. Er is hier een oude, valse piano waarop ik de Sonate van Smetana voor twee piano's en acht handen speel. Als Martha meedoet, klinkt het best grappig. De buren hebben er geen last van want 's avonds zijn de huizen verlaten door het kantoorpersoneel. Hiernaast is in de kelder een begrafenisonderneming gevestigd. In ‘Het Vaderland’ lees ik de rouwadvertenties van degenen die er liggen opgebaard. Ik schrijf nu op het strand. Martha is zojuist van de surfplank gegleden, doet verwoede pogingen het zeil uit het water te krijgen. Er is te weinig wind. Ik zal de hond vastbinden en naar haar toe zwemmen.

Eindig nu deze brief. Veel liefs,

Eline

De wandeling op de heide had hem goed gedaan. Met een licht hongergevoel had hij het onkruid gewied en het grasveld gesoigneerd dat nu op een wollen tapijt leek. Hij bakte twee eieren met oude kaas, uien en gekookte ham. Het geheel sudderde op het kleinste pitje van het gasfornuis onder een deksel. Uit de kast boven het aanrecht haalde hij een bord waarop hij twee sneeën roggebrood legde. Voorzichtig liet hij uit de braadpan de uitsmijter daarop glijden. Een kleine hoeveelheid tomatenketchup bracht hij aan rond de eidooier, even genoot hij van de rode en gele kleur. Ietwat gulzig at hij aan de keukentafel, de zoute smaak ervoer hij als een streling van de tong. Onder de hete kraan ontdeed hij de pan en het bord van etensresten, hij droogde ze niet af, vanavond of morgen zou hij ze nog nodig hebben. Op het aanrecht bleef alles binnen handbereik. Er ontstond een geweldige dorst. Hij dronk een fles bier leeg, opende een tweede en begaf zich daarmee naar de huiskamer. Misschien wil het eens eindelijk lukken, dacht Oscar, toen hij één van de laden van het dressoir opende. Hij haalde er een opbergmap uit en bracht deze naar Eline's schrijftafel. Met een natgemaakte vinger bladerde hij door de papieren in de map. De schrijfmachine stond er vermoeid naast alsof deze geen medewerking wilde verlenen aan het aaneenrijgen van de aantekeningen die voorheen in de nachtelijke uren geboren waren. Hij ordende, legde diverse bladzijden op de vloer die spoedig een chaotische aanblik bood. Al lezend kwam het hem voor dat hij destijds een andere persoon was geweest. De afgelopen vakantie in Italië, veertien dagen aan zee en dezelfde tijd in een landhuis in de Toscane, had hem de overspanning doen overwinnen. Het enige wat hij herkende in deze aantekeningen als zijnde van hemzelf, betrof een verwijzing naar het landschap bij Siena, naar de lichtval die er wisselde van uur tot uur, het landschap dat hij toen nog niet uit eigen aanschouwing kende, slechts van afbeeldingen in een Duitse reisgids en dia's die Eline hem vertoond had.

Hij draaide een vel papier in de Olivetti en begon met de beschrijving van het opkomen van de zon boven de heuvels. Dat beeld was hem sterk bijgebleven. De eerste nachten in het landhuis bij het dorpje Tegoia keerde de slapeloosheid, die aan zee al spoedig verdwenen was, terug. Hij sliep gescheiden van Eline, omdat hij haar niet wilde storen als hij telkens opstond. Dat was slechts enkele nachten geweest. De nevel in de dalen, waargenomen in de vroege ochtend als hij terugkeerde uit Tegoia, nam hij eveneens op in de beschrijving. En de weiden met olijfbomen. Nu een terugblik, dacht hij. Een leraar beleeft zijn laatste zomervakantie want hij is ontslagen, hij wordt een klein ambtenaar in een museum waar hij de aanwinsten in kaart moet brengen. Hij zal weinig verdienen en slechts over weinig verlofdagen kunnen beschikken. - Oscar vond een fragment dat over zo'n man handelde, een man die zijn beste jaren aan het onderwijs gegeven had en moeilijkheden ondervond bij het houden van de orde in de klas. Ja, de rust in de Toscane vormde een enorme tegenstelling met dat lawaai dat hem steeds omringd had. En daaraan dacht die man. Hij had betere vooruitzichten verdiend: hij wilde zich altijd verplaatsen in de wereld van de jongeren die hij les gaf, maar niemand luisterde naar hem.

Het wordt niets, dacht Oscar vertwijfeld, toen hij niet meer wist hoe hij de woorden in de volgende zin moest rangschikken. Hij las over wat hij met de schrijfmachine tot stand had gebracht: een zonsopgang, een ochtendwandeling, de terugblik van de gesjeesde leraar. Wie is die man toch, peinsde hij. Ik geloof dat ik alleen over mezelf kan schrijven, maar is dat de moeite waard? Niemand zal ooit iets van mij lezen en als dat wel zo is, zal men er beslist niet van wakker liggen, alleen ikzelf. Waaròm moet ik eigenlijk een novelle schrijven? Voor het geld hoeft het niet. Ik heb een baan. (Even zag hij de zaal waar hij aanstaande maandag aanwezig moest zijn als een schrikbeeld voor zich.) Het zou beter zijn eens jarenlang een gewone burger te zijn, de dwaasheid om een novelle te schrijven uit mijn hoofd te zetten. Misschien zal er eindelijk een frisse wind door mijn geest waaien. Het lijkt wel of deze zomervakantie een veel te korte episode is geweest om de moeilijkheden van het schrijverschap aan te kunnen en dat terwijl mijn zenuwstelsel geheel tot rust is gekomen. Librium en dalmadorm liggen in het medicijnkastje, ik taal er niet naar. Ik drink bier uit louter dorst, evengoed zou ik mineraalwater kunnen gebruiken. Mijn lichaam verkeert in een uitstekende conditie. Ik wandel op de hei en maai het gazon in de grote tuin zonder moe te worden. In rusttoestand heb ik een pols van 55. Hoe ging mijn hart tekeer tijdens die slapeloze nachten. Toen noteerde ik die onzin op de papieren die nu om me heen liggen als afval. Ik zal ze bij het huisvuil deponeren, ze verdienen niet beter, ze zijn beklad met zinnen, ontsproten aan een door drank en medicijnen beneveld brein.

Zonder alcohol en slaapmiddelen had Oscar waarschijnlijk volstrekt geen oog dichtgedaan. Hem kwelde de onzekerheid over de toekomst toen. Hij kon zich nauwelijks nog voorstellen hoe afschuwelijk het was de dag aan te vangen waaraan geen periode van onbewustheid vooraf was gegaan. Zelfs na een korte slaap leek het erop dat hij een schavot zou moeten beklimmen. Ondanks zijn ziekte en het recht zich aan het arbeidsproces te onttrekken verzuimde hij niet. Tijdens de inwerkperiode in de bibliotheek wilde hij tenminste lijfelijk aanwezig zijn. Op school zweeg hij zoveel mogelijk, men liet hem met rust.

Nogmaals las hij de korte tekst over de Toscaanse ochtend over. Langzaam schudde hij zijn hoofd. Hij overwoog Eline erover te raadplegen, misschien was zij in staat een aanwijzing te geven die het verloop van de novelle verder kon helpen. ‘Het moet maar eens afgelopen zijn,’ fluisterde Oscar. Hij trok het papier uit de Olivetti en verscheurde het. Hij verdrong de gedachte dat het toch misschien het juiste begin bevatte. Hij voelde lust de tuin verder in orde te maken. Dit zou hij uitstellen tot morgen. Als Eline uit Scheveningen terug zou komen, zou zij verrast zijn door de prachtige aanblik die de tuin bood. Hij raapte de rommel op die her en

der op de vloer lag en vormde tientallen proppen. Ze verdwenen in de afvalmand. Hij schoof de opbergmap, die behoorlijk was uitgedund, tussen stencils van school en proefwerken van de overgang die hij niet gecorrigeerd had en beoordeeld. Op het toilet urineerde hij in het fonteintje, een gewoonte waar Eline geen protest tegen aantekende. Op deze wijze werd de vloer minder besmeurd. Het water uit de kraan liet hij keihard stromen, terwijl de druk in zijn onderbuik verdween.

Kort na hun terugkeer uit Italië, afgelopen weekend, had Eline zich gereed gemaakt opnieuw op reis te gaan. In de schaarse uren dat ze nog waren samen geweest konden ze moeilijk wennen aan Nederland. Ze dachten aan de verzengende hitte bij Tegoia en de koelte van het landhuis waarin zij de liefde bedreven. Al lang wenste Eline in verwachting te raken, maar Oscar achtte zich ongeschikt een goede vader te zijn wegens de klachten van nerveuze aard. Voortdurend had Eline zijn

bezwaren afgewezen, zich beroepend op de rol die zij, indien noodzakelijk, alleen wilde spelen.

'Ik weet zeker dat ik zwanger ben,' had Eline zondag gezegd. De thermometer waarmee zij haar lichaamstemperatuur bepaalde en het boekje waarin zij een curve bijhield, had zij niet mee naar Scheveningen genomen.

Ook Eline bevond zich niet ver van de veertig, maar van haar schoonheid had zij niets verloren, zij leek een vrouw van achter in de twintig wie niets in de weg stond nog moeder te worden. Oscar hoopte dat het zou gebeuren, zijn nervositeit beschouwde hij als voorgoed uitgebannen. Het leraarschap had te lang op zijn schouders gedrukt, de confrontatie met pubers zonder idealen zou hem verder bespaard blijven. En de betrekking in de bibliotheek zou hem een zodanige vrijheid geven dat niemand meer hem uit zijn evenwicht kon brengen. Hij werd ongeduldig, hij verlangde naar zondag. Eline, dacht hij, ik zou niet meer zonder je kunnen. Hij liet zijn vingers over de toetsen van de Olivetti glijden, waardoor het leek dat hij iemand in de verte hoorde praten. Er zat stof op de ijzeren stangetjes waaraan die toetsen bevestigd waren. Hij schoof aan de tafel, vulde het glas met pils dat zijn koelheid verloren had. In één teug dronk hij het leeg. Hij voelde zich zeer ontspannen. Op een maagdelijk blad verschenen letters, woorden, zinnen.

In de weinige jaren dat ik met Eline leef, manifesteert zich alles als nieuw. We betrokken samen een huis waarin zich niets bevindt wat sterk herinneringen oproept aan ons vorig bestaan. Tijdens onze reizen ontdekten wij het buitenland opnieuw. Sinds ik Eline ken zijn mijn depressies korter geweest. Ik kan er makkelijker uit raken, als gesterkt door een nieuwe jeugd. Dat ik ooit nog eens zou kamperen had ik niet voor mogelijk gehouden, al sluit ik het schieten met een katapult of het klimmen in een boom uit. Het verblijf op de camping bij Civitanova deze zomer was niet gebonden aan strenge verordeningen. Slapen op luchtbedden en koken op gasbranders is onvergelijkbaar met de zomerkampen van de padvindersbeweging die mij voorheen tucht leerde en vertrouwd maakte met het primitieve bivakkeren.

Eline en ik ontvluchtten de hitte van de late ochtend en de middag onder een parasol, tien minuten gaans van onze tent. Omdat Italiaanse gezinnen lawaaierig zijn, stopte Eline watjes in haar oren. We lazen een boek of tuurden naar de boortoren die een vlam voortbracht en, naar schatting, twintig kilometer van de vloedlijn verwijderd was. Of we zwommen samen tot achter de wat hogere golven. Tijdens de siësta aten we brood, belegd met gorgonzola of mortadella en we dronken rode wijn. In die periode bevonden we ons vrijwel geheel alleen op het strand. Eline zonde dan 'oben ohne'. De voorlaatste dag stond haar het kamperen tegen.

‘Morgen zijn we in de eeuwige rust van de Toscane,’ zei ik. Ik wees in de richting van het binnenland. Voor mij was er geen reden voor ontevredenheid. De camping bood uitstekende voorzieningen en de laakbare opvattingen van Baden-Powell golden er niet. Dat was anders tijdens die zomers in mijn jeugd. In korte ribfluwelen broeken fietsten we naar het terrein waar het kamp zou worden ingericht. Onze rijwielen waren beladen met loodzware legertenten, touw om te sjorren en aardappels. Bij het vertrek wuife mijn moeder, van wie ik liever thuis afscheid zou hebben genomen, mij na. De zwoegende meute, bestaande uit vier patrouilles, versaagde geen moment, zelfs al moest er een steile helling worden genomen en vielen de mussen van het dak. - Die voorlaatste dag verlieten Eline en ik noodgedwongen het strand, een harde wind deed het zand opstuiven, we proefden het zout van de meters hoge golven. Te voet begaven we ons naar Civitanova, een

weinig bekoorlijke stad met een smerige haven waar voornamelijk vissersboten voor anker lagen. 's Avonds verkocht men op de boulevard in kramen textiel, snuisterijen en snoepgoed. Ook was daar wat kermisvertier. Ik ervoer, zoals vaak in onbekende buitenlandse steden, een lichte onrust, waar de depressie waaraan ik onlangs had geleden, keerde niet terug, ik besefte dat ik gezond was. Op een terras in het centrum van Civitanova wachtten wij op de schemering. Daar vertelde ik Eline over de zomerkampen onder leiding van hopman Scheps, een benige, ongehuwde man die zijn vrije tijd aan de jeugd opofferde en wiens handel en wandel in de oorlog volgens sommigen niet onbesproken was. Mijn vader ontkende dat ten stelligste, mijn vader die de padvinderij belangrijk vond: ze hield kinderen van de straat en verstevigde je ruggegraat. - Nauwelijks bekomen van de fietstocht naar de Ardennen, moesten we zware arbeid verrichten. Met man en macht werd een grote kuil gegraven die we omgaven met een zeil. Al spoedig rook het er naar uitwerpselen. Daarna kon je het patrouillegebied afbakenen. We kookten alvorens gefoerageerd te hebben bij de troepleider, een jongen die iets ouder was dan wij en geregeld fluisterde tegen Hopman Scheps. Buiten de domeinen van de patrouilles stapelden we in een cirkel stenen waarin dezelfde avond nog een vuur werd gestookt dat steeds een behaaglijke warmte verspreidde. We zongen liederen als ‘Kom mee naar buiten allemaal, dan zoeken wij de wielewaal’ en schreeuwden een yell: ‘Het kan, het moet, het gaat!’ Na het gedoe rond het kampvuur viel je onmiddellijk in een slaap die algauw wreed verstoord werd. We moesten het bos in om de ‘ontvoerde’ hopman te zoeken en al kon het je niet schelen dat hij vermist was, gevonden worden moest hij, want een kamp zonder hopman is als een schip zonder kapitein. Tijdens de zoekaktie schenen we paniekerig met onze zaklampen en slaakten rauwe kreten, eekhoorns, konijnen en vogels verontrustend. Ik huiverde als we zwegen. Wanneer een ‘vijandige’ patrouille op ons afstormde, dan wist ik dat de hopman in de buurt was. Iedereen vocht geestdriftig, alleen ik keek toe. Er klonk geroep uit de struiken. Het gezicht en de blote benen van de hopman werden verlicht, als om vast te stellen dat hij niet gewond was. Ook al kermde hij, hij was springlevend. Ik vond zo'n spelletje één van de misselijkste die er bestonden. Samen met de ‘vijanden’ haalden we de touwen van zijn lichaam waarmee hij was geboeid.

‘Was het leuk jongens?’ vroeg hij. Voor mij betekende dat het einde van het gebeuren. Ik zag hoe schutterig hopman Scheps deed, als een akteur die midden in een met verve gespeelde monoloog tijdens een repetitie door de regisseur onderbroken was. Slaapdronken was ik.

‘Over de padvinderij zou je best een aardig verhaal kunnen schrijven, zei Eline. ‘Na de vakantie, dagelijks een uurtje werken, niet meer. Dat kun je makkelijk in je nieuwe betrekking.’ Ik dronk aan mijn wijn, de auto's bij het stoplicht vormden een lange rij en stootten een overmaat aan koolmonoxyde uit. Toen dacht ik aan de opbergmap waarin ik tientallen papieren met aantekeningen had verzameld die de bestanddelen vormden van een novelle. ‘Een aardig verhaal,’ zei ik. ‘Ik geloof dat ik er nooit in zal slagen om wrange herinneringen relativerend te beschrijven.’

‘Al je herinneringen zijn voor jou wrang.’ In de opbergmap bevond zich bij mijn weten niets over de padvinderij en als ik me hierin vergis, dan zou een passage handelen over de jeugdbeweging die kinderen rijp maakt voor het begaan van oorlogsmisdaden en het verraden van hun ouders. En over de Hitlerjugend. Ik ben te serieus van aard om hopman Scheps als een paljas uit te beelden die mijn vakanties bedierf, om mij lichtelijk obstinaat uit te laten over mijn vader want hij was uiteindelijk degene die me naar dat zomerkamp stuurde. In ieder geval had ik het veertien dagen in en rond een tent uitgehouden, een prestatie die ik niet had geleverd als ik nooit padvinder was geweest. Ik vroeg me af of tegenwoordig nog figuren als

hopman Scheps voorkwamen. Waarschijnlijk alleen nog in het leger: kwaadaardige kerels die al opdoemen tijdens de keuring waar je als een stuk vee wordt beoordeeld op je geschiktheid aan het oorlogsbedrijf deel te nemen. Soldaat zijn is een even naïeve vertoning als het deelnemen aan zomerkampen. Als rekruut weigerde ik dan ook een geweer in mijn uitrusting. Een sergeant duwde het hardhandig tegen mijn borst. Toen verliet ik de kazerne. De marechaussee dwong me terug te gaan. In het geheim rookte ik zware sigaretten waarvan ik moest braken, een mogelijk symptoom van heimwee. Mijn eerste contact met een zenuwarts volgde. S5, vooruitzichten in de maatschappij tot nul gereduceerd, voorspelde men. Tot nu toe bracht ik het tot ambtenaar bij de overheid. - Eline drukte een zakdoek tegen haar neus. Het was spitsuur in Civitanova. We verlieten het terras en liepen naar de overkant van de straat waar een park lag. Tussen de oleanders voelden we ons beschut en drongen de verkeersgeluiden ietwat gedempt tot ons door.

‘In Siena toon ik je alle plaatsen waar ik geregeld kwam in 1980.’ Eline leerde er het Italiaans tijdens een zomercursus aan de universiteit aldaar. Eén van de dia's toonde het collegezaaltje dat bevolkt werd door studenten uit diverse landen. Ik legde mijn arm rond haar schouder en streelde met een vinger haar hals, langzaam omhoog tot onder haar oor.

‘Niet doen,’ zei ze, lachend. ‘Laten we vanavond in een visrestaurant eten. Eindelijk eens aan een gedekte tafel zitten, in plaats van voor de tent. Je hebt overigens voortreffelijk gekookt op die gasbrander.’ Ze kuste me op mijn wang.

In een nog drukke straat betraden we een eetgelegenheid waar het benauwd, maar niet ongezellig was. Ik sloot het raam en verzocht de deur naar de tuin te openen.

‘Civitanova heeft weinig te bieden,’ zei Eline. Ze bestudeerde de spijskaart. Ik probeerde het aantal auto's te tellen die voorbijreden, een lichte spanning bekroop mij. Ik dronk een halve fles mineraalwater leeg, nam kennis van de vele scheikundige benamingen op het etiket. Het ontbreken van honger deed me verlangen naar een spoedige beëindiging van het verblijf in deze omgeving. - Een travestietachtig wezen diende een hors d'oeuvre op.

‘Heerlijk,’ zei Eline. Ze bracht de fles witte wijn in de buurt van mijn glas om in te schenken. Ik liet even mijn hand daarboven zweven en tikte op het etiket van de fles mineraalwater.

‘Ik hou het hier maar bij,’ zei ik. ‘Wat er niet allemaal in zo'n fles zit.’ Eline knikte herkennend. Italië heeft evenveel soorten mineraalwater als Duitsland bier, dacht ik. Bij de visschotel kreeg ik toch trek in wijn, ik onthield me en at voor de honger van morgen de ‘vruchten van de zee’. Mijn lichte onrust verdween, Eline genoot, terwijl ze vertelde over de imposantste torens van de Toscaanse steden en de Etrusken, de oorspronkelijke bewoners van het prachtige land. Bij de intredende schemering was er nog nauwelijks verkeer. Ik opende het raam, voelde een aangename zwoelte.

Bij de haven hielden zich enige groepjes mannen op en enkele toeristen die, vermoedde ik, in grotere aantallen flaneerden op de boulevard. De ene vissersboot was nog vuiler dan de andere, de kabels waarmee ze aan de meerpalen bevestigd waren, bewogen licht. Ik hoorde gekraak dat uit het binnenste van de schepen leek te ontsnappen. Bij de vuurtoren werden we aan weerszijden door water omgeven. In de verte draaide een reuzenrad, het kermisvertier kwam op gang. Ik omhelsde Eline, zocht met mijn lippen haar mond.

‘Oscar,’ zei zij zacht. Ik beroerde haar tong en streelde met een vinger haar oorschelp.

‘Zul je me nooit verlaten,’ fluisterde ik. Zij drukte mij tegen zich aan, over haar schouder heen zag ik de donkere zee, de vlam van de boortoren flakkerde niet.

Op de boulevard slenterden we langs de kramen. Ik kocht kanten stof waaruit Eline een blouse zou vervaardigen en pinda's in een bruin omhulsel van suiker.

Plotseling werd mijn aandacht getrokken door een gespleten grijze kei. In het binnenste daarvan schitterden kristallen. Ik dacht aan de verzameling van Lodewijk, vermoedde dat hij dit exemplaar daarin zou willen opnemen.

Op de zolderkamer in Lodewijks huis, er bevinden zich vitrines en kasten met gedetermineerde stenen, raakte ik Eline voor het eerst aan. In dat huis woonde ik enige maanden nadat ik Ingrid, met wie ik getrouwd geweest ben, had verlaten. Ik ben hem er dankbaar voor dat hij mij asiel verleende, dat hij op school tijdens de pauzes opmerkte dat ik er afgetrokken uitzag, hij mij vroeg wat eraan scheelde. Laat ik niet afdwalen. Eline bezocht eens Lodewijk, haar neef, in het gezelschap van Martha, haar vriendin. We beleefden een voorjaarsavond in de tuin, vier gescheiden mensen, door een speling van het lot bijeen, dachten aan hun leven dat voor een groot deel voorbij was. Oppervlakkige gesprekken over wat er allemaal op-

bloeien zou in Lodewijks tuin: de Oostindische Kers, het Schildersverdriet, de Judaspenning. Verwijzingen naar de toekomst, voor zover het heuglijke feiten betrof. Eline zou een huis betrekken, het flatgebouw verlaten waaraan zij te veel herineringen had en waar zij niet rustig studeren kon, piano spelen en liederen ten gehore brengen. Aan het einde van de avond toonde Lodewijk zijn stenenverzameling. Ik stond naast Eline bij een vitrine, mijn hand legde ik er op de hare als een teken van verbondenheid. Ik zag voor het eerst haar onweerstaanbare blik, doordat zij haar pupillen naar de hoeken van haar oogkassen draaide. Daarbij drukte haar mond onverschilligheid uit. Zij trok haar hand niet terug, zij was een tot rust gekomen opgejaagd dier dat zich strelen liet. We bemerkten dat we alleen waren.

'Ik moet eens gaan,' zei Eline.

'Vind je het goed als ik je opbel,' zei ik.

'Mijn telefoon is afgesloten. Binnenkort ga ik verhuizen. Waar is Lodewijk nou? Ik wilde hem vragen of hij de spullen kon vervoeren die te breekbaar zijn om aan de verhuizers mee te geven.' Zij riep Lodewijks naam op het trapportaal, maar kreeg geen antwoord. Ook Martha's naam riep zij. In het huis was een stilte, ik rook de geur van de tuin. Plotseling viel de buitendeur dicht en we hoorden stemmen. Beneden een gesprek over de behandeling van de toverhazelaar bij vorst, in januari had hij weer schitterend gebloeid, de tuin hoefde nooit zonder kleur te zijn. Eline daalde de trap af, ik volgde haar. 'We waren even aan de straatkant,' zei Lodewijk. Eline richtte het verzoek tot hem. De komende zaterdag moest het appartement ontruimd zijn.

'Kan Oscar je niet helpen?' vroeg Martha.

'Het is een sterke vent,' zei Lodewijk. 'Maar ook voorzichtig.' Hij sloeg zijn arm om Martha's schouder. Ik wist dat hij het weekend met haar doorbrengen zou, dat mijn aanwezigheid gemist kon worden hier. Eline glimlachte, ik stroomde vol met een blijheid die ik al lang niet meer had gekend. We dronken op de verhuizing, we lachten luid.

We lieten Civitanova achter ons. Ik dacht aan die zaterdagmiddag, aan de merkwaardige samenloop van omstandigheden, aan de voorjaarsnacht waarin ik Eline slechts enkele uren kende. Toen kon en wilde ik niet inslapen, het beeld van mijn hand op de hare zou me in staat stellen de tijd tussen toen en het weekend om te krijgen.

'Weet je nog dat we met z'n tweeën op die kale vloer van je flat zaten? vroeg ik.

'Hoe kom je daar nou ineens op?' vroeg Eline.

'Ik dacht aan Lodewijk en z'n zolderkamer waar we bij die vitrine stonden.'

'Het verbaasde me dat je mij daar aanraakte. Je maakte zo'n verlegen, afwezige indruk. Ik wist ook niet goed raad met de situatie. Toen je me die zaterdag hielp was je zo vriendelijk, je luisterde naar me met echte aandacht. Voor mij stond het vast dat ik bij iemand als jou zou willen blijven, ik had niet het gevoel dat ik me tegenover jou moest verdedigen, een gevoel dat ik bij andere mannen wel heb.' Ik herinner me dat ik die zaterdagavond in Elines nieuwe huis de talloze dozen in de verschillende kamers zette, dat ik spierpijn had, mijn lichamelijke conditie was slecht. Ik nam mij voor geen bier meer te drinken, het roken te matigen.

We bereikten het kampeerterrein kort voor sluitingstijd. We gleden weg in een diepe slaap. De treinen die in de verte geregeld de stilte verbraken en die andere nachten aan je oor voorbij leken te razen, maakten geen inbreuk op onze rust. Ik vertoefde in mijn onderbewuste waar ik een zoektocht beleefde op de zeebodem naar het wrak van een schip waarin ik Ingrid vermoedde te vinden. Een antwoord op de vraag waarom ik het meisje zocht waarmee ik getrouwd ben geweest, terwijl

ik gelukkig ben met Eline, moet ik schuldig blijven. Misschien wilde ik in het reine komen met het feit dat ik haar ooit verliet. Ik vond het wrak. De ruimten in het schip waren door het zeewater niet aangetast, het zorgde voor een reiniging en was helder. Ik zweefde door een lange, smalle gang waaraan diverse hutten lagen. Ingrid verscheen, zij was naakt en zwaaide naar mij. Ik probeerde mij te ontdoen van mijn kleren, mijn hemd omstrengelde mijn hoofd. In de duisternis fluisterde zij dat we altijd gescheiden zouden zijn.

'Je bent heel ver weg. Je bent altijd ver weg geweest.'

'Dat is niet waar,' zei ik. Gesard door mijn blindheid sloeg ik wanhopig met mijn armen om me een weg te banen uit het wrak. Het licht in mijn ogen keerde terug toen mijn knieën op een rotsachtige bodem stootten. Vlak bij de kust werd ik opgenomen door een golf die me zachtjes op het strand deed belanden. De houding van mijn lichaam was die van een badgast, ik was één van de velen, maar niemand merkte mij op. Ingrid liep, parallel aan de vloedlijn, met een jongen, soms het water aanrakend met haar voet. Zij stortte zich in de golven, zij zwom. Ik wachtte op het moment dat ze het strand zou betreden. En toen dat gebeurde liep zij lachend langs mij. Zij omhelsde de jongen, ik schreeuwde, maar niemand sloeg er acht op. Een geweldige golf overspooelde mij.

'Heb je gedroomd?' vroeg Eline.

'Een gezonken schip, een meisje, een strand.'

'Je rilt. Je hebt het zo koud.'

'Het is voorbij. Ga maar slapen.' Ik kuste Eline. Onrustig en halfbewust sliep ik, maar droomloos. Even na zessen werd ik nog nauwelijks door enige vermoeidheid beheerst. Ik hoorde de regelmatige ademhaling van Eline. Vandaag raak ik hier eindelijk vandaan, dacht ik. De zee roept herinneringen op aan Ingrid, de zee waar zij steeds heenwilde. Op het strand raakte ze steeds in gesprek met jongens van haar leeftijd - ik ben acht jaar ouder dan zij - en ze zwom met hen of voer met hen op zee. Zij was zo ontrouw dat ik haar moest verlaten. Ik verlangde nu naar bedwelming, naar een weinig poeder uit een dal madormcapsule, naar slaap. - Ik besloot mij naar het waslokaal te begeven. Tijdens het scheren en tandenpoetsen voelde ik me krachtig. Een moeder met een kind ontmoette ik op het pad bij onze tent, een waterkruik met zich meedragend; een teken dat de dag een aanvang had genomen. Zachtjes legde ik de toiletspullen in de voortent. Eline sliep op haar buik, haar arm lag op de plaats waarvan ik mij zojuist had verheven. Met de handdoek op mijn schouder zocht ik het zwembad op. Ik sprong in het ijskoude water. Er verscheen een kleine golfslag op het oppervlak.

Oscar werd gestoord door de telefoon. Hij nam de hoorn van de haak.

'Oscar Jager.'

'Met Lodewijk.' Stilte.

'Het wordt tijd dat ik mijn stem eens gebruik,' zei Oscar. Dagenlang zit ik in m'n eentje, heb wat in de tuin gewerkt, ben op de hei geweest.' Hij keek op zijn horloge: 20:18. Bijna half negen dus. 'Toen je belde was ik aan het schrijven. Over de vakantie. Het is eigenlijk een verhááL waar ik mee bezig ben. Jij komt er ook in voor. Ik heb uren geschreven, mijn God, ik wist niet dat het al zo laat was.'

'Ga nu maar eens met je benen op tafel liggen,' zei Lodewijk. 'Je werkt te hard, hou er maar mee op want ik ben in aantocht. Zo rond tien uur kun je me verwachten. Ik duik nog even de kroeg in.'

'Met Martha en Eline gaat het uitstekend,' zei Oscar. 'Ik ontving vanmorgen een ansicht en een brief.'

'Ik ook. Ze schijnen zonder ons te kunnen.' Lodewijk lachte met schelle uithalen. Hij brak het gesprek zonder groeten af, een gewoonte waaraan Oscar moeilijk wennen kon.

De Olivetti borg hij op in de daarvoor bestemde koffer. Hij sloot deze door middel van een ritssluiting. Eigenlijk is het ding aan vervanging toe, dacht hij. Maar ik kan er geen afstand van doen. Hij constateerde dat de inkt op het lint begon op te raken. Hij voelde een onaangename vermoeidheid in zich opkomen alsof hij een enorme krachtsinspanning volbracht had. Hij sloot de tuindeuren, zag in de verte de hoge flatgebouwen met kleurrijke markiezen. Hij meende een jonge vrouw, bezig met het opruimen van ligstoelen en parasol, te zien. Steeds wekte het medelijden bij hem op dat jeugdige mensen in beton woonden. En anderzijds woede: het stadsbeeld werd bedorven. Het gebied waar hij als kind gespeeld had, was volstrekt onherkenbaar, het was nu volgebouwd met die pakhuizen. Verdwenen was de dijk waartegen tot in het begin van de vijftiger jaren het verroeste chassis en enige delen van de carrosserie van de bruine Peugeot légère lagen die, overwoekerd door onkruid, door de aarde leken voortgebracht. Die auto had zijn vader toebehoord en was in de oorlog door de Duitsers geroofd. Voor de bouw van de flats werd het moeras drooggelegd waar hij 's zomers kikkervisjes ving, de primitieve tribune bij het voetbalveld afgebroken, dat grensde aan de

dijk. Daar dreef hij vliegers van helgeel papier de lucht in. Op woensdagmiddag stonden ze roerloos of bijna onzichtbaar aan de hemel, maar hij voelde de spanning in het touw, een merkwaardige sensatie, eenzelfde als die hij ervoer bij het scoren van een doelpunt door de thuisclub.

Oscar waande zich thans in een niemandsland dat door hem geregeerd werd. Hij strekte zich uit op de driezitsbank en staarde naar de zoldering. Niets in dit vertrek behoorde hem toe, het grootste deel van zijn inboedel was opgeslagen bij een verhuisbedrijf, het kleinere bevond zich hier op de mansarde waar hij normaliter, vooral 's winters, werkte en studeerde. Graag vertoefde hij beneden, hij kon er de ceders zien in de achtertuin en de lindebomen op straat. Op de zolder nam hij slechts een fragment van de lucht waar door het dakvenster. Het plafond, ontdekte hij, was niet gelijkmatig gewit. Hij sloot zijn ogen, meende de stem van Dr. de Kleyn te horen.

'Zegt u maar wat u op dit ogenblik denkt.' De arts zat achter hem met een notitieblok op zijn knie. Een winterlang was Oscar bij Dr. de Kleyn, één van de laatste volgelingen van Freud, in behandeling.

'Ik denk dat het mij lukt u van twijfel en onzekerheid te verlossen,' zei hij tegen Oscar bij het eerste consult. De handen van de dokter trilden, zijn tengere gestalte en verweerde gezicht troonden de sporen van een vergaande ouderdom. Oscar trotseerde koude en sneeuw wanneer hij zich te voet naar de psychiater begaf, de winterlucht bracht aanvankelijk een tinteling in zijn benen teweeg, maar zij verdween als hij de nieuwbouwwijk, hij woonde aan de rand daarvan, achter zich had gelaten. Dagelijks gebruikte hij nog een dragee Bellergal uit de voorraad medicijnen die de huisarts hem verstrekt had, zodat duizeligheid en maagpijn enigszins werden teruggedrongen. Op de divan praatte hij over zijn bedreigde huwelijk met Ingrid. Hij kon het niet langer verdragen dat zij echtbreuk pleegde. Uit wraak ging hij naar de hoeren, maar daarvan bracht hij De Kleyn niet op de hoogte. Een halve waarheid is ook een leugen. Ik heb hem beloofd eerlijk te zijn en geen medicijnen in te nemen, dacht Oscar steeds. Door de behandeling voelde hij zich eerder zieker worden. Op een avond zei hij tegen Ingrid dat hij beter was, hij hervatte zijn werk op school. Voor het eerst werd hij geconfronteerd met slapeloosheid. Nachten achtereen lag hij wakker, iedere medicatie miste haar uitwerking. Uiteindelijk verstrekte de huisarts het barbituraat bykonox waarvan Oscar ook overdag een aangename invloed onderging. Al spoedig bemerkte hij zwarte randen onder zijn ogen, de glans ervan werd sterk gereduceerd. Hij bedelde om grotere doses, vervalste recepten. Nog nauwelijks kwam Ingrid meer thuis, zij was bang voor de man die hij geworden was. Toen zij gestolen receptformuleren vond, verscheurde zij die. Daarop had hij haar op de schouders geslagen, hard, uitzinnig van woede. Hij vluchtte naar de dichtsbijzijnde telefooncel, koos het nummer van een arts die hij niet kende, hoorde een stem die meedeelde dat de dokter de volgende ochtend pas bereikbaar was. Hij meldde zich bij het consultatiebureau voor alcohol en drugs; bij een medewerker daarvan vond hij tijdelijk onderdak. Met behulp van een afbouwschema raakte hij van het barbituraat af, men bevond hem geschikt in een verslavingskliniek te worden opgenomen. Elke zondagmiddag bezocht Ingrid hem.

'Ik heb je nooit pijn willen doen,' zei Oscar.

'We beginnen opnieuw,' stelde Ingrid voor. Hij geloofde haar, zoals hij ook geloofde in de therapie waaraan hij onderworpen werd.

Oscar stond op van de driezitsbank. De vermoeidheid was uit zijn lichaam weggetrokken. Even dacht hij aan Ingrid, aan het weekend dat hij vroeger dan anders uit de kliniek was vertrokken en hij haar in het echtelijk bed betrapte. Hij leverde een gevecht met een naakte man dat hij verloor. Toch was hij na ontslag uit dat hospitaal bij haar teruggegaan, de belofte trouw te zijn gelovend. Genezen

was hij niet. Hij gebruikte kleine hoeveelheden alcohol en medicijnen waarmee hij de slaapproblemen bestreed. Op school wist hij zich staande te houden, al vermoedde hij dat achter zijn rug gelasterd werd over zijn verslaving, over de opname in de kliniek. Daar had hij niets geleerd, behalve dat zijn geval licht was, dat hij maatschappelijk niet echt ontwricht was. - Ik hoef niet als een onvolwaardige door het leven te gaan, dacht Oscar. Ik ben slechts zwaarmoedig van aard, heb tegenslagen gehad. Ik balanceer nog soms op de grens van het gareel waarin iedere burger zich moet buigen en de duisternis waarin ik naar de fles grijp of pillen slik. Nooit meer stel ik mij meer onder behandeling. De patiënten van Dr. de Kleyn die genezen werden verklaard, verkeren in moeilijkheden vroeg of laat, de met een lovende ontslagbrief vergezelde bewoners van de kliniek, juíst die categorie, zuipen zich een delirium of kwijnen weg op een matras, besmeurd met kots. Aan mijn lijf geen polonaise meer. De cijfers op zijn horloge vermeldden 10:10. Lodewik was geen man van de klok. Waarschijnlijk was het in de kroeg erg gezellig, er zouden verhalen uitgewisseld worden over de collega's op school, de nooit in het café aanwezigen, de droogkloten. - De bel ging. Achter de voordeur zag Oscar de contouren van Lodewijks lange gestalte. Hij opende de deur, rook een vage jenevergeur. ‘Kom erin.’ Hij was blij Lodewijk te zien. Ze drukten elkaar de hand. In de huiskamer namen ze plaats aan tafel. Oscar reikte naar de brief op het dressoir.

‘Lees eens voor,’ zei Lodewijk.

‘Lees zelf maar,’ zei Oscar, ‘dan kan ik intussen iets halen. Wat wil je drinken?’

‘Jonge klare,’ antwoordde Lodewijk. ‘En zet er maar een fles bier naast.’ In de keuken hoorde Oscar hem lachen.

‘Volgens mij verrekken ze van de angst in die kelder 's nachts, maar dat schrijven ze niet. Ik heb er zelf geregeld geslapen en meegemaakt dat Martha gillend wakker werd. Voor een dooie hoef je niet bang te zijn. Die staat toch niet meer op.’

‘Het is meer het idee,’ zei Oscar, terwijl hij inschonk. ‘Hoe was het in de kroeg?’

‘De meesten waren er. Van Malsen, De Wind, Oversteeg. We hebben de agenda besproken van de vergadering van maandag. Het zal niet meevallen om weer te beginnen. We zullen nog één jaar tegen die kop van Rambo moeten aankijken, de conrector die met zijn poten niet van de meisjes kan afblijven.’ ‘Hij zou toch met de VUT gaan.’

‘Volgens mij zitten we nog langer met hem opgescheept, hij is pas 61. Verveelt zich thuis. Op school voert hij niets uit, geeft vier lessen per week, zit voor de rest koffie te drinken op zijn kamer. Aan zoiets kan ik me ergeren. Hij moet plaatsmaken voor jongeren, er waren minder collega's afgevloeid wanneer Rambo zijn biezen had gepakt.’

‘Iedereen is de vakantie goed doorgekomen? Geen ongelukken?’

‘Niet dat ik weet. Ik hoorde dat Van der Kraats bij zijn vrouw weg is. De arme kerel. Geen werk, huwelijk stuk. Hij dronk te veel.’

‘Ze noemden hem “kratje”, de leerlingen. Eigenlijk wel geestig.’ Lodewijk stak een sigaar op, blies de rook bedaard in de richting van de tuindeuren.

‘Ik heb nog steeds dorst,’ zei hij. ‘Die hitte, ik kan er moeilijk tegen.’ Hij dronk bier en nipte aan zijn jenever.

‘Je ziet er goed uit, Oscar, werkelijk.’

‘Het kamperen is me wonderwel goed bevallen. Je bent zo vrij, hoeft met niemand rekening te houden zoals in een hotel. Maar die dagen in de Toscane spanden werkelijk de kroon.’

‘Je zei dat je met een verhaal bezig was over de vakantie. Ik zou het weleens willen lezen, niet omdat ik erin voorkom, maar omdat ik dan precies te weten kom wat je hebt uitgespookt.’

‘Het is nog niet af. Ik laat het je ooit lezen.’

‘Verheug je je op maandag?’

‘Verheugen is een groot woord, maar ik heb er best vrede mee dat ik uit het onderwijs moest stappen. Ik denk dat ik onder mijn werk kan lezen, schrijven misschien zelfs.’

Dat baantje zou geknipt zijn voor Rambo. Kan hij zijn vak bijhouden. Volgens mij heeft die man na z'n afstuderen nooit meer een boek gelezen. De hele schooldirectie niet. Ze weten niet eens iets af van het rechtspositiebesluit.’ Oscar vermoedde dat Lodewijk enigszins aangeschoten was, uit voorzorg bracht hij de jeneverfles naar de kelder. Lodewijk legde een plaat op de draaitafel en bewoog zich op de maat van de muziek voort door de kamer. Zou hij dronken zijn? vroeg Oscar zich af. Hij ergert zich te veel aan de schooldirectie, daarover hebben ze het natuurlijk gehad in de kroeg, maar meer nog aan het feit dat de vakantie voorbij is. Met zijn onderlichaam maakte Lodewijk bij elke stap een erotische beweging.

‘Is die plaat van Pussycat van jou? Man, wat heb je een smaak. Dat Eline ze niet uit het raam heeft gegooid. Sta ik hier als een

geilaard. Zie die lelijke meiden voor me, maar ze hebben prachtige lichamen. Ik heb werkelijk last van plog.'

'Plog?'

'Afkorting van "plotseling opkomende geilheid". Hoorde ik zojuist in de kroeg. Kreeg er eentje last van plog en nu ben ik aan de beurt.' Oscar vouwde het avondblad open. In de culturele bijlage viel zijn oog op een bespreking van een novelle onder de kop 'Slachtoffer van de taal'. Daarin maakte de recensent gewag van teksten over het schrijfproces die de laatste tien jaar geregeld gepubliceerd werden. 'Het genre maakt een bedenkelijke populariteit door. Voor schrijvers bij wie de bron is opgedroogd is het thema "schrijven" nog altijd een laatste redmiddel.' De muziek was afgelopen. Lodewijk had de tuindeuren geopend, was naar buiten gegaan en zat op het terras. 'Ik was even in een gekke bui,' zei hij.

'Geeft niet,' zei Oscar. Hij nam plaats naast hem en keek naar de ceders. 'Mijn verhaal heeft geen structuur,' vervolgde hij. 'Las ik zojuist in de krant over een vorm waarin ik alles kan gieten, maar het is een methode die afgezaagd is. Ik wist warempel niet dat ze bestond.'

'Je zou ze toch kunnen gebruiken. Iets wat afgezaagd is kan weer nieuw worden. Er wordt in onze literatuur veel geleuterd over de vaderfiguur en de oorlog, maar steeds zullen er auteurs zijn die er magnifiek over schrijven kunnen.' Oscar kon zich niet voorstellen dat Lodewijk in dronkenschap verkeerd had. Of had hij zich dat slechts verbeeld?

'Weet je nog dat je zojuist door de kamer walste?'

'Ja. Een mens moet af en toe eens uit de band springen.'

'Ik heb een steen voor je meegebracht uit Italië. Waarschijnlijk heb je 'm al.'

'Waaraan heb ik dat verdiend? Je neemt nooit geschenken mee voor vrienden uit het buitenland.'

'Voor die maanden dat ik bij je woonde.'

'Graag gedaan, beste Oscar.' Uit het dressoir haalde hij de steen te voorschijn. Hij ontstak de tuinverlichting.

'Geen exemplaar van dezelfde soort is hetzelfde,' zei Lodewijk. Maar deze is uniek. Oxide cupriet, veel voorkomend, maar de vorm van deze kristallen... schitterend. De afgelopen dagen ben ik mijn huis niet uitgeweest. Ik heb stenen uit

de Ardèche gedetermineerd, voorzien van kaartjes en opgeborgen. Buurman Sampermans is nog op bezoek geweest.'

'Sampermans? Daar sprak je toch niet mee?'

'Sinds de fusie met de MAVO zoekt hij contact. Eigenlijk had ik geen ruzie met hem, het was meer een vete tussen mijn ex en zijn vrouw. Die twee pestten elkaar als ze in de late ochtend de boel aan kant hadden. Je kent dat wel: radio keihard aan, met hoge hakken over de stenen vloer lopen, op de verwarmingsbuizen slaan. Het begon eigenlijk door dat lawaai van Sampermans waarvan we weleens in de vroege ochtend wakker werden. Ik ben er nog steeds niet achter of Sampermans een egotrip maakte of dat hij het met zijn vrouw deed. Maar dat geluid moet hij bij zich houden, ik heb het hem recht voor zijn raap gezegd. Hij bood zijn verontschuldigingen aan, zei iets over ademhalingsoefeningen die hij op doktersadvies moest doen, maar aan zijn rode hoofd zag ik genoeg. Zo'n man moet altijd gedacht hebben dat hij in een bunker woont.' Lodewijk geeuwde.

'Kan ik hier overnachten?' vroeg hij.

'Je weet de logeerkamer te vinden.'

'Dan ga ik nu naar bed.' Hij bekeek de steen nogmaals, knikte goedkeurend.

Oscar besefte dat hij nog niet gegeten had deze avond toen hij in de krant het menu las. 'Gemarineerde eend uit Lombardije.' Een gerecht uit Noord-Italië.

'Een eend hoeft niet altijd gebraden te worden of gebakken. Probeer hem eens zoals dat in Lombardije gebeurt, in de Italiaanse provincie van fijnproevers, waar truffels groeien en zoveel bekende Italiaanse gerechten hun oorsprong vonden.' Hij kreeg zin de eend te bereiden voor zondag. Morgenochtend zou hij in de supermarkt de ingrediënten kopen, bij de poelier de mooiste eend uitzoeken. Hij verheugde zich erop een maaltijd te gebruiken met Eline, Martha en Lodewijk. Waarom heb ik geen slaap? vroeg hij zich af. Hij dacht aan het verhaal, overwoog verder te gaan met schrijven.

In het schijnsel van de tuinlamp boog hij zich over het schrijfblok. Er brandde nog licht in de logeerkamer. Hij las de laatste bladzijde die hij getypt had, over. De duisternis omgaf hem, maar hoe anders werd deze nacht dan zovele nachten waarin

hij wanhopige pogingen deed iets op papier te krijgen.

We reden over een weg waarlangs een bord zou moeten opdoemen dat verwees naar het landgoed ‘Tenuta di Cerbaia’. Over een breed bospad sleepte de auto zich voort.

‘We hebben al drie kilometer door het bos gereden,’ zei Eline. ‘Ik wist niet dat we zo ver van de bewoonde wereld zouden logeren.’ Maar eindelijk doemde een landhuis op dat omgeven werd door twee, naar ik vermoedde, arbeidershuisjes en een kapel. Eline bracht de Citroën tot stilstand voor de statige ingang van de villa. We belden aan, de dochter van Pelligrini liet ons in de salon die, spaarzaam gemeubileerd, een koele rust ademde. Vol bewondering nam ik de antieke kasten en schilderijen in ogenschouw. De heer Pelligrini verscheen, een kleine, gezette man. We volgden hem naar de andere zijde van de villa waar hij ons het deel toonde dat voor ons gereserveerd was.

Uit de auto haalde ik alles wat enigszins aan bederf onderhevig was en ik borg het op in de koelkast. In de keuken omgaf mij een weldadige koelte. Om de temperatuur van het bier sneller te verlagen stopte ik het in het vriesvak. Op het grasveld ging ik naast ELine liggen. We waren op oude grond. Het landgoed stamt uit de elfde eeuw en was eigendom van de familie Tolomeï uit Siena.

‘Ik zou zo wel in slaap kunnen vallen,’ zei Eline, ‘dan zou ik dromen dat ik een oceaan leegdrink.’ Lucia Pelligrini liep naar de kapel. Zij riep ‘Brutta, Brutta’, en een kat sprong uit de boom waarvan de takken zich verhieven boven het dak van het kleine godshuis. Ze nam het dier in haar armen en bracht het naar de lavendelstruiken. De peervormige buik van de kat verried dat zij zwanger was.

‘Brutta betekent “de lelijke”,’ zei Eline. ‘Die vaalbruine vacht, daar heeft ze natuurlijk haar naam aan te danken.’ Uit een kelderraam verscheen een tweetal schuwe Siamese katten.

‘Heerlijk, dat bier,’ zei Eline.

‘Heb je geen dorst meer?’ vroeg ik. Zij schudde haar hoofd, langzaam en loom. Zachtjes streelde ik haar rug, opdat zij spoedig inslapen zou.

De eerste ochtend in het landhuis ving aan met het nuttigen van een schraal ontbijt. In Tegoia raakten we na nog geen twee kilometer met de auto te hebben afgelegd op de verharde weg.

‘Vanuit deze richting was het landgoed makkelijker bereikbaar geweest,’ zei Eline.

Tegoia, een gehucht dat groter was dan ik had gedacht, had een café, annex kruidenierswinkel, de huizen lagen tegen een heuvel. Daaronder strekten zich kleine lapjes grond uit waarvan er één besproeid werd. Tussen de tuintjes liep een pad naar beneden dat we volgden, aan weerszijden merkte ik weleens oude kleine Fiats op waarvan de onderdelen grotendeels ontbraken. Achter een bosje gingen we in het gras zitten, aan onze voeten het landschap waarin Siena heel dichtbij leek. Afgezien van de beweging op de verkeersweg waarover auto's zich slakachtig voortbewogen, was er een geweldige roerloosheid. Het felgele land toonde een rijke schakering. - Eline trok haar blouse uit. De huid van haar kleine, harde borsten was bijna even bruin als de rest van haar lichaam. Ik bracht mijn rechterarm onder haar schouder en streelde haar haren, haar rug. Eline ademde, terwijl ze haar tanden opeengeklemd hield. Met mijn lippen zocht ik haar borsten, ik vermeed haar rechtsopstaande tepels te beroeren. Op het gebied daaromheen bleven sporen van speeksel achter dat snel weer in de warmte van de schaduw verdween. - Toen zij volledig naakt was streelde ik met de scherpe kant van mijn nagels over de onderkant

van haar rug, tussen haar billen baanden mijn vingers zich een weg totdat ik op de harde clitoris stuitte.

'Je was nog nooit zo vochtig,' zei ik.

'Ga door.' Ik wreef met de top van mijn middelvinger. Haar lichaam schokte vijf, zes maal. Kort daarna maakte zij zich los uit mijn omhelzing en zij schoof onder mij. Ze likte de haren op mijn borst en mijn tepels. Spoedig vloeide mijn zaad in haar. Ik transpireerde, maar een weldadige moeheid maakte zich van mij meester.

Tegen vieren keerden we terug in de villa. Telkens als ik aan het landgoed terugdenk, ervaar ik een sfeer die onvergelijbaar is met enige andere. Ooit moet daar de hof van Eden zijn geweest. De kat Brutta sloop geregeld uit de lavendelstruiken naar de keuken waar we haar zwoerd voerden.

'Gezellig zo'n dier,' zei Eline. Geregeld betastte zij de peervormige buik.

De nacht was slechts één uur oud. Op het moment dat Oscar geschreven had dat een weldadige moeheid hem beheerste, ervoer hij deze ook in werkelijkheid. Hij legde de beschreven papieren in de opbergmap, samen met die welke hij in de Olivetti getypt had. Hij verwijderde de oorspronkelijke inhoud en verscheurde deze. De snippers gooide hij bij de proppen in de afvalemmer waarmee hij de tuin inliep. Het was volle maan, het waaide niet. Bij het aardbeienveldje ledigde hij de emmer, hij schikte het papier zodanig dat het makkelijk vlam zou vatten. Hij streek een lucifer af, een geel en blauw vuur verteerde het, terwijl de aarbeiplanten even zodanig verlicht werden dat het dag leek. Gisteren had hij alle vruchten ervan afgehaald, nog twee oogsten zouden er volgen, de laatste in september. Van vorig jaar wist hij het nog: verbaasd was hij toen dat de tuin nog zo laat vruchten voort zou brengen, even groot en volwaardig als die van augustus. Het vuur doofde. In september zal Eline haar kind dragen, dacht hij. De resten van het papier vermengde hij met de aarde. Hij trachtte zich in herinnering te brengen wanneer hij mogelijk een kind bij haar verwekt zou hebben. Dat zou bij Civitanova geweest moeten zijn.

Oscar ontwaakte. Lodewijk schoor zich met een elektrisch apparaat op de badkamer. Het geschrevene, die nacht ontstaan, achtte Oscar nu onbeduidend. Misschien kan ik het plaatsen in de herinnering van een hoofdpersoon die terugblikt op de voorbije zomer die eigenlijk nog voortduurt. Hij plukt aardbeien aan het einde van september, de herfst is dus ook nog niet aangebroken. - Hij stond op, omdat hij het geluid van een heggeschaar hoorde. Hij schoof het gordijn opzij en zag Lodewijk bezig aan de heg. Oscar glimlachte.

Eline en Martha reden over de brug bij Zaltbommel. 'Den Bosch, Eindhoven, Maastricht,' dacht Eline. Er was nog slechts een korte afstand te gaan. Nu had zij al het gevoel dat ze in Zuid-Nederland was. Ze dacht aan haar laatste vakantie in Italië en het passeren van de Oostenrijks-Duitse grens bij Füssen. In Duitsland, toen, was het haar voorgekomen dat ze spoedig thuis zouden zijn. Ze bevonden zich in een landschap met slechts glooiingen; bergen met sneeuw hadden ze voorgoed achter zich gelaten.

'Zet de radio eens aan, Martha,' zei Eline. Er zijn misschien vertragingen, dan kunnen we bijtijds een andere route nemen.' Een sonate van Mozart klonk. Er zit veel van Italië in, dacht Eline. Haar vingers, geschapen om piano te spelen, omklemden het stuur. Na de nieuwsberichten volgde een mededeling waaruit bleek dat zij geen vertraging hoefden te vrezen. Twee liftende jonge mannen bij Eindhoven waren gekleed in strakke spijkerbroeken.

'Blonde goden uit het noorden,' zei Martha. 'Avontuurlijk zien ze eruit. Jammer dat je nooit lifters meeneemt.' In het spiegeltje in de zonneklep nam Martha waar dat er een auto bij de jongens stopte. Eén van de achterportieren zwaaide open. Op de radio was een musicoloog aan het woord. Af en toe werd zijn betoog

onderbroken door steeds hetzelfde muziekfragment. Eline koos een andere zender. Amerikaanse muziek. Ze zette de radio uit.

In de tuin, een herbarium, wachtten Lodewijk en Oscar. In de verte de stemmen van spelende kinderen, stemmen die uit een andere wereld leken te komen.

'Het is half drie,' zei Oscar. 'Ze hadden al lang hier kunnen zijn.' In de vroege ochtend had hij de eend in rode wijn gedompeld. Die zaterdag waren beiden landerig geweest, aan het verhaal had hij niet meer gewerkt, noch gedacht. - In het huis ging de telefoon.

'Ze hebben panne,' zei Lodewijk lachend.

'Met Eline. Oscar, hoe gaat het met je?'

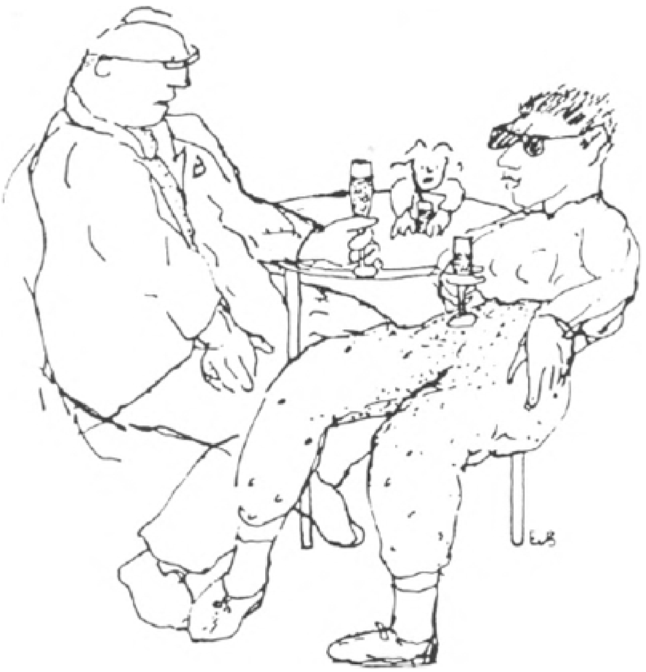
'Goed. Zullen jullie gauw hier zijn? Lodewijk logeert bij ons.'

'We hebben gepauzeerd in het wegrestaurant bij Weert.'

'Gegeten?' vroeg hij, enigszins teleurgesteld.

'Nee. Martha zal koken straks.'

'Rij voorzichtig, Eline.' Het contact werd verbroken.



‘Ik heb de dames in onwetendheid gelaten,’ riep Oscar plechtig vanuit de keuken, terwijl hij de in vier delen gesneden eend uit de marinade tilde. Hij depte het vlees droog met huishoudpapier en wreef het in met zout. Uit de molen liet hij er witte peper op neerdalen. Op het fornuis verhitte hij boter in een grote pan en braadde het vlees goudbruin aan. Lodewijk zorgde voor het grillen van tomaten en het bereiden van risotto die zij in de supermarkt hadden weten te bemachtigen.

Ze bereikten Maastricht.

‘Wat er in een week niet allemaal verandert,’ zei Eline. ‘Al weet ik niet goed wat. Misschien zijn het de bomen die dikker in hun bladeren zitten.’

‘Misschien zit het ook in jezelf,’ zei Martha. ‘Zul je het Oscar al zeggen?’

‘Pas wanneer ik het zeker weet. Morgen zal ik naar de huisarts gaan.’ Ze reden in een straat in een oude wijk aan de oostelijke oever van de Maas. De auto draaide een smalle zijweg in. Het huis van Oscar en Eline blakerde in de zon. Bij het openen van de portieren stormde Lodewijk naar buiten, hij kuste Eline op haar wang en Martha langdurig op de mond.

‘Waar is Oscar?’ vroeg Eline.

‘Die staat zich uit te sloven in de keuken,’ zei hij. Het vertederde Eline hem aan te treffen met een schort.

‘Wat een verrassing,’ zei zij. Ze kusten elkaar langdurig.

‘Ik hoop dat ik hier iets van terechtbreng,’ zei Oscar. Hij roerde in de saus en verkleinde de gasvlam, opdat deze niet zou schiften. Lodewijk droeg de koffers binnen en zong uitbundig ‘I'm crying in the chapel’ wat op de lachspieren van Martha werkte. Eline liep, enigszins verdwaasd, de tuin in, verbleef er totdat de maaltijd werd opgediend.

‘Zo dames,’ zei Lodewijk. De Lombardische rijst is van mijn hand. Verder heb ik de tomaten gegrild. En niet in de laatste plaats is vermeldenswaard dat ik rode wijn uit Noord-Italië zal schenken. Want zoals bekend eten we gemarineerde eend uit Lombardije en Lombardije ligt in het noorden van Italië.’ Op het dressoir stonden drie ontkurkte flessen. Lodewijk schonk een weinig wijn in zijn glas, bewoog het om het bouquet los te maken, dronk en tuitte zijn lippen.

‘Exquis,’ zei hij. ‘Werkelijk exquis.’ Martha en Eline lachten. Lodewijk vulde de glazen. Hun bruine gelaatskleur straalde jeugd en gezondheid uit. Ze wisselden de

ervaringen van de voorbije week uit. - Wat zou een mens zijn zonder dorst- en hongergevoelens, dacht Oscar. Een treurig wezen. Lodewijk drinkt weer te veel, maar het is feest, het kan best eigenlijk altijd feest zijn.

'We gaan nog niet naar huis,' zong Lodewijk.

'Denk aan de buren, jongen,' zei Martha. 'Wanneer word je nu eindelijk volwassen?' Ze wilde hem plagen.

'Nooit,' zei Lodewijk. En hij begon weer te zingen.

Die maandagochtend opende Oscar met een lipssleutel de deur van de bibliotheek. Pas om half twee zou het gebouw voor het publiek toegankelijk zijn. De medewerkers van de Uitleen waren traag in de weer met het sorteren van boeken. Hij groette afstandelijk, beklom de trap naar de eerste verdieping. De juffrouw van de kranten en tijdschriften kende zijn naam nog.

'Goedemorgen, meneer Jager. U weet het wel te vinden?'

'Zeker,' zei Oscar. Een twintigtal meters verder betrad hij de dieper gelegen Studiezaal. Deze bevond zich in dezelfde toestand als waarin hij haar weken geleden verlaten had. Hij nam plaats achter het bureau. Er lag een briefje uit een memoblok op het groene karton onder zijn handen. 'Veel sukses in je nieuwe betrekking'. Hij bestudeerde het handschrift dat hij als dat van zijn voorganger herkende. Hij moest in haast geschreven hebben, want zijn naam had hij niet vermeld.

'Ik kom nog weleens langs,' had hij gezegd. Dit briefje hoefde hij niet als een afscheid te beschouwen. Hij probeerde zich voor te stellen hoe Balmakers, zo heette zijn voorganger, de laatste handelingen had verricht zijn laatste dag hier. Wat voor gevoel zou het geven om met pensioen te gaan. Oscar liet zijn ogen langs de boekenwanden en het knipselarchief dwalen. Hij dacht aan Eline, hoe stil ze gisteravond waren geweest in bed. Lodewijk en Martha waren tot laat opgebleven.

Om elf uur deze ochtend zou Eline de eerste pianoles van dit schooljaar geven. Hij vroeg zich af of zij nog slapen zou.

Met ambtelijke ijver controleerde hij de kaartenbak, steekproefsgewijs. Hij wist dat het overbodig was want zijn voorganger was uiterst accuraat geweest.

Gewichtig zat Oscar achter het bureau. Hij wierp een blik op de klok. Met de punt van een pennemesje duwde hij tegen de zijkant van zijn digitaalhorloge, hij probeerde de juiste tijd in te stellen. Telkens versprong de datum wanneer de cijfers van de uren- en minutenaanduiding juist waren. En wanneer de datum klopte, verscheen er een tijd die ver afweek van de werkelijke. - Hiermee kan ik nog wel even bezig zijn, dacht hij. Om half twee, op zijn vroegst, zou hij de eerste bezoekers te woord staan.

Illustraties Ets van Baren.

Marjan Groenewegen

Franse literatuur

Twee maal anders

Françoise Sagan dankt haar bekendheid vooral aan het succes dat zij als jonge debutante oogstte. Met *Bonjour Tristesse*, dat zij op achttienjarige leeftijd publiceerde, schoot haar naam de lucht in. De internationale bekendheid die deze roman al snel had, hing meer samen met de inhoud dan met de literaire kwaliteit. In 1954 baarde een jong meisje dat vrije opvattingen over liefde en seksualiteit had nog aardig wat opzien. Nu, dertig jaar later, geldt de roman als een wat stoffig nummer op de literatuurlijst van vele middelbare scholieren, 'toch maar' gekozen omdat het in vrij eenvoudig Frans geschreven is. De vele romans die Sagan liet volgen op *Bonjour Tristesse* vinden evenwel een niet onaanzienlijk publiek; ze worden nog steeds in heel wat landen vertaald. Toch wordt Sagan gerekend tot een schrijfster van marginale literatuur. Goedbedoelende lieden willen haar werk nog wel eens in de - volgens hen toch al vrij verwarde - hoek van de 'écriture féminine' schuiven.

Een betrekkelijk grote materiële welstand, internationale bekendheid, en ongetwijfeld ook haar persoonlijkheid stelden Françoise Sagan al van jongs af aan in de gelegenheid een afwisselend en tamelijk luxueus leven te leiden, en vele bekende figuren te ontmoeten. Met een aantal hiervan onderhield zij meer of minder intensieve, langdurige betrekkingen. De herinneringen aan enkele van haar beroemde vrienden, gecombineerd met beschouwingen over belangrijke elementen in haar bestaan, verschenen in het afgelopen najaar in Nederlandse vertaling onder de titel *Dierbare Herinneringen.* De oorspronkelijke versie werd in Frankrijk al eerder vrij gunstig ontvangen, zeer gunstig als men de matige waardering voor Sagan als schrijfster in dit land in aanmerking neemt. Mijns inziens is het in de bundel opgenomen artikel over Sartre, bevattende een 'liefdesbrief aan Jean-Paul Sartre', een belangrijke reden voor dit enthousiasme: alles van enigerlei waarde dat over deze recent overleden 'gigant' wordt gepubliceerd krijgt nog steeds de volle aandacht. Sagan geeft in haar artikel een korte impressie van de vele ontmoetingen die zij tijdens het laatste levensjaar van Sartre met hem had. Met grote ontroering en bewondering spreekt zij over de kleine, blinde man die zij moest leiden, zelfs voeren als zij met hem uit eten ging, terwijl hij aan charme en charisma nog niets had ingeboet. En inderdaad, zij slaagt er in een fascinerend beeld te geven van de schrijver-filosoof zoals hij tijdens zijn laatste maanden moet zijn geweest. Sagans schrijfstijl is eenvoudig, hier en daar duidelijk geëmotioneerd, en zij tippelt nét langs het randje van de sentimentaliteit, een valkuil die bij een dergelijk onderwerp toch vervaarlijk ligt te gapen.

Het artikel over Sartre maakt deel uit van de vijf hoofdstukken, precies de helft van het totaal, die de bundel voor mij lezenswaard maken. In deze vijf artikelen gaat het telkens om een bekende persoonlijkheid die Sagan kent of heeft gekend, en waarover zij op een boeiende manier kan vertellen. Het gevoel, dat, wanneer men in het gezelschap van een bekende persoon verkeert, of zelfs tot diens kennissenkring behoort, je een beetje in de roem meedeelt, is aan deze artikelen niet helemaal vreemd. Maar dit lijkt mij heel menselijk. Het lukt Sagan erg goed om figuren als Tenessee Williams en Orson Welles duidelijk neer te zetten, en de daarbijbehorende atmosfeer weer te geven. Een aardig voorbeeld is de beschrijving van de paar dagen die zij doorbracht in het gezelschap van Billy Holliday of liever gezegd, de nachten waarin zij probeerde de wereldberoemde zangeres in haar bestaan te volgen. Billy Holliday, die vele stampvolle, rokerige nachtclubs steeds weer wist te betoveren met de kracht van haar stem én van haar persoonlijkheid,

bracht Sagan zodanig in trance dat zij als zij eenmaal weer op straat liep, New York haar een lege stad toescheen, verstoken van elke menselijke beweging of geluid.

De overeenkomst tussen de door Sagan bewonderde personen is dat zij allen een chaotisch ‘vie d'artiste’ leiden of hebben geleid, zich weinig aantrekkend van conventies. Een soort mensen in elk geval, waartoe Sagan zichzelf ook rekent. Niet vergeten moet worden, dat zij vanaf haar vroege jeugd altijd de mogelijkheid heeft gehad om zich in elk geval in materieel opzicht te onderscheiden van de massa. Sagan heeft in al haar boeken steeds de indruk bevestigd, te behoren tot een elite die allerlei frivoliteiten moet verzinnen om de verveling uit het bestaan te weren. In *Bonjour Tristesse* werd dit beeld al duidelijk neergezet: de liefde en alle intriges daaromheen worden geboren uit een behoefte aan afleiding en avontuur. Gevoelsarmoede is het probleem waar het milieu dat Sagan beschrijft, mee te kampen heeft. Morele waarden zijn er vooral voor ‘de anderen’, de elite heeft het voorrecht te vrijbuiten en te experimenteren, tegen het décor van luxe badplaatsen en weelderig ingerichte appartementen.

Bevreemdend is nu het verwijt dat Sagan in *Dierbare Herinneringen* de maatschappij lijkt te willen maken. Met enige verbittering constateert zij dat het vroeger zo scandaleuze *Bonjour Tristesse* nu volkomen in het waardenpatroon van de maatschappij lijkt te passen. Citaat:

> Nu er een bespottelijke, bijna wrede ommekeer in opvattingen heeft plaatsgevonden waardoor het onbetamelijk of belachelijk is geworden om niét met elkaar naar bed te gaan als je daar de leeftijd voor hebt, en nu tussen ouders en kinderen definitief een kloof is geschapen door een intimiteit die beiden aanvoelen en ervaren als blijvend onwaarachtig, maar die desondanks nabootsen.

Het gedrag van Sagan en haars gelijken dat toen, dertig jaar geleden, als onaanvaardbaar werd gezien, is het nu niet meer, en dit duidt ‘dus’ op een weerzinwekkende verandering van de maatschappij. Het lijkt mij duidelijk, dat hier van een dubbele moraal sprake is. Dit verschijnsel is niet zeldzaam in de beschouwingen die Sagan ten beste geeft.

In het hoofdstuk waarin de schrijfster nostalgisch terugblikt op het Saint Tropez van vroeger, beklaagt zij zich over de popularisering die in de loop der jaren is opgetreden in het vertier dat deze badplaats biedt. De toetreding van het gewone volk tot ‘Saint Trop’ waar je overal, net als vroeger, nog steeds téveel betaalt, betekent voor Sagan legalisering voor het soort plezier dat men daar zoekt, en daarmee is de grootste aantrekkelijkheid verdwenen. Op zich is dit een logisch mechanisme, maar de morele waarden die Sagan hierover uitspreekt, gekoppeld aan een sterk klassebewustzijn, vind ik nogal aanmatigend. Het geeft wel een goed beeld van de manier waarop de Franse bourgeoisie - nog steeds - tegen de samenleving aankijkt. Andere artikelen, waarin Sagan haar klassebewuste kijk op luxe verwoordt hebben titels als ‘gokken’ en ‘snelheid’. Een te weinig aan ironie maken de bespiegelingen over dit soort ‘genot’ er niet overtuigender, en ook niet interessanter op.

Het gaat hier echter, zo moeten we maar denken, om de verschillende zijden van een persoonlijkheid. Als Sagan niet zo had gehecht aan een decadente levensstijl, had zij misschien ook Billy Holliday of Rudolf Nurejev niet ontmoet. Als laatste weergave van haar manier van leven nog een aardig citaat:

> Zomin als een mens moet proberen de tijd en de liefde vast te houden, zomin moet hij trachten de zon of het leven vast te houden. Ik ga naar beneden, naar mensen die vergeten, mensen die klaarstaan om weer te vertrekken naar ergens anders, waar dan ook, maar een ergens anders

dat misschien overeenkomst vertoont met hier, of daar misschien een poging toe doet, en daar vast nooit helemaal in slaagt.

De angst voor de dood kan op vele manier bestreden worden. De bohémien probeert het vluchtige bestaan te snel af te zijn.

‘Ergens anders’ of, zo men wil, ‘elders’ (er bestaat geen Nederlandse vertaling die de essentie van het woord ‘ailleurs’ weergeeft), was ook de plaats waar de kunstenaar Henri Michaux zich bij voorkeur ophield. Dit echter op geheel andere gron-

den dan Françoise Sagan - het gaat hier dan ook om een schrijver van geheel andere geaardheid en kaliber. Michaux, in 1899 geboren in België en later genaturaliseerd tot Fransman, heeft van jongs af aan in een haat-liefde relatie gestaan tot de hem omringende realiteit. Ook zijn eigen lichamelijke bestaan maakte daar deel van uit. Hij had het gevoel dat de 'normale' werkelijkheid hem scheidde van wat hij als het geheim van het bestaan vermoedde, maar hiervan tegelijkertijd ook een bepaalde code vormde. Zijn ruime fantasie spoorde hem ertoe aan de dingen steeds van een andere kant te bekijken dan gebruikelijk is, bepaalde waarden en patronen om te keren. Hij zocht zo naar een 'elders' dat niet zo ver van het gewone bestaan afligt, maar dat de acceptatie van allerlei conventies ter discussie stelt. Michaux creëerde het bijzonder vermakelijke personage Plume, dat op geheel spontane wijze tegen het bestaan aankijkt en allen om hem heen in grote verwarring brengt. Een 'ingénu' die goed te vergelijken is met Charlie Chaplin.

Michaux heeft het begrip 'elders' ook op een letterlijke manier opgevat: geïnteresseerd als hij was in andere zeden en gewoonten, maakte hij enkele verre reizen. De verschillen die hij tegenkwam waren echter van oppervlakkige aard, maakten hem moe door hun veelheid, maar betroffen zelden of nooit het wezen van het menselijk zijn. De manier van leven die hij bij de Aziatische volken ontmoette, sprak hem nog het meest aan omdat die mensen, evenals hij zelf, zich duidelijk bezig leken te houden met het zoeken naar de 'essentie'.

Michaux kon zich wel heel wat vreemdere volken voorstellen dan hij tot dan toe had gezien, en zijn creatieve geest en taalgebruik hielpen hem bij het scheppen van landen als *La Grande Garabagne*, waarvan hij de bewoners met etnologische precisie beschrijft. Alles dient uiteraard nog steeds de retrospectie: Michaux zoekt naar middelen om zichzelf en onze eigen samenleving te observeren.

Ook de werking van het onderbewustzijn speelt natuurlijk een belangrijke rol bij hetgeen Michaux probeerde te ontdekken. Zijn grote interesse voor het creatieve aspect van associaties en beelden van ons onderbewustzijn maken hem nauw verwant met het surrealisme. Evenals de aanhangers van deze beweging sloeg Michaux hierin door, en maakte bewust gecreëerde kunst ondergeschikt aan die, welke in min of meer onbewuste toestand was ontstaan. Het strookte bovendien goed met zijn ontdekking van verdovende middelen, die steeds meer de drijfveer van zijn bestaan én van zijn artistieke prestaties gingen vormen. Zijn ervaringen tijdens de trips die hij maakte op de vleugels van mescaline en andere middelen noteerde hij met even grote nauwkeurigheid als hij dit had gedaan bij eerdere reizen waarbij van werkelijke verplaatsing sprake was. In tegenstelling tot zijn vroegere werk, kunnen de 'reisverslagen' uit zijn latere periode mij nauwelijks boeien. Michaux raakte zozeer in zichzelf gekeerd, dat het moeilijk is hem te volgen. Zijn 'ailleurs' is op dat moment misschien té persoonlijk geworden om nog interessant te zijn.

Dit geldt overigens wat mij betreft niet voor het andere uitdrukkingsmiddel van Michaux: de tekenkunst. Zijn tekeningen, die een vreemde, eigen stijl kennen, hebben nooit aan zeggingskracht ingeboet. Evenals het literaire werk werden de tekeningen steeds abstracter, vreemde organische figuren evalueerden tot minuscule lijn- en 'handschrift'-patronen.

Deze korte inleiding dient om wat gerichter te kunnen ingaan op de Nederlandse vertaling die onlangs verscheen van *Ecuador*, het eerste reisverslag dat Michaux schreef. Ernst van Altena vertaalde de bundel voor de prachtige reeks 'Op schrijvers voeten'.

Ecuador kwam voor het eerst uit in 1928, en vormt samen met *Un Barbare en Asie* de neerslag van de twee grote reizen die Michaux in het begin van zijn leven maakte. Zijn eerste reis voerde hem behalve naar Ecuador ook naar Brazilië, waar

hij een kanotocht over de Amazone maakte. Het was een reis vol ontberingen: het comfort van de moderne toerist was in Zuid-Amerika in het begin van deze eeuw nog ver te zoeken. Uit het voorgaande mag zijn gebleken, dat Michaux ook bepaald niet als een gewone toerist op stap ging. Zijn oog voor de werkelijkheid was nauw gerelateerd aan het doel dat hij voor ogen had, en hij beseft zelf van het begin af aan dat om die reden de reis eigenlijk gedoemd is te mislukken. We hebben hier dan ook met een zeer ongebruikelijk soort reisjournaal te maken: het geeft een zeer magere indruk van land en bevolking, en stelt het nut van reis én verslag voortdurend ter disussie. Maar interessant is het wel.

Is het reizen in het algemeen niet een behoefte om op zoek te gaan naar datgene waarvan men droomt? En stelt de werkelijkheid niet steeds weer teleur, vergeleken bij wat men zich voorstelde? Geheel onbevooroordeeld op weg gaan, lukt niemand, zelfs Michaux niet. Het woord *reis* alleen al blijkt een zo magische klank te hebben, dat hij zich tijdens de heenreis, per boot over de oceaan, afvraagt: ‘maar waar is die reis dan toch?’ Zijn scepticisme behoedt hem in elk geval wel voor het idealiseren van het exotische en het idee van ‘le bon sauvage’ dat ruim een eeuw lang de Franse salons begeesterde. Hij verklaart, dat het exotisme al lang niet meer bestaat op deze aarde, daarvoor zouden we andere planeten moeten bezoeken. En wat betreft de Indiaan stelt hij vast, dat het ‘ook maar een mens’ is, en zelfs van een saai soort.

Het landschap van Ecuador is grauw en kaal, en ‘Net als overal zijn hier 999.999 van de 1.000.000 aanblikken belabberd’. Michaux kan al deze teleurstellingen niet goed accepteren. Hij raakt er meer en meer van overtuigd, dat reizen je mondain maakt, maar niets wijzer. Het maakt je niet ruimer. ‘Je kunt je eigen waarheid net zo goed vinden door achtenveertig uur naar een willekeurig behang te kijken.’

Michelangelo omschreef reeds met een gelijkwaardig voorbeeld de superioriteit van de menselijke verbeelding ten aanzien van de werkelijkheid. Een creatieve geest heeft aan zijn eigen vermogens al meer dan genoeg, de aanblik van de buitenwereld gaat hiermee in veel gevallen eerder een conflict aan dan dat het insprirerend werkt.

Het belangrijkste positieve element, dat hij aan deze reis ontleent, is een ritme voor de woorden die in hem opwellen. ‘De vertrouwde gong van een woord’ is dat, wat ervoor zorgt dat hij toch ‘ruimte’ in zichzelf kan voelen, en hem het idee geven dat hij met iets essentieels bezig is.

En inderdaad: de bundel is wat vorm betreft zeer krachtig en zuiver. Schitterende poëtische passages wisselen de korte, vaak ironische prozafragmenten af. Henri Michaux lijkt in dialoog met zichzelf te zijn: hij kijkt om zich heen, oordeelt, en luistert vervolgens naar de weerklank van dit alles in zijn woorden.

Het lijkt mij dat Michaux in plaats van de essentie van het bestaan eerder op zoek is naar de essentie van de creatie. Het zien van landschappen en samenlevingen die alle oppervlakte-verschillen vertonen werkt vooral als storend element. Meermalen komt de zee in deze bundel voor als rust en ruimte scheppend. Net als een muur vol behang of scheuren, vormt een grote watermassa een bescheiden, nooit opdringerige ondergrond voor de verbeelding.

In *Ecuador* vinden we de gecompliceerde verhouding tussen werkelijkheid en dichterlijke inspiratie - schokkende bewegingen die uiteindelijk leiden tot schepping. Deze conflictsituatie heeft Michaux steeds aangevoeld terwijl hij zijn reisverslag schreef. Van het begin tot het eind bleef hij worstelen met het probleem, hij wilde dichter en reiziger in één harmonieuze persoon door Zuid-Amerika voeren. Reeds in de tweede dagboekaantekening verzuchtte hij: ‘Ik heb alleen nog maar het weinige dat hier aan voorafgaat geschreven en nu al breng ik de reis om hals. Ik dacht dat deze zo groot zou zijn. Maar nee, ze zal pagina's vullen, dat is alles.’

Jaren later miste hij zelf nog steeds ‘de reis’ in zijn verslag. In een heruitgave van 1968 voegt hij beschaamd nog wat ‘herinneringen’ toe. Michaux ‘slaat een

onderwijzertoontje aan', zoals hij het noemt, en vertelt wat over de Indianenhut, tatoeages etc. Opnieuw komt hij terug op het verwarrende gevoel dat de veelheid van indrukken je kan bezorgen tijdens een reis. De tegenstelling aarde-zee komt opnieuw naar voren, om te worden opgenomen in een lofzang op de monotonie. De kluizenaar die duizenden keren opnieuw zijn hut ziet, kan tot de essentie daarvan doordringen, en wellicht staat dit in verband met 'de' essentie, het wezen van alle dingen en bestaansvormen op aarde.

Het is veertig jaar later wanneer Michaux deze essay-achtige toevoegingen schrijft, en hij heeft inmiddels kennis genomen van verschillende ascetische levensvormen, onder meer tijdens zijn reis naar Oost-Azië. Hij heeft besloten, zich voortaan nog slechts te begeven in 'l'espace du dedans', de inner-

lijke ruimte, die hem meer perspectief biedt dan vergezichten waar dan ook op aarde. In 1950 schreef hij de bundel *Passages*, een verzameling aforismen, proza-gedichten en korte artikelen, waaronder het prachtige hoofdstukje 'Les poètes voyagent'. Hierin staat, dat 'de passie van het reizen niet van dichters houdt'. De mooiste gedichten over het reizen zijn geschreven door dichters die nauwelijks over de grens kwamen. En, wat belangrijker is, ze gaan over reizen die weinig verband met de werkelijkheid houden. *L'invitation au voyage* van Baudelaire is hiervan een goed voorbeeld. En welke adembenemende verten worden ons niet voorgespiegeld in *Les Chants de Maldoror*!

Het is fascinerend om te zien, hoe al deze ideeën in ruwe vorm aanwezig zijn in *Ecuador* en deze reis voor de lezer tot een ongewone, soms verontrustende ervaring maken.

De eigen stip van Michaux is door de ervaren Ernst van Altena in het Nederlands goed getroffen. Wat de zuiver dichterlijke passages betreft, heeft de vertaler de nadruk gelegd op het ritme, zonder meer een belangrijk element in het taalgebruik van Michaux, en hierdoor moeten aan het klankpatroon nog al eens concessies worden gedaan. Een keuze, die mij niet altijd even gelukkig lijkt. Maar de gelijkstemmigheid van vorm en inhoud, die Michaux niet zelden weet te bereiken, is nu eenmaal precies het element, dat poözie tot poëzie maakt, en bijna nooit vertaalbaar is. Tot slot twee regels uit *Ecuador*, die iedereen tenminste eenmaal in het Frans moet 'beluisteren':

> Infiniment et sans accidents, ce sont, où nous sommes, Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent

> Françoise Sagan: *Dierbare Herinneringen*, vertaald door Greetje van den Bergh, in de reeks 'Privé-domein', Uitgeverij de Arbeiderspers, Amsterdam 1985 en
> Henri Michaux: *Ecuador*, Vertaald door Ernst van Altena in de reeks 'Op schrijvers voeten', Uitgeverij Veen, Utrecht, 1985.

Jaap T. Harskamp

De kunst eist ketters
Musico-literaire verkenningen (8)

Het hoofdstuk dat Jan Romein in *Op het breukvlak van twee eeuwen* aan de muziek heeft gewijd, is getiteld 'Dageraad na Götterdämerung'. Over het hele Europese muziekleven viel rond de eeuwwisseling de zware slagschaduw van de in 1883 gestorven duizendkunstenaar Richard Wagner.

Alom in Europa vormden zich de Wagner-verenigingen: de Nederlandse is van 1884 en Viotta's Maandblad voor Muziek dat zich inzette voor de verspreiding van het werk en denken van de profeet, dateert van 1888; Parijs had een Wagner-kring onder de naam van 'Petit Bayreuth' en sinds 1885 deed Edouard Dujardin de Revue wagnérienne verschijnen; de Britse Wagner-society werd in 1873 opgericht en de wagneristen verenigden zich rondom het tijdschrift The Meister; in Italië verschenen de Cronaca Wagneriana. In een tijd dat het vorstelijk mecenaat al vrijwel een anachronisme was, waagde Ludwig van Beieren een regeringscrisis vanwege de vorstelijke subsidies waarmee hij de hoge ambities van Wagner steunde. Toen Ludwig uiteindelijk tot financiële matiging werd gedwongen, ging men over tot de stichting van een soort van maatschappij op aandelen (patronaatsbewijzen met exclusieve toegang tot de Festspiele in Bayreuth: zelfs de sultan van Turkije en de onderkoning van Egypte waren in het bezit van deze bewijzen). Wagners droom werd werkelijkheid. En hiermee werd de Wagnercultus opgevoerd tot een koortsachtige intensiteit: nooit tevoren, nimmer daarna, is een kunstenaar op soortgelijke wijze vergoddelijkt. Wagner heerste als een onverbiddelijkeen nietsontziende dictator. Het wagnerisme was een totalitair systeem, de onafhankelijke geest werd als ketter verbannen, in geest verbrand.

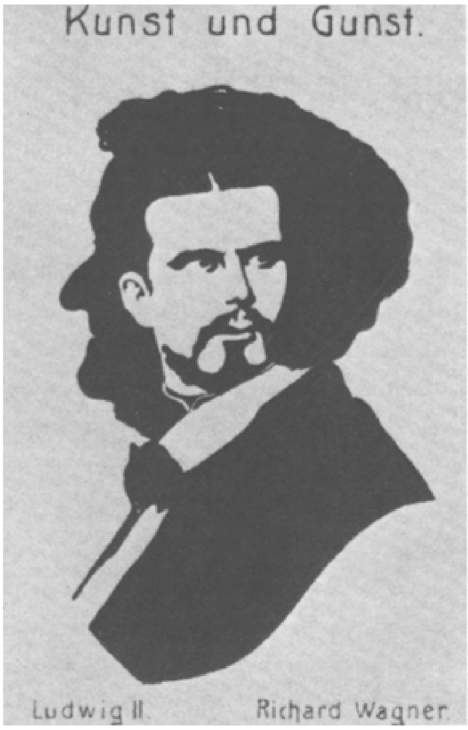
Zangers en dirigenten stelden leven en loopbaan in dienst van Wagner. In de Nederlandse muziekgeschiedenis was Henri Viotta de vurige wagnerist. Hij was tien jaar oud toen hij in 1858 een opvoering van *Tannhaüser* bijwoonde. De gebeurtenis maakte een diepe indruk op de jongeling en zou de richting van zijn loopbaan bepalen. Viotta zou roem vinden als dirigent van het oeuvre van Wagner. Hij wijdde zijn gehele en niet geringe talent aan 'het kunstwerk van de toekomst'.

Slechts weinige componisten wisten zich te onttrekken aan de drukkende overheersing van Wagner en zijn conceptie van het 'Gesamtkunstwerk'. Alleen Bizet behield een sprankelende vrijheid van geest: *Carmen* heeft haar felheid van kleur nooit verloren. Geen wonder dat Nietzsche - die zich met zoveel moeite van Wagner had losgemaakt - juist die opera bewonderde. Hij zag daarin de scherpst denkbare breuk met de Germaanse geest in de muziek en een eerherstel van de Latijnse. Daarnaast hield de trotse Verdi, de onvermoeibare schepper, stand tegen de woeste stroom van het wagnerisme. Geen wonder dat Franz Werfel juist het oeuvre van deze componist waardeerde als een kunst die het contact met het volk had bewaard en zich niet beperkte tot het verfijnde estheticisme van een groep intellectuelen.

De machtige aanwezigheid van Wagner is voor de jongere generaties van componisten vooral een *creatief* probleem geweest. Debussy en zijn Franse generatie-genoten hebben die druk in alle zwaarte ervaren. Hoe kan men zich de situatie voorstellen waarin de jonge kunstenaars van de jaren tachtig en negentig moesten werken?

Een kunstenaar staat aan het begin van zijn loopbaan. Zijn techniek, zijn thematiek en filosofie zijn ontleend aan en bepaald door de Meester, de Messias van kunst en muziek, Richard Wagner. Deze onvoorwaardelijke bewondering echter stelt hem als scheppend kunstenaar voor problemen. Wagner zelf immers had het domein

volledig beheerst en uitgeput, zijn werk te overtreffen zou een onmogelijke en al te ambitieuze opgave zijn. Daaruit komt het conflict voort dat hem als beginnend componist zal blijven kwellen: zijn creatieve beginpunt scheen hem tevens eindfase, want wat kon zijn werk nog anders zijn dan een flauwe afspiegeling van de niet te evenaren werken van de Meester zelf? Weinig meer leek hem overgelaten dan te herhalen of volledig te zwijgen. Hij dacht deel uit te maken van een ongelukkige generatie van kunstenaars - een generatie die gedoemd was te werken in de schaduw van een almachtig en alom aanwezig creatief genie. Volgeling en discipel van het eerste begin, mist hij de kracht en het zelfvertrouwen zich te bevrijden van die drukkende invloed van Wagner, en dikwijls zal zijn vroegere geestdrift omslaan in wanhoop, woede en haat. De toekomst van zijn kunstenaarschap schijnt hem somber toe. Componist van enkele meer of minder geslaagde werken, vreest hij nooit de grijze middelmaat te kunnen ontgroeien. Voeg daarbij dat in zijn tijd van deze jonge kunstenaar werd geëist dat, als hij enige ambitie bezat, hij succes zou vinden met een opera, en dan heeft men een idee van de vragen en twijfels waarmee de jonge componist zijn werk moest uitvoeren.



Lodewijk II van Beieren in de Schaduw van Wagner - eerbetoon of bedekte spot?

Ernest Chausson toont die marteling voor de kunstenaar te werken in de schaduw van een krachtig genie. In de briefwisselingen met Paul Poujaud en Claude Debussy, heeft Chausson uiting gegeven aan zijn creatieve problemen en met dikwijls schokkende eerlijkheid zijn onmacht, frustraties en

gebrek aan *facilité* ter sprake gebracht. De moeilijkheden rond de creatie van zijn opera *Roi Arthus*, de pogingen de al te duidelijke parallellen met Wagners *Tristan* te vermijden, domineren in deze brieven. De ambivalente houding van Chausson tegenover Wagner, zijn vergeefse strijd zich van Wagners invloed te ontdoen ('se déwagnériser'), de pijn van creatieve machteloosheid, heeft hij in de brieven aan zijn vrienden verwoord.

Wagneriaan in onderwerp, wagneriaan in muziek, is dat niet al te veel? vroeg Chausson aan Poujaud in 1886 naar aanleiding van zijn problemen met een onwillige *Roi Arthus* (men vindt deze en andere brieven afgedrukt in het Chausson-nummer van de Revue musicale, 1 december 1925; de brieven aan Debussy zijn afgedrukt in de Revue de musicologie 48, 1962). In een brief aan Poujaud (1884) brengt Chausson in alle wanhoop zijn situatie als kunstenaar tot uitdrukking. Naast de enkele grote scheppers in de kunst - schrijft hij daar - zijn er 'duizenden mieren die zwetend het ondankbare ploeterwerk verrichten; wat zij tot stand brengen heeft geen draagkracht; niets verandert er door dat werk en toch zijn ze niet in staat iets anders te beginnen. Waarom moet ik één van die vervloekte beesten zijn?... Mijn zelfkennis heeft mij scherp doen inzien wat ik aan de anderen ontleen, en ik ben mij ervan bewust dat zelfs niet het kleinste deel van wat ik creëer geheel en al aan mijzelf toebehoort. Vandaar ben je maar een stap verwijderd van de vraag of het niet beter zou zijn geheel niets voort te brengen... Voeg daar nog aan toe dat die rode gloed van Wagners aanwezigheid ("ce spectre rouge": de term is aan de politiek ontleend en verwees naar het dreigende "gevaar" van het socialisme, J.T.H.) mij niet met rust laat. Ik begin hem zo langzamerhand te verachten.'

Chausson geeft hier in het creatieve domein een droevige illustratie van wat door R.H. Laing in zijn studie over *Self and Others* is aangeduid met de term complementariteit, d.w.z. een toestand van intermenselijke verhoudingen waarbij de dominerende aanwezigheid van de ander deeigen persoonlijkheid aanvult of complementeert. Deze aanwezigheid drukt een gevoel van mislukking op de ander, hij wordt achtervolgd door de gedachte: 'Ik draag niets eigens en persoonlijks bij, al wat ik presteer is aan de ander ontleend'. Voor het creatieve individu is een dergelijk gevoel hoogst fataal.

Naar aanleiding van *Roi Arthus* schreef Henri Duparc een lange en zeer gedetailleerde kritiek in briefvorm aan Chausson. Het grootste bezwaar dat Duparc oppert, is de obsessie voor de lyrische drama's van Wagner, en dan vooral voor *Tristan*. Van die obsessie moet de Franse muziek bevrijd worden. Duparc ziet geen andere uitweg: als scheppend kunstenaar - schrijft hij - 'moet ik mijzelf zijn, als ik tenminste een zelf bezit. Ik kan Wagner niet navolgen, hij heeft zijn streven en ideeën verwerkt in een geheel eigen oeuvre. Ik moet het mijne scheppen - bescheiden misschien en teleurstellend. Maar als kunstenaar heb ik geen andere taak en opdracht' (deze brief is geciteerd in Ch. Oulmont: *Musique de l'amour* 11, pp. 127/8). Duparc zelf overigens verloor na enkele prachtige werken het creatieve vermogen. Een mogelijke verklaring voor zijn latere zwijgen zou zijn dat de componist werd achtervolgd door gevoelens van belemmerende inferioriteit.

Duparc bracht Emmanuel Chabrier tot het werk van Richard Wagner. De laatste begon zijn muzikale loopbaan op latere leeftijd. Werkzaam aan het Ministerie van Buitenlandse Zaken, vond hij waardering voor werken als *L'étoile* (1877) en *L'éducation manquée* (1879). Maar Duparc troonde hem in 1880 mee naar München om een opvoering van *Tristan* bij te wonen. Dit werk had een ommekeer in zijn bestaan tot gevolg. De indruk verpletterde hem. Hij waagde een loopbaan die uitsluitend aan de muziek gewijd zou zijn: *Tristan* had hem zijn roeping doen beseffen. In 1881 werd Chabrier assistent van Lamoureux en mede hierdoor zou

Wagner hem niet meer vrij laten. Kort na de ervaring van *Tristan* had Chabrier het dilemma zelf onder woorden gebracht: ‘Il y a pour cent ans de musique là-dedans; il n'a laissé rien à ficher pour nous autres; qui oserait?’ Wie durft? Chabrier zelf waagde een poging met de opera *Gwendoline* waarvoor Catulle Mendès het libretto schreef. Maar steeds weer drukte de componist in zijn brieven de wurgende moeilijkheid van het scheppingsproces uit. De vergelijking met, de herinnering aan Wagner, hij kan er niet aan ontsnappen. Wagner had de jongeren bang gemaakt, had hen de moed, de durf tot creatie ontnomen. Het scheppingsproces was nooit een vreugde, altijd een marteling. Steeds en steeds opnieuw verneemt men van de kunstenaars de klacht over een gebrek aan *facilité*, aan onbezorgde creatieve arbeid. Neem bijvoorbeeld deze passage uit een brief van Chabrier aan Paul Lacome (gedateerd: 19 juni 1886 - ik laat dit fragment dat typerend is onvertaald):

Neuschwanstein.
Het kasteel van Ludwig II van Beieren, de beschermer van Wagner.

> *Tout* me coûte beaucoup de travail. Je n'ai pas ce qu'on appelle *de la facilité*. Si peu que j'aie à faire, il me faut rentrer dans ma turne et une fois là, je crois que je ne vals rien ficher du tout.

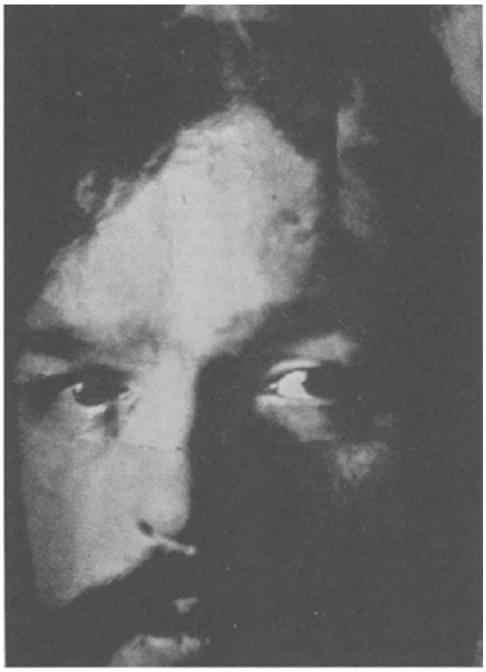
Chabrier stierf in 1894. Zijn hoogste ambitie, het schrijven van een opera die het werk van Wagner zou benaderen, heeft hij niet waar kunnen maken. Latere componisten hebben het feit betreurd dat Chabrier zozeer was vastgeraakt in het wagnerisme. Juist buiten het theater, in zijn pianomuziek, in zijn *España* (1883), daar toonde hij een waar en origineel en Frans talent. Chabriers *Pièces pittoresques* (1881) voor piano werden door Poulenc op dezelfde hoogte geplaatst als Debussy's *Préludes* en dat is geen geringe waardering. Maar *Gwendoline* veroordeelde Poulenc als verdwaasd wagnerisme.

Tal van componisten in die jaren 1880/90 hebben de sensatie en druk van Wagners aanwezigheid ervaren. Beschreven zij hun indrukken, dan treft men deze termen: met stomheid geslagen, omver geworpen, verpletterd door de kracht van Wagners scheppingen. Zij werden meegesleurd in de onweerstaanbare vloed van zijn muziek en emotie. Wagner was meester en tiran: er leken geen andere creatieve wegen open dan die welke naar Bayreuth zouden leiden. De voortdurende toetsing van hun werk aan dat van Wagner, was oorzaak van hun frustratie, onmacht en woede. Geïntimideerd, waren zij nauwelijks bij machte een eigen geluid en persoonlijkheid in hun kunst te ontwikkelen. Zij aanvaardden de illusie dat Wagner de kunst naar een definitieve fase, een einddoel geleid zou hebben. De ontmoedigende invloed van een meester of meesterwerk in de kunst, is altijd manifest. Maar juist in de jaren van het hevigste wagnerisme bleek de tragische en belemmerende invloed van genialiteit sterker dan ooit tevoren. De kunst eiste een ketter, iemand die zich van de schurende banden zou bevrijden. Debussy was die ketter voor de Franse muziek.

Dat heeft niets te maken met het jammerlijke begrip avantgarde (Avant-garde is een schoenenwinkel in Haarlem), maar alles met de *noodzaak* tot vernieuwing, tot bevrijding van dwingende formules.

Het ligt niet op mijn terrein na te gaan op welke muzikaal-technische wijze Debussy de Franse muziek (in het verzet tegen een machtige Duitse kunst sluipt het *nationale* element binnen) heeft weggevoerd van Richard Wagner. Maar de handgrepen van het vak zijn mede bepaald door de instelling van de kunstenaar en zijn interpretatie van het kunstenaarschap. Het

was onvermijdelijk dat nà de dictatuur van Richard Wagner de kunstenaar tot rebellie werd aangezet, hij *moest* verzet aantekenen, die macht ondermijnen. Wagner had gemeend dat hij door de - zijn - muziek de maatschappij kon hervormen. De jongeren zouden zich meer bescheiden opstellen. Zij concentreerden zich op de vraagstukken van hun kunst en de kunst alleen (het is in dat opzicht een dwaze veronderstelling dat hun opstelling hautain of elitair geweest zou zijn). De componist na Wagner was gedwongen zich te bezinnen over zijn (maatschappelijke) plaats en functie als kunstenaar, over de aard, omvang en importantie van zijn taak.



Debussy.
Naar een foto van Pierre Louijs (±1900).

Debussy heeft een aantal goed-geschreven en zeer leesbare opstellen nagelaten die zijn verzameld in de bundel *Monsieur Croche antidilettante* (1921). Uit die opstellen is geprobeerd een beeld samen te stellen van de manier waarop Debussy zijn kunstenaarschap interpreteerde. Het gaat hier dan om een (nauwkeurige) parafrase van teksten, niet om een letterlijke vertaling. In de figuur van Monsieur Croche (hij verschijnt in de eerste twee hoofdstukken) heeft Debussy een gestalte gecreëerd op wie hij zijn eigen opinies kan overdragen.

De gevierde grootheden, voorgangers en tijdgenoten

Croche poneert dat hij zich niet bemoeit met standaardwerken in de kunst. De namen van Meyerbeer, Thalberg en Reyer worden gevierd - onnodig dan daaraan nog meer woorden te verspillen. Croche en Debussy delen een afkeer van de ‘erkende’ formules van Saint-Saëns.

(Beethoven). Debussy toonde weinig respect voor de *Pastorale*. Deze symfonie had tot gevolg gehad dat men de natuur alleen nog door boeken beschouwde. Maar het is belachelijk te denken - aldus Debussy - dat ik in respect voor Beethoven tekort zou schieten. Maar als genie kon hij zich nu eenmaal sterker vergissen dan een ander. Een mens kan niet louter meesterwerken scheppen. Noemt men de *Pastorale*

een meesterwerk, dan is het woord niet langer van toepassing op andere, meer geniale scheppingen van Beethoven.

(Wagner). De verhouding tot Wagner is door Debussy aldus omschreven: na een aantal hartstochtelijke pelgrimstochten naar Bayreuth was ik gaan twijfelen aan de wagneriaanse formule. Juister: deze formule behoorde uitsluitend het uitzonderlijke genie van Wagner toe. Deze componist was nu eenmaal een groot verzamelaar van formules. Zonder afbreuk te willen doen aan zijn genie, is het duidelijk dat hij het laatste muzikale woord van *zijn* tijd heeft gesproken - zoals Victor Hugo de poëzie van zijn tijd heeft uitgeput. Ik moet dus nà. Wagner en niet nààr Wagner werken.

Marcel Bachet. Debussy.

Monsieur Croche trekt een parallel tussen het orkest van Beethoven en dat van Wagner: het eerste vergelijkt hij met een formule in zwart en wit die tot een heerlijk gamma van grijzen leidt, dat van Wagner noemt hij een veelkleurige mastiek, die bijna overal even dik is aangebracht. De klank van de viool bij Wagner is niet te onderscheiden van die van een bazuin.

Debussy zet het werk van César Franck af tegen dat van Wagner. Franck staat in lijn met de grote voorgangers in de muziek in die zin dat de levende toon voor hem een afgebakende betekenis heeft. Hij hanteert die met respect, d.w.z. hij verwacht niets van haar dat zij niet kan geven. Daar ligt het onderscheid met de schone, persoonlijke, vervalste en betoverende kunst van Wagner. Franck dient de muziek zonder enige roem in ruil te vragen. Wat hij aan het leven ontleent, ontneemt, schenkt hij terug aan de kunst. Hij is een bescheiden kunstenaar die de anonimiteit verkiest boven het rumoer van succes. Wanneer Wagner een lening met het leven sluit, dan overheerst hij haar, verkracht haar, om vervolgens nogmaals de voet in haar nek te zetten en haar te dwingen de naam van Wagner uit te krijten met een kracht die de Lof van trompetten moet overstemmen.

De rol van genialiteit

De functie van het genie is de ketenen van de traditie te doorbreken. Hij betaalt daarvoor een zware prijs. Als hij zich van de boeien weet te bevrijden, dan zal van alle kanten worden geprobeerd zijn werk in spot te smoren. Hij kan dan ook maar het beste jong sterven. De tijd is aan de middelmatigheid.

Jean Cocteau. Strawinsky componeert 'Le sacre du printemps'.

Creatieve wedijver

De kunstenaars spreken graag over de strijd voor de kunst. Wat houdt dat in? Men ziet de kunst als een soort van sport. De ambitie is degene die men imiteert op zijn gezicht te doen vallen. Een laakbare instelling. In de kunst kan men alleen tegen zichzelf strijden en de overwinning die men aldus behaalt, is de meest bevredigende. Het is natuurlijk voor de kunstenaar veiliger om gehoor te geven aan de eisen van het publiek.

De noodzaak tot blijvende vernieuwing

Monsieur Croche heeft een intense afkeer van specialisten. Zij beperken hun gezichtskring en lijken op de bejaarde paarden die eens liepen voor de zwengel van een draaimolen om ten slotte ineen te zakken bij de bekende tonen van de Marche Lorraine. De grote kunstenaar kent slechts de drang tot voortdurende zelf-vernieuwing. Maar welke kunstenaars worden als meesters begroet? Zij die eeuwig een bewonderde formule blijven herhalen. Croche wil alle muziek die hem bekend is zo snel mogelijk weer vergeten. Die muziek verhindert hem het nieuwe aan te horen, het onbekende te verwerken. Waarvoor zou het nodig zijn je te hechten aan iets waarvan je al veel te goed op de hoogte bent?

Muziek en natuur

Voor Croche is de muziek een totaal van zelfstandige krachten. Zonder moeite kan men er een theoretisch liedje uit fabriceren. De componisten hebben zich achter leerboeken verscholen. Maar waarom zou men naar de *Pastorale* luisteren? Is het niet beter naar buiten te gaan om de zon te zien opkomen? De muziek moet van het leerboek bevrijd worden. Het boek maakt hem tot leerling, tot discipel, en de

componist verschilt in geen enkel opzicht van de huisknecht. Buiten, daarbuiten in de natuur, vindt de componist zijn inspiratie.

De kunstenaar zoekt de eenzaamheid

De werkelijke schoonheid wordt bewaard door de gehoonden en verguisden - zij beschermen de kunst tegen journalisten en critici. Monsieur Croche stelt dat de kunstenaar alleen in eenzaamheid zichzelf kan blijven. De geestdrift van de omgeving bederft een artiest. Hij dreigt afspiegeling van het milieu te worden. De kunstenaar zoekt de discipline in vrijheid en niet in de formules van een uitgeputte theorie. Wat is de ware artistieke glorie? De man die in stilte heeft gewerkt en van wie - eeuwen later - bij toeval het geheim wordt ontdekt.

De kunst om wille van de kunst

Debussy vertrouwt Monsieur Croche toe dat hij muziek wil schrijven zonder enig bijmotief, alleen voor haar eigen glorie. Er zijn talloze parallellen aan te wijzen tussen het denken van Debussy ten aanzien van kunst en kunstenaarschap en dat van de twee andere grote vernieuwers in de muziek: Strawinsky en Schöberg. De centrale vraag die de muziekwereld verdeelde was deze: is de muziek zichzelf genoeg? Is de muziek een samenhangend geheel van klanken en niet meer dan dat, of symboliseert zij iets machtigers dat buiten de klank zou liggen? De tegenstelling was niet ‘modern’ en de twist grijpt terug naar de late achttiende eeuw: maar het wagnerisme had de vete weer fel doen oplaaien.

Genoemde componisten concentreerden zich op de muziek alleen, op de *techniek* van het componeren, de logica en discipline van het vak (en niemand meer dan Schönberg met zijn twaalf-toons composities). Deze componisten stelden koele techniek en discipline tegenover de romantisch-wagneriaanse rook van de inspiratie.

Tekenend in dit opzicht is een gesprek van Henri Michaux met de bejaarde Strawinsky (op 14 mei 1965 - opgetekend door Robert Craft in zijn kroniek van een vriendschap). Michaux was geestdriftig over het gebruik van stimuli (mescaline) in het scheppingsproces. Hij wist zich dan van zichzelf bevrijd, zijn inzicht werd verdiept. Strawinsky nam daar aanstoot aan. In het scheppingsproces wilde hij zichzelf geenszins wegcijferen, onthechting was het laatste waarnaar hij streefde. En wat moet de kunstenaar met inzicht? Denken is belangrijker dan inzicht. Denken is een activiteit, werkt verruimend en scheppend. Inzicht is een *gesloten* grootheid, een gesloten deur. Het irrationele element heeft in de muziek geen plaats voor Strawinsky.

Schönberg zou hiermee hebben ingestemd. Primair in de kunst stond de fantasie voor hem, zij verschaft de thema's en de muzikale gedachten. Maar daarnaast - en op een gelijk niveau van waarde - stelde Schönberg de logica van zijn kunst, de harmonieleer en de wetten die daaraan ten grondslag liggen.

In een enkel woord: het vakmanschap van de kunstenaar.

Merkwaardig hoe deze drie ketters in de kunst die allen op hun eigen manier hebben afgerekend met het wagnerisme, in het denken over hun kunst het aspect van (zelf)discipline centraal hebben gesteld. Bovendien waren zij geesten met een sterk besef van traditie. In hun drang naar bevrijding zochten zij de *traditionele*, voor-romantische waarden van muziek. Vernieuwing is nooit een wilde trap in het duister, alleen de kunstenaar met een grondige kennis van het verleden kan de kunst een andere richting wijzen. Als leraar was Schönberg onvermurwbaar: de

kennis van de meesters was noodzakelijk om een nieuwe vrijheid te winnen. Wat volgt hieruit? Ons begrip van de termen avant-garde en modernisme in de kunst (rebels, opstandig, anti-autoritair, destructief en wat niet al) hebben wellicht veeleer een maatschappelijke dan een artistieke connotatie.

[Nummer 137]

‘Ik schrijf literaire romans. Ik zeur alleen niet over het feit dat mijn vader gereformeerd was en mij geen zakgeld gaf’
Johan Diepstraten in gesprek met Tomas Ross

Over de Nederlandse thriller heb je eens gezegd: ‘Het recept is altijd eender. Er zijn twee agenten, zij zijn alletwee hartstikke tof. Het onderwerp is Chinatown, een dooie Chinees in de gracht of een paar hippies. Er moet altijd een café zijn dat met een knipoog beschreven is naar de vriendjes van de schrijver: kijk wat iedereen daarvan herkent.’ Hoe erg was het met de Nederlandse thriller?

Hoe erg is het met de Nederlandse thriller? Het is nu wat beter, sinds de jaren tachtig gaat het goed. Er is een golf van Nederlandse thrillerschrijvers gekomen die het genre serieus behandelt. De Nederlandse misdaadroman is daarvóór altijd beschouwd als een soort vrijetijsbesteding van politici, hoogleraren en huisvrouwen, maar nooit professioneel aangepakt. Je ziet het genre in de jaren zestig en zeventig goed tot ontwikkeling komen in Engeland en Amerika. Dat begint nu langzaam haar sporen na te laten in de Nederlandse misdaadroman. Daarvóór was het inderdaad kleinschalig, een kleine moordzaak, een toffe politieman, duidelijk in de avonduurtjes geschreven. Het waren romans met weinig impact, die ook niet werden vertaald en die geen enkele invloed hadden op het buitenland zoals wij dat wel andersom hebben.

Dat het nu beter gaat, heeft ook te maken met de waardering in de pers. Het genre wordt eindelijk serieus genomen en dat beïnvloedt elkaar wederzijds. Het lang volgehouden vreemde onderscheid tussen literatuur en lectuur waartoe de misdaadromans altijd worden gerekend, verdwijnt langzamerhand. Dat is een gunstig teken.

Wat is er inhoudelijk veranderd?

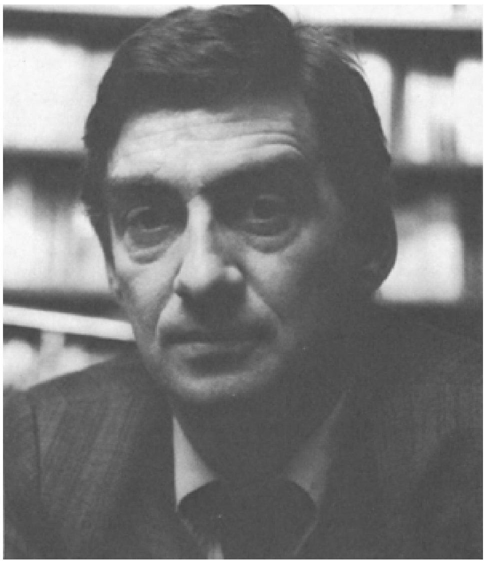
Het is harder geworden en internationaler omdat er in de Nederlandse maatschappij dingen zijn veranderd de laatste jaren. Ik hoef maar één ding te noemen: het feit dat Koninklijke Hoogheid Bernhard von Lippe Biesterfeld betrokken is geweest in het Lockheed-schandaal is van zeer grote positieve betekenis voor de misdaadliteratuur in Nederland. Het betekende dat Nederland niet zo klein is met klompjes, molens en dooie Chinezen in de gracht. Er is zwendel op grote schaal, een minister-president kan de zaak bezwendelen. Dat heeft zijn weerspiegeling in de misdaadliteratuur. De samenleving is harder geworden.

Schaduwen uit Gethsemane, *je laatste roman, heeft als uitgangspunt de moord op de vier IKON-journalisten. Waarom juist deze gebeurtenis als onderwerp?*

Ik kende één van hen, de cameraman. Ik vond dat de Nederlandse regering er schandalig weinig aan heeft gedaan, zij heeft geen enkele druk uitgeoefend op wat er exact is gebeurd in El Salvador.

Nu kun jij zeggen: schrijf er een documentaire over of een nonfictie boek. Maar die zijn er al over gemaakt. Ik vind het wel eens verstandig om een wat meer populaire vorm te nemen om een hele groep andere lezers te pakken. Het is een afschuwelijk gegeven, de dood van vier journalisten in zo'n land. In mijn roman wordt een duidelijke beschuldiging geuit naar de regering en naar de Partij van de Arbeid die de bescherming van de mensenrechten hoog in haar vaandel moet hebben.

Een jaar nadat de journalisten zijn vermoord gaat er een delegatie naar El Salvador. De personen heten Van Dam, De Vries en Van de Heuvel. De laatste heeft een Kaiser Wilhelm-snor en is lid van de PvdA. Van der Louw en Harry van de Berg hebben model gestaan, lijkt me. Waarom heb je niet één van de twee gekozen?



Tomas Ross. Foto: G. Bos.

Ik heb Van de Heuvel gemodelleerd naar die twee omdat het naar mijn idee salonsocialisten zijn die veel geld verdienen en weinig uitvreten. Omdat ik vrij authentiek wilde zijn, kon ik niet één van die twee namen gebruiken. Noch Van der Louw, noch Van de Berg zijn ooit met een parlementaire delegatie naar El Salvador geweest. Het was dus verstandiger om een pseudoniem te nemen. Het is doorzichtig en ook in de pers is het onthuld. Maar ik vind dat de nadruk daar wel iets teveel op is gelegd.

Je beschrijft Van de Heuvel als iemand die alleen uit is op publiciteit.

Maar zo is het toch ook. Van de Berg komt terug uit Turkije van de parlementsverkiezingen en zegt dat alles democratisch is toegegaan, terwijl een kind ziet dat het niet waar was. Vervolgens geeft hij een ellenlang interview aan het blad Playboy waarin hij zichzelf voortdurend in ijdelheid steekt. Ik vind dat die man niet deugt en aangepakt moet worden. Een beetje persoonlijke rancune, het is heel goed als schrijvers dat hebben.

Hoe waarheidsgetrouw zijn je romans?

De feiten kloppen, ik doe veel journalistieke research, de oplossing is voor honderd procent verzonnen.

Je boeken spelen in Moskou, El Salvador, Indonesië. Ik neem

niet aan dat de royalties zo hoog zijn dat je voortdurend naar die landen kunt gaan.

Ik durf niet eens te vliegen, ik durf nauwelijks een trein in. Sinds de uitvinding van de video bekijk ik banden. De VARA is in El Salvador geweest, ik haal de videobanden en kijk me vier maanden suf en noteer dingen die anderen niet opvallen. Bijvoorbeeld: er rijdt een gele Peugeot in El Salvador. Dan schrijf ik op: taxi's in El Salvador zijn geel. Ik bel iemand op die er geweest is en vraag welk merk sigaretten er daar gerookt wordt. Of ik vraag wat je ruikt als je de hoek om gaat: benzine, urine? Dat noteer ik allemaal braaf en achteraf wordt er gezegd: o, wat een couleur locale. Maar niemand van de lezers is er geweest, dus ze kunnen het niet controleren. Hoeft ook niet, ik hou me aan de feiten.

Martin Finch is jouw vaste hoofdpersoon. Hij reist met de delegatie mee naar El Salvador. Waarom een internationale naam voor een gewone Hollander?

Het heeft ermee te maken dat ik geen Nederlandse misdaadromans wil schrijven. Het klinkt arrogant, maar ik wil niet verzeilen in die kleinschaligheid. Om iemand nu Jaap Jansen, het is een prachtige naam hoor, te noemen, is niet acceptabel. Ik wilde Martin Finch internationale mogelijkheden geven en daarom heb ik hem het kind laten zijn van een Royal Airforce piloot die in de oorlog boven Nederland is neergeschoten. Op die manier kon ik hem een gemakkelijke introductie geven in Engelstalige landen. Want van een Nederlander zeg je al gauw: wat heeft die in het buitenland te zoeken?

Het is kritiek die ik vaak hoor op mijn boeken: Martin Finch is ambtenaar bij de BVD, een dienst die heel weinig mensen kennen en waar nogal karikaturaal over wordt geschreven. Wat doet een BVD'er in het buitenland? Zoals je weet was mijn vader ambtenaar bij de BVD en hij was veel in het buitenland. Het is onzin om te denken dat de BVD alleen maar radio-amateurs afluistert of linkse studentenorganisaties oprolt.

In Het Poesjkin Plan *verdedig je de B VD. Iedereen kent de verhalen over de documenten die bij een groenteboer werden aangetroffen, over de sukkel die gefilmd werd door een omroep, iedereen kent de blunders, maar de successen van de geheime dienst zijn niet bekend.*

Zo is het toch. Als je succes hebt, kun je dat niet vertellen. Mijn vader deed dat ook nooit. Hij tekende een loyaliteitsverklaring natuurlijk. De BVD is een dienst met duizend ambtenaren, met een behoorlijke post die niet op de Rijksbegroting voorkomt, die niet in het parlement wordt besproken, met een zeer kleine parlementaire controle. Zo'n dienst met ook nog eens vijfduizend free-lancers kan een boel. Nederland is een schakelland in de NATO, heeft de grootste haven ter wereld, het is een land met een gigantisch hoge technologische kennis. Het zou onzin zijn te zeggen dat Nederland niets voorstelt in de geheime-diensten-wereld.

Hoe is het karakter van Martin Finch?

Dat weet ik niet. Ik vind karakters niet belangrijk. Het klinkt vreemd misschien, maar voor dit genre vind ik het verhaal, de plot, de acceptabelheid daarvan en de authenticiteit het belangrijkste. Van James Bond weet je alles: hoe oud hij is, hoe hij met vrouwen omgaat, in wat voor auto's hij rijdt, maar de plots kloppen niet. Bond is een karikatuur geworden.

Ik heb Martin Finch redelijk oningevuld gelaten, er wordt doorgaans te veel aandacht besteed aan het geven van karakters. Dat is niet goed voor het genre.

Je had het gegeven van de moord in El Salvador, je bedacht een Nederlandse delegatie die daar naartoe vertrekt, en je hebt Martin Finch. Hoe construeer je vervolgens een roman?

Ik kom altijd op een idee door een krantebericht. In dit geval las ik dat de Nederlandse regering een getuige had ontvangen uit El Salvador die claimde dat hij erbij was geweest toen de vier journalisten werden vermoord. Niet de guerilla, maar de officiële regeringstroepen waren de schuldigen. Die getuige heeft een verklaring afgelegd hier in Nederland voor een parlementaire commissie en vervolgens is hij verdwenen. Niemand heeft ooit nog iets van hem gehoord. Na die verklaring heeft de Nederlandse regering niets meer ondernomen, het hele geval is in een doofpot gestopt. Wat is er allemaal gebeurd, vraag ik me dan af. Ik begin te denken wie erachter hebben gezeten. Ik ga research doen, heel nauwgezet en vervolgens schrijf ik trefwoorden per hoofdstuk op kladblaadjes en plak die tegen een muur. Als ik eenmaal weet hoe alles in elkaar zit, kan ik gaan schrijven. Dat gaat heel snel, een week of zes.

Hoe je een plot maakt, weet ik niet. Patricia Highsmith zegt: opeens wéét je het, natuurlijk, zó moet het gegaan zijn, zo smerig, zo dubbel, dát moet het zijn geweest. Bij mij is het ook zo.

Een thriller moet spannend zijn en geloofwaardig, maar bovendien moet je de clichés vermijden. Is dat moeilijk?

Ik heb op mijn donder gekregen omdat ik in *Schaduwen uit Gethsemane* een aantal clichés over vrouwen zou hebben gebruikt. Er is me seksisme verweten, en daar heb ik hard om moeten lachen. El Salvador is een warm land, daar lopen dure vrouwen wel eens in doorkijkjurken. Een feministische journaliste heeft me daarover onderhouden. Wat een onzin.

Het is geen cliché van de thriller, het zou er ook een van Harry Mulisch kunnen zijn. Natuurlijk moet je de clichés vermijden. Je laat een held of anti-held niet meer rondrijden in dure, snelle auto's of veel schieten. Dat doe je niet meer. Je probeert je hoofdpersoon zo gewoon mogelijk te laten zijn, je probeert de alledaagse werkelijkheid net zo te beschrijven als in de gewone literatuur. Maar je bent wel onderhevig aan een aantal dogma's. Elk hoofdstuk moet spannend eindigen om eens iets te noemen, net als in een stripverhaal.

Schaduwen uit Gethsemane *is verteld vanuit het gezichtspunt van Martin Finch, maar andere hoofdstukken vanuit Fischer, de Amerikaanse journalist.*

Na een zevental romans vind ik het vervelend worden om ieder hoofdstuk weer vanuit dezelfde persoon te starten. Ik schrijf meestal vanuit het 'ik'-perspectief, dat is al moeilijker dan vanuit een 'hij'. Omdat ik het niet goed vind om mijn hoofdpersoon meer karakter te geven en er toch een keer de behoefte aan had om dat ergens eens te doen, heb ik een ander gecreëerd. In hem kon ik alles kwijt.

Iemand heeft ooit gezegd: detectiveschrijvers geven geen karakters, want daarvoor zijn ze te slecht, ze kunnen het niet. Dat is natuurlijk onzin, maar aan de andere kant is het wel gemakkelijk om het niet te doen, want dan hoef je niets van jezelf weg te geven. Het zit ergens tussenin: ik zie bij meer schrijvers dat zij hun hoofdpersoon blanco houden en andere personages invullen: die krijgen een karakter met al hun hebbelijkheden en onhebbelijheden.

Schrijven vanuit twee personen heeft het voordeel dat je niet vast komt te zitten. Je begint gewoon aan een ander hoofdstuk als je geblokkeerd wordt.

Hoe moeilijk is het om dialogen te schrijven?

Ik schrijf godzijdank zeer en zeer snel. Ik werk voor de televisie en voor de film, dus ik ben gewend om dialogen te schrijven. Veel moeilijker zijn de beschrijvingen. Je weet dat lezers van thrillers ongeduldig zijn, zij lezen een thriller vooral om de

actie. Je zit soms uren te zweten op een fraaie natuurbeschrijving vanuit de trein in de Russische steppe. Zou er wel of niet een fabriek in de verte staan? Daar ben je een hele avond mee bezig, maar je weet dat je lezers denken: steppe, poesta, doorbladeren, wat gaat er verder gebeuren.

Dat is inherent aan het genre. Je weet dat het onderschat wordt. Je werkt net zo hard als een gewone romancier. Maar je lezers zijn mensen die het boek kopen op Schiphol, ze lezen het in het vliegtuig om hun angst te vergeten en donderen het in de vuilnisbak als ze op hun eindbestemming aangekomen zijn. Het is wel triest.

Als je jouw boeken vergelijkt met die van bijvoorbeeld Felix Thijssen, dan ben je nogal terughoudend in het beschrijven van geweldscènes.

Het ligt er maar aan hoe agressief je zelf bent. Mijn vrouw vindt het uitstekend wat ik doe, ik *schrijf* het tenminste. Net als in beschrijvingen over sex moet je ook in geweldscènes jezelf beperkingen opleggen. Het is bijna een dogma in de thriller: je moet hier en daar geweld gebruiken. Het hoeft niet eens echt, denk ik. Maar er moet wel iets zijn van een gevecht of de dreiging ervan. Dat zit in het genre verwezen. Felix Thijssen kiest

voor een hele harde benadering.

Ik vind dat ik in *Schaduwen uit Gethsemane* wel mijn best heb gedaan. De held bespringt een bloedhond en steekt het beest dood met een tak. Eerlijk gezegd is het wel te veel hoor.

In je debuutroman, De honden van het verraad, *gaat een aantal Molukkers terug naar Indonesië om daar het RMS-ideaal te verwezenlijken. Ik had haast de indruk dat ik een geschiedenisboek las.*

Een thriller moet natuurlijk spannend zijn. Maar hij is pas echt goed als er een tweede laag aanwezig is. Ik word wel eens bekritiseerd om mijn geheime agent, maar een paar maanden geleden hebben we wel al die spionage-affaires gehad tussen Oost en West. Het bestaat dus wel degelijk. Een thriller behoort net zo goed een maatschappelijke weerspiegeling te zijn.

Over de RMS en de Zuid-Molukkers heb ik geen documentaire geschreven of een geschiedenisboek, ik heb de historische gegevens vermengd met fictie. Dat heb ik ook gedaan met de Lockheed-affaire. Tot mijn verbazing bleken heel weinig mensen te weten wat die affaire precies inhield, wat precies de beschuldigingen tegen Bernhard waren, hoe het onderzoek verliep. Als televisiedocumentaire zouden veel mensen de knop hebben omgedraaid of hebben overgeschakeld naar een ander net. Het klinkt bijna evangelisch wat ik zeg, maar ik denk dat het verstandig is om met een soort sandwich-formule te werken. Een thriller kan net zoveel lagen hebben als de boeken die men in dit land tot de officiële literatuur rekent. Ik zal nooit de invalshoek kiezen van de mooie meiden en de moord op de hoek, dat moeten anderen maar doen.

Tomas Ross in gesprek met Johan Diepstraten. Foto: G. Bos.

Vanwaar je belangstelling voor de RMS?

Dat had te maken met mijn studie culturele antropologie, ik heb voor mijn stage Leeronderzoek Java en de Molukken behandeld. Ik kende veel Molukkers en ik vond het een intrigerend wereldje. Daar komt bij dat ik pal naast de Houtrusthallen ben opgegroeid waar de RMS elk jaar haar republiek herdenkt. Ook als journalist had ik ermee te maken. Ik had dus stof te over.

Maar waarom schreef je een thriller?

Na de dood van mijn vader heb ik één hoofdstuk geschreven over het pand van de BVD. Voor mezelf was dat een poging om de dood van mijn vader van me af te schrijven. Voor uitgeverij De Haan had ik net een boek gepubliceerd over het monster van Loch Ness. Toen dat uitverkocht was, vroeg De Haan me om een nieuw boek. Ik liet dat ene hoofdstuk lezen en Jan Geurt Gaarland, de redacteur van De Haan, moedigde me aan daar iets mee te gaan doen.

In die periode las ik een essaybundel van mijn oude hoogleraar Wertheim, die veel over Indonesië publiceerde. Hij beweerde dat de coupe in Indonesië doorgestoken kaart was. Dat kon hij aantonen met een telegram van de Amerikaanse ambassadeur waaruit bleek dat Soeharto in het diepste geheim steun had gevraagd aan de Amerikanen om Soekarno's bewind omver te werpen.

Je weet nooit precies hoe het gaat maar de combinatie: kennis van Indonesië en dat rare telegram, waren voor mij voldoende om eraan te beginnen. Mijn vader had zich voorgenomen na zijn pensionering een roman te schrijven over zijn ervaringen met de BVD, na zijn dood hebben we een halve politieroman aangetroffen. Ik was ‘begeesterd’ van de BVD, ook omdat die dienst in de literatuur niet terug te vinden was.

De opdracht in De honden van het verraad *luidt daarom natuurlijk: ‘Voor mijn vader, die de kans niet kreeg het zelf te schrijven, maar het zo ongetwijfeld ook wel goed zou hebben gevonden’. Maar hoe kwam je op het idee Zuid-Molukkers naar Indonesië te sturen om dáár het RMS-ideaal te gaan verwezenlijken?*

Ik las een artikel in de krant waarin Molukkers zeiden dat het indiaantje-spelen hier in Nederland maar eens afgelopen moest zijn. Die jongens heb ik min of meer als hoofdpersoon genomen. Maar alles bij elkaar genomen: de roman is te uitgesponnen. De actie begint pas na een pagina of zestig.

Je hebt overwogen om een roman te schrijven over de zaak King Kong.

Mijn vader was één van de twee rechercheurs die Lindemans heeft gearresteerd. King Kong dus. Er zijn genoeg oud-BVD'-ers met wie ik over die zaak zou kunnen praten. Ik heb het uiteindelijk niet gedaan omdat ik alleen maar een koningshuisplot kon bedenken. Bernhard zat zo dicht tegen Lindemans aan dat ik me alleen maar kan voorstellen dat hij een vreselijk misse rol heeft gespeeld. Maarom nu weereen roman over het koningshuis te schrijven....

Van koninklijke bloede *gaat over 1,2 miljoen dollar die Bernhard kennelijk nodig had.*

Ik had twee mogelijkheden. In eerste instantie wilde ik een roman schrijven waarin prins Willem Alexander ontvoerd werd door de IRA, daar was toentertijd ook sprake van. De andere opzet was de Lockheed-affaire zoals alles zich heeft afgespeeld. Prins Bernhard komt er in mijn roman goed vanaf: ik gooi alles op de verzonnen figuur Laman-Trip die het kwade genius is achter de Prins. Nou ja, Bernhard had een vriendin en een kind, maar dat heeft uitgebreid in de boulevardbladen gestaan. De buitenlandse kwaliteitskranten hadden dat nieuws ook. Maar ik moest natuurlijk wel verzinnen waarom een man als Bernhard die 1,2 miljoen dollar nodig had. Waarom heeft hij dat bedrag op zo'n stupide manier aangepakt? Hij had het kunnen lenen, hij had het van Juul kunnen krijgen. De reden kon alleen een vorm van chantage zijn.

Mijn uitgever (Unieboek) koos natuurlijk voor de eerste opzet, maar daar kwam ik niet uit. Vervolgens stelde hij voor om de naam Bernhard te vervangen door Prins Herman. Een lachwekkend voorstel natuurlijk, dat heb ik geweigerd. Overigens heeft Prins Bernhard het boek gelezen en ik heb gehoord dat hij het een amusant boek vindt.

De grote geldverdienende auteur Rien Poortvliet dacht er anders over. Hij zat toen nog bij Unieboek. Hij is huisvriend en buurman van Bernhard, die twee staan gewoon over de heg met elkaar te lullen. Poortvliet las *Van koninklijke bloede* en kreeg steeds rodere konen. Hij moet heel sterk in zijn polsen zijn, want hij scheurde de roman in vier stukken en probeerde die door de w.c. te spoelen. Plee verstopt. Hij belde vervolgens Unieboek en beval dat de drie directeuren onmiddellijk naar

hem toe zouden komen. De toilet moest gemaakt worden en Tomas Ross moest uit het fonds gedonderd worden. Dat laatste heeft Unieboek niet toegestaan.

Het verraad van '42 *gaat over het Englandspiel. Wat had je eraan toe te voegen?*

Ik was een keer in Edinburgh en ik kreeg een encyclopedie over wereldberoemde spionnen in handen. Onder het lemma Nederland vond ik natuurlijk Mata Hari, maar vreemd genoeg ook de namen van een paar Duitsers die in de oorlog bezig waren met het Englandspiel. Ik wist toen niet dat er Nederlandse agenten waren verraden. Mijn moeder vertelde me dat De Jong het heeft over een paar agenten die ontsnapt waren. Het gekke is dat mijn vader die mensen geholpen heeft. Hij heeft geprobeerd die agenten met een kano naar Engeland te brengen. Die kano is omgeslagen en uiteindelijk zijn die agen-

ten via België en Frankrijk ontsnapt. Maar wéér had mijn vader er iets mee te maken. Daar kwam ook nog eens bij dat het een van de bekende doofpot-affaires was. Na het schrijven van *Van koninklijke bloede* had ik geen schandaal en ik had schoon genoeg van mijn BVD-man, ik wist niet wat ik met Martin Finch aanmoest.

Wat had ik eraan toe te voegen? Ik los het Englandspiel op mijn manier op. In *Het verraad van '42* komt de raadselachtige figuur Van 't Sant naar voren, die al vóór de Tweede Wereldoorlog herhaalde malen beticht was van spionage. Het is vreemd dat de Engelse geheime dienst nooit zijn dossiers geopend heeft. Het zijn intrigerende zaken, het enige dat ik heb toegevoegd is de oplossing.

Je bent nu bezig met een thriller die te maken heeft met de Greenpeace-affaire. Martin Finch komt er niet in voor.

En dat vindt mijn uitgever dus niet leuk. Ik heb geen Nederlandse invalshoek gekozen, hoewel het wel gekund had. Er was per slot van rekening een Nederlandse Portugees aan boord van de Rainbow Warrior. Maar in *Schaduwen uit Gethsemane* zit al iets soortgelijks en ik wilde niet hetzelfde stramien behandelen. Er gaat een Nederlander dood in den vreemde en hup, daar gaat mijn man weer.

Is het moeilijk om je aan de feiten te houden?

Ik heb ooit Ken Follett geïnterviewd voor Vrij Nederland bij de presentatie van zijn boek *Op de vleugels van de adelaar* waarin hij de gijzelingen in Teheran heeft beschreven. Hij zei toen tegen me dat hij zich aan de feiten heeft gehouden, maar ook hoe moeilijk dat was. Hij kwam dingen tegen waar hij niet omheen kon, maar waarvan hij dacht: mijn god, wat is dit naïef gebeurd, als thrillerschrijver zou ik dit niet hebben dúrven verzinnen, zo lullig waren ze.

Met de Greenpeace-affaire kom ik hetzelfde tegen. Herejezus nee, denk ik dan, maar toch vermeld ik die feiten en in het voorwoord zal ik me ervoor moeten verontschuldigen. Het is een heel ingewikkelde affaire, er is een Engelse, Franse, Nieuwzeelandse en Polynesische kant.

De hoofdpersoon is een Parijzenaar, een politieagent, die te maken krijgt met een eenvoudige moordzaak in Parijs. De eigenaar van een reisbureau en zijn vrouw zijn op een niet al te frisse manier om het leven gebracht. Ze denken aan roofmoord, totdat die politieagent iets ontdekt in het reisbureau, iets met een telexmachine. Hij komt er langzaam maarzeker achter wat er aan het gebeuren is. Hij wordt tegengewerkt door heel Parijs tot aan de Franse regering toe. Er wordt immers een aanslag op de Rainbow Warrior voorbereid en niemand mag daartussen komen.

Maar het is allemaal zo stom gegaan. De Franse veiligheidsdienst heeft een dame laten infiltreren in Greenpeace-Nieuw-Zeeland, zodat men iemand ter plekke had om Parijs te informeren over de Rainbow Warrior. Zij is gewoon dat Greenpeace-kantoor in Auckland binnengestapt en vroeg: hebben jullie iemand nodig. Ja, zeiden ze bij Greenpeace, want ze waren bezig met het voorbereiden van acties in Frans-Polynesië en hadden iemand nodig om te vertalen. In mijn boek weet je binnen een minuut dat die vrouw zo fout is als een deur. Als het fictie was geweest, had ik het anders aangepakt. Wat hadden Franse geheime agenten kunnen doen? Vliegen naar Nieuw-Zeeland, mijnen onder het schip leggen en vertrekken. Dat hebben ze niet gedaan. Een geheime agent huurde onder valse naam en vals paspoort een jacht. Zijn geboortedatum in het paspoort klopte niet. Vervolgens vergiste hij zich in een hotel in zijn leeftijd. Die dingen zijn te flauw om te verzinnen, maar het is wel gebeurd.

In Engeland kochten Franse agenten een rubber dinkie die ze aan boord moesten hebben. Er werd betaald met nieuwe vijfponds biljetten. Een exportformulier om de

BTW terug te krijgen, werd niet ingevuld. Vanuit een ouderwets Londens hotel werd naar Parijs gebeld dat alles in orde was. Wat die geheime agent vergat was dat telefoonnummers in zo'n hotel weken blijven geregistreerd. Toen men de Franse betrokkenheid wilde nazoeken, was het uiterst simpel. Voor een fictieve roman bedenk je wel iets anders natuurlijk.

Ik heb een plot gemaakt met twee tegenspelers. De Parijse politieagent tegenover een professionele huurmoordenares. De Franse geheime dienst heeft mensen ingehuurd die niets met Frankrijk te maken hadden. Toen de Rainbow Warrior ontplofte, dacht iedereen: het is geen ongeluk, wie heeft het meeste baat bij een aanslag? Frankrijk, want Greenpeace ging actie voeren tegen de Franse atoomproeven in de Atlantische Oceaan. Als voorzorgsmaatregel had de Franse geheime dienst buitenlanders in dienst genomen, zodat de schuld op een terroristische organisatie geschoven had kunnen worden. De fout die Frankrijk ook gemaakt heeft, is dat een Frans echtpaar in Nieuw-Zeeland was om de boel in de gaten te houden.

Het wordt een omvangrijke roman. Hoe gedisciplineerd moet je zijn als schrijver?

Ik probeer iedere ochtend van negen tot twaalf uur achter mijn bureau te zitten en als een echt kantoormannetje minimaal één pagina per uur te schrijven. Ik probeer ongeveer dertig tot veertig pagina's per week te halen en die lees ik voor aan een goede vriend die tot heden toe altijd heeft meegelezen. Een redactrice van mijn huidige uitgeverij leest ook mee. Zij hebben het talent om mij aanwijzingen te geven over tierelantijnen en overbodigheden die eruit moeten. Daar ben ik heel gevoelig voor. Ik ben zo intensief met een roman bezig dat ik dóór wil, ik wil naar het einde toe. Een tweede of derde versie kan ik niet aan.

Zou de kwaliteit hoger worden als je een manuscript een jaar liet liggen?

Als je ervan wilt leven, moet je ieder jaar een nieuwe roman uitbrengen. Die vaste regelmaat gaat zelfs zo ver dat je ieder jaar op hetzelfde tijdstip moet verschijnen. Als je zes of zeven titels hebt, dan gaat het lopen. Kijk maar naar Van de Wetering, Baantjer. De moeilijkheid voor debuterende auteurs is het ontbreken van de regelmaat. Voor mijn manier van werken zou een jaar pauzeren niet veel uitmaken. En bovendien: broodschrijvers kunnen niet een jaar wachten.

Je schrijft scenario's. Je bent nu bezig met Gangreen *van Jef Geeraerts en je hebt acht televisiescenario's geschreven die verfilmd gaan worden. Het lukte je niet om een scenario te maken van* De Kroongetuige *van Maarten 't Hart. Waarom niet?*

De Kroongetuige is een heel kleinschalig verhaal, ten hoogste goed voor veertig minuten televisiecrimi. De eerste de beste Tatort heeft meer vaart, 't Hart is goed in het beschrijven van karakters, maar hij is geen misdaadschrijver. Ik kreeg de opdracht er een spannend iets van te maken. Maar er waren te weinig personen. De intrige is dat er iemand verdwenen is en de vondst van een vrouwenlijk tussen zeekoeien is prachtig, maar die is goed voor één scene, meer niet. Ik kon er niet mee uit de voeten, er waren te weinig elementen om er een filmverhaal van te maken.

Vooral uit jouw lange essay voor dit BZZLLETIN-nummer blijkt je afkeer voor de officiële literatuur. Het lijkt haast op rancune.

Ik ben dol op wat jij noemt officiële literatuur, maar dan lees ik wel Updike, Bellow of Norman Mailer. In de jaren zestig of zeventig hebben Nederlandse schrijvers alleen maar over zichzelf gezeurd. Zij zijn bijna allemaal van hetzelfde bouwjaar als ik, 1944, ze hebben dezelfde religieuze achtergrond, ik ken het door en door. Ik heb het achter mijn kiezen, ik kan het niet meer lezen. Er is me gevraagd het nieuwe boek van Boudewijn Buch te bekijken, *De kleine blonde dood.*

Een mooi boekje hoor, maar het gaat weer over hemzelf, over zijn zoontje dat dood is, over zijn vader die heeft geleden onder de oorlog.

Ik heb niet te klagen over aandacht en verkoop, daarom ben ik juist één van de minst verdachte personen om te zeggen dat er meer over de Nederlandse misdaadroman geschreven zou moeten worden. Je krijgt anders nooit een traditie.

Heb je ooit overwogen literaire romans te schrijven?

Ik schrijf literaire romans, maar verhalen, geen autobiografieën. Ik zeur alleen niet over het feit dat mijn vader gereformeerd was en mij geen zakgeld gaf. Wat hij trouwens wél deed!

‘Misschien ga ik ooit nog een serieuze thriller schrijven’
Peter Swart in gesprek met Rinus Ferdinandusse

U schrijft thrillers en U recenseert misdaadliteratuur. Is dat een combinatie die makkelijk te hanteren is?

Het zijn allebei dingen die ik erbij doe. Die besprekingen doe ik dan nog voor Vrij Nederland, maar het schrijven van die srillers was überhaupt voor de vreugde, voor het plezier ermee bezig te zijn. Ze waren zeer tijdgebonden, ze zijn op de vleugels van die tijd en op mijn eigen vleugels geschreven. Als ik ze overlees loopt het koude zweet over mijn rug! Je ziet dat de humor gedateerd raakt, de wijze waarop mensen zich uitdrukten in die tijd, die is veranderd.; dat zie je er zo ontzettend duidelijk aan. Die boeken zijn ook niet opgezet met de gedachte: laten we nu eens een mooie plot maken, dat was niet het belangrijkste. Op de vleugels van die tijd kon je daar best mee wegkomen. Maar om nu te zeggen: ik ben oen thriller-schrijver... ik geloof niet dat ik dat op basis van wat ik geschreven heb kan claimen.

Er zit verhoudingsgewijs erg veel humor in Uw boeken. Hebt U bij het schrijven gedacht: dát wil ik er in ieder geval in kwijt?

Nee, dat is gewoon omdat ik in die tijd dacht dat het zo hoorde. Ik had nog nooit nagedacht over het schrijven van een thriller tot ik in Vrij Nederland een stukje schreef bij het overlijden van Raymond Chandler. Dat was in '59. Daarna heb ik gedacht, dat als ik ooit nog zoiets zou maken, dat het dan op die manier moest, met wise-cracks en al. Chandler was een man die zijn vak zeer serieus nam, een heel melodramatische figuur, die afstand nam door zo'n Philip Marlowe te scheppen, en daar dan nog eens een laagje laconieke humor onder te leggen.

Rutger Lemming vertoont nogal wat overeenkomsten met zijn schepper, lijkt niet een personage dat U ver van zich afgelegd hebt.

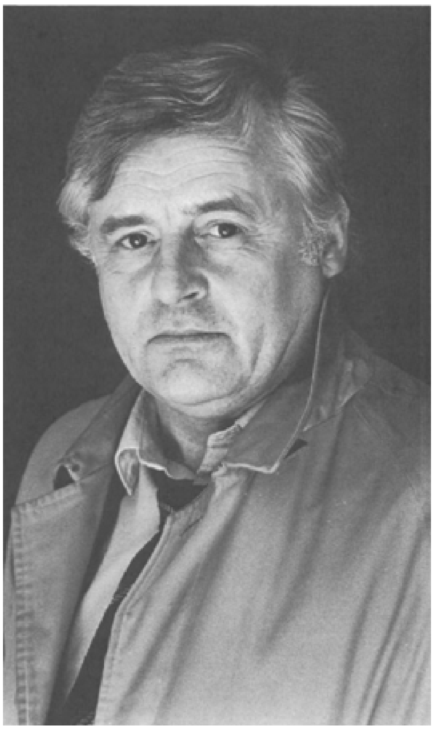
Nee, absoluut niet. Maar dat ik het zelf ben wil ik nou ook weer niet zeggen, je bent het in ieder geval wél als je het schrijft. Het is de manier waarop je denkt; je kiest ook niet voor niks de ‘ikvorm’. Die geeft natuurlijk ook een hoop beperkingen. Je kunt geen behoorlijke plot maken. Maar als je een humoristische hoofdpersoon hebt is het dé manier; want je kunt de grappen maken vanuit één persoon over de anderen. Die bespiegelt en becommentarieert alles wat hij tegenkomt. Als je een verhaal in de ‘hij-vorm’ doet is het indirecter, dan moet je de humor op een andere manier inbouwen.

Hoe ging U te werk bij het bedenken van namen voor Uw personages?

Ja, ook dat had te maken met de tijd waarin die boeken geschreven werden, die namen moesten passen in het satirische karakter. Ik gaf die rechercheurs namen van de politici. Die puur Hollandse namen... ‘Ed Dijkstra pakte zijn pistool’, dat klinkt niet vreselijk indrukwekkend. Dus grijp je al gauw naar merkwaardige namen en hebt de neiging daar weer in door te schieten, en dan is het ook weer niet goed. Die namen staan me niet meer zo voor de geest, maar ik geloof niet dat het veel bijzonders was. In ‘De Haren van de Vos’ zijn de namen in ieder geval al niet meer zo overdreven als ik in mijn herinnering vroeger was.

Als recensent benadert U de boeken die U bespreekt op een serieuze manier, terwijl U als schrijver ‘de regels’ die door het genre worden gedicteerd wel heel ruim heeft opgevat. Vanwaar dat contrast?

Nou, ik zette natuurlijk niet voor niks ‘sriller’ op de cover. De tijd was ernaar om dat soort dingen te doen, en ik nam daarmee ook afstand: wat ik U aanbied, is maar een heel klein boekske... Het succes van ‘Naakt over de Schutting’ zat in de eerste plaats in de titel, en ten tweede was het op de golven van ‘Zo is het toevallig ook nog 's een keer’. Mijn naam werd medegeassocieerd met dat programma; na drie jaar had ‘Zo is het’ een hoogtepunt aan populariteit bereikt. Als er ooit bewezen is dat televisie verkoopt dan is het toen gebeurd. Voeg daarbij dat het boek bovendien ook nog eens *‘Naakt over de Schutting’* heet... Het is een práchtige titel, een titel die me toevallig in de schoot viel. Zo'n affaire met een schutting gebéurde een man die ik kende - hij is nu dood - in werkelijkheid. Er was ook een naakte vrouw die over een schutting klom, net als in het boek. Terwijl hij me het verhaal vertelde hoorde ik de titel eruit springen. Ik zei: die mag ik zeker wel van je lenen?



Rinus Ferdinandusse. Foto: Bert Nienhuis.

Hebt U bij het schrijven gemak gehad van Uw makkelijke toegang tot de bronnen van het nieuws?

Je verwerkt automatisch wat er gebeurde in die tijd. Ten tijde van *'De Brede Rug van de Nederlandse Maagd'* was er voortdurend studentenoproer, en Nieuw Links zit er ook in. Ja, als je één boek geschreven hebt met zo'n succes, dan moet er een tweede komen. Dus ik heb toen geloof ik vier of vijf jaar achter elkaar elke avond een stukje geschreven. *'De Haren van de Vos'* is ook nog geschreven op basis van iets wat ik zelf meegemaakt had, ik had nog wat liggen. Een nageboorte, want die zaak waar het om ging was geloof ik uit 1976; het eerste hoofdstuk had ik toen al geschreven. Dat blijft dan toch in je hoofd zitten, je kunt nooit iets nieuws doen als je in je hoofd hebt dat je nog iets moet afmaken. Tenminste, zo ben ik. Dus heb ik op een gegeven moment dat verhaal afgemaakt. En toen zag je, als je *'De Haren van de Vos'* afzette tegen die vorige boeken, hoeveel rijper, koeler en vakmanschappelijker dat is!

Er zit nogal wat tijd tussen De bloedkoralen voor de Bastaard *uit 1971, en* De Haren van de Vos, *dat in 1983 uitkwam.*

Ja, daar zit een generatie of twee tussen... Maar goed, ik voel me dus niet zo'n thriller-schrijver. Ik denk ook, dat als ik morgen ontslag moest nemen en een carrière als thriller-schrijver zou moeten opbouwen, dat ik dan in ieder geval níet die Lemming-boeken meer zou schrijven, maar een serieuze thriller.

En dan wel 'volgens het boekje'?

Ja, tenzij je denkt er veel geld mee te moeten verdienen, als dat een noodzaak zou zijn. Dan moet je een gimmick inbouwen waardoor iedereen het koopt. Maar als ik echt een thriller zou moeten schrijven zou ik een serieuze schrijven. In de tijd waarin ik die vijf Rutger Lemmings schreef was ik verslaggever bij Vrij Nederland. Als verslaggever is je bestaan betrekkelijk overzichtelijk: je moet een verhaal maken en dat lever je in, en dan heb je tijd om voor jezelf iets te bedenken. Je had overdag tijd om te denken: wat zal ik vanavond eens gaan doen? Op het moment dat je weer thuis achter de machine ging zitten had je ongeveer in je hoofd hoe je verder moest. Later werd ik hoofdredacteur, en dan zit je in een totaal andere positie. Ik denk voor anderen; anderen leggen beslag op mijn tijd. Dus als ik dán 's avonds ging zitten, dan moest ik eerst bedenken waar ik ook alweer gebleven was, en als ik dan na een uur weer wist hoe het zat, en wist hoe ik het verhaal wilde voortzetten, dan wilde ik naar bed. Ik denk dat als je er echt de tijd voor wilt nemen om een thriller te schrijven, dat je dan om te beginnen tijd moet inruimen om een plan te maken en dat behoorlijk door te denken. Toen ik De *Haren van de Vos* deed toen zat ik met dat tijdsprobleem, maar om de één of andere reden moest ik om de veertien dagen naar een ziekenhuis voor één of andere keuring en dan nam ik daar een paar uur vrij voor. Ik dacht dan, omdat je toch in zeven wachtkamers tegelijk moest zitten: aan het eind van zo'n dag wil ik weten hoe het verhaal verder gaat. En dat was heel vruchtbaar. Zowel vroeger als humorist als later toen ik hoofdredacteur was heb ik geleerd dat je tijd moet reserveren om iets te bedenken, dat dat het beste werkt. Als ik vroeger een conference moest houden - ik trad toen met het Haags Studentencabaret op door heel Nederland - ging ik ook al zo te werk. Als je op maandag wist dat je voor de daarop volgende zaterdag een actuele politieke conference moest maken, ging je daar niet op maandag aan denken, dan word je gek. Je moet dan denken: ik doe dat donderdagavond. Zo'n donderdagavond is dan wel cruciaal, als je dan om twee uur naar bed gaat moet wél de conference klaar zijn. Na een tijdje weet je dat dat lukt. Dát is toch het geheim van vakman-zijn, niet?

Kijk, er zijn dingen waarvan je zegt: dat kán ik, je kunt schrijven bijvoorbeeld. Ik heb in de journalistiek nog nooit meegemaakt dat iets me niet lukte, schrijven kán, dus ga ik er vanuit dat het lukt. Of het goed is, is een tweede, maar niet na drie uur bleek naar buiten wankelen en zeggen: er is niks! Dat vind ik echt onzin. Je kunt elke thriller schrijven, dat kan ik nu wel zeggen, maar hoe goed ze zijn hangt af van de voorwaarden waaronder ik ze moet schrijven. In een jaar wordt-ie denk ik beter dan in een half jaar. Ik spreek honderden mensen die zeggen dat ze als ze eenmaal tijd hebben een boek zullen gaan schrijven. Maar dat zeggen ze omdat ze nu de vage notie in hun hoofd hebben, dat ze dan en dan iets willen gaan opschrijven. Als je gewend bent naast je werk ook te schrijven, wordt het wat ánders als je ervoor gaat zitten. En als je ermee wacht tot de VUT dan ben je natuurlijk echt verloren, want dan moet je eerst afkicken.

Hebt U daar zin in?

Ik heb er altijd zin in, ik heb er altijd drie in mijn hoofd! Maar het eerste dat ik nu wil gaan doen is een humoristische familieroman. Ik heb me voorgenomen die te schrijven. Het eerste hoofdstuk weet ik, en ik weet de hoofdpersonen en één of twee kleine avonturen, maar op een gegeven moment vult zich dat aan en is het klaar. Ik heb een mapje liggen met een aantal invallen; je leest een krant of een tijdschrift, en dan staat er ineens iets in waarvan je denkt: oja, dát is eigenlijk waarnaar ik op zoek was, dát hoort in mijn boek.

Thrillers schrijven naast een hele drukke baan is geen geringe opgave. Is het schrijfplezier nooit in gevaar gekomen?

Maar schrijven is toch mijn vak?? Ik schrijf elke week! *De Haren van de Vos* was in zoverre veel moeilijker omdat ik vond dat ik een heleboel dingen die ik twaalf jaar daarvoor in die andere boeken gedaan had niet meer kon doen. Ik ben er beter op geworden; ik kan beter dénken terwijl ik schrijf. Vroeger gold: als het maar leuk is, is alles goed, terwijl ik nu denk: dat hoeft niet waar te zijn. Zo komt er in één van die eerste boeken, ik geloof in *'Naakt over de Schutting'*, plotseling een scène voor waarin iemand hardop hoort voorlezen in het Duits uit *Das Kapital, er* wordt op diegene geschoten en de stem houdt op. Zoiets. Nou, dat vond ik léuk zeg, toen! Terwijl je nu denkt, eigenlijk is het ook wel leuk, maar zoals het er staat is het niet leuk en bovendien heeft het met die plot niks te maken. Dus iedereen die dacht dat het meer een humoristisch boek was dan een thriller, heeft gelijk. In *Zij droeg die Nacht een Paars Corset* zitten pagina's gewoon op een avond overgetikt uit de Pro Juventute-kalender of iets dergelijks. Dat zijn grapjes, stijlfiguren... mensen moeten het maar leuk vinden. Ik zou dat nu niet meer doen. Denk ik nu.

Wat gaf U eigenlijk ooit de impuls om zo 'n sriller als Naakt over de Schutting *te schrijven?*

Dat was heel simpel. Ik ben in '63 een maand of vier/vijf in Amerika geweest. Dat was voor de helft mijn huwelijksreis, maar voor de andere helft was het gewoon voor de krant. Ja, nu krijg je ook het hele verhaal hoor! Ik reisde dus door Amerika en schreef daar op hotelkamers op luchtpostpapier met de hand reportages. Ik had in die tijd nog een rubriek van notities uit het café, humoristische cursiefjes. Vrij Nederland was toen nog klein... Er werkten toen geloof ik drie jonge verslaggevers, en omdat ik er niet was moest ik vanuit Amerika mijn werk voortzetten. Die reportages stonden dikwijls op pagina drie met een: 'Ferdinandusse uit New York, of Williamsburg, Atlanta, Miami, Texas.' Daar werd toen ik terugkwam nogal over gesproken. Ik herinnerde mij dat in Den Haag een aantal journalisten zei: 'Wat jij daar over Chicago schreef, over die negerkwestie, dat is tamelijk nieuw!' zoiets. Toen werd ik gebeld door meneer Veninga, die was adjunct-direkteur bij Uitgeverij De Arbeiderspers. Hij vond die verhalen zo goed dat hij ze wilde bundelen. Ik zag

dat niet, want ze hadden niets met elkaar te maken, vormden geen eenheid. Maar, vroeg ik hem, zou je die notities van mij niet willen bundelen? Nou, zei hij, als het moet, dan dat maar. Toen bleek dat het er lang niet genoeg waren, dus toen heb ik nog wat van die andere notities gemaakt en zo is dat boekje tot stand gekomen. Die gesprekken die ik met Veninga had gingen over boeken en wat daar verder mooi aan was. Hij was een groot lief hebber van Chandler, en ik zei dat ik nog best eens een keer zo'n soort boek wilde schrijven, dus begon hij op een gegeven moment te bellen met de vraag wanneer ik dat eens ging doen.

Had U verwacht dat Naakt over de Schutting *zo'n succes zou worden?*
Nee, maar daar kwam natuurlijk die hele *Zo is het* tijd bij - middelpunt van twee grote rellen. Bij de boekhandel zeiden ze dus geef er maar honderd, terwijl ze misschien bij een andere debutant gezegd zouden hebben: doe er maar twee. Dat *Naakt over de Schutting* heeft denk ik in de loop van een jaar of tien ongeveer evenveel verkocht als de helft van *De Aanslag*. Ten eerste die titel, toen kwam daarover heen nog eens een keer

die film - weer die titel nou, dan kwam er weer eens een boekenclub bij, dat ging maar door! Ik werd toen het sterkst beïnvloed door Raymond Chandler; ik herinner me van alles wat ik vroeger aan detectives las niets meer behalve het gevoel van ‘maar dit is prachtig’ toen ik Chandler las. Ik was toen al tamelijk oud voor mijn gevoel, in de jaren vijftig was dat. Ik las ook wel Ivans en Havank, dat was allemaal best aardig. Havank las je op de middelbare school, die had toch een Anklang bij de jeugd in die tijd. Je kende al die uitdrukkingen die de Schaduw gebruikte. Ik weet alleen nog dat er één was waarbij de Schaduw op een gegeven moment riep: ‘Mijn hemmetjes zitten dubbel.’ Dat soort dingen werden op school geciteerd. Uit de bibliotheek haalde je Geoffrey Gill en dat soort werk. Maar de eerste buitenlandse pockets, die ik las - Chandler! Dat was toch drie/vier graden beter dan al dat andere... In Vrij Nederland had mijn hoofdredacteur een rubriekje met persoonlijke notities, beschouwinkjes: ‘Uit het zakboek van een twijfelaar’. Ik ging bij Vrij Nederland werken op 1 januari 1959. Drie maanden later ging Chandler dood. Ik heb daar toen gevraagd een stukje over geschreven, en gevraagd of dat in de krant kon. Toen heeft hij het in zijn eigen rubriek gezet. De volgende dinsdag om half elf precies, daar kon je de klok op gelijk zetten, kwam L.J. Jordaan, die werkte voor ons als politiek tekenaar, en kwam altijd het onderwerp van zijn prent met de hoofdredacteur, Smedts bespreken. Daarna wisselden ze dan nog wat plezanterieën uit. Toen zei Jordaan: ‘Ik moet je nog complimenteren met dat mooie In Memoriam van Chandler.’ Dus zat mijn hoofdredacteur zo'n beetje naar mij te wijzen. Daarna kwam zo'n beetje alles wat met detectives te maken had mijn richting uit. Ook het recenseren is toen begonnen in de jaren zestig. Mijn hoofdredacteur deed persoonlijk de distributie van onderwerpen - de krant was toen nog heel klein. Als er weer eens een persconferentie van Prisma was omdat ze zoveel jaar bestonden, of er was een nieuwe serie van Bornpockets, dan moest ik daarheen. Zo ben ik daar vanzelf ingerold.

De aandacht die besteed wordt aan misdaadliteratuur is sinds die tijd behoorlijk toegenomen; denk bijvoorbeeld aan Vrij Nederland's Detective- en Thrillergids. Zou die er ook zonder Uw persoonlijke inzet gekomen zijn?

Nee, hoor, die gids, dat was niet zozeer mijn idee, dat kwam van de redactie, ik meen van onze documentalist Martin Koomen. En als het idee er is, dan ga je met een paar mensen bij elkaar zitten. Recenseren heb ik altijd gedaan. Er wordt altijd maar gepraat over het aandacht schenken aan de misdaadliteratuur, er moet worden gepropageerd, men wil eindelijk wel eens voor vol worden aangezien. Ab Visser deed daar vroeger erg zijn best voor, maar ik heb dat altijd een belachelijke opvatting gevonden. Almaar van die bloemlezingen, almaar de plaats van het detectiefje temidden van de literatuur benadrukken. Ik denk altijd dat als je je daar zorgen om maakt, dat er dán iets loos is, met de detective, bedoel ik. Ik vind het überhaupt onzin om ergens bij te willen horen, maar dat is een gevoel van mij. Als mensen denken: die Ferdinandusse, dat is toch geen literatúúr, perfect! Ik geef ze nog gelijk ook. Maar waar het Ab Visser om ging, dat was meer aandacht, meer besprekingen, terwijl de meeste kranten nou éénmaal alleen een recensent hebben als er iemand rondloopt die er plezier in heeft. Het is toch ook een genre voor het plezier? Zolang 't er niet vanzelf bijhoort is het er ook niet, dus die hele strijd van Ab Visser om erkenning vind ik een totaal onvuchtbare en onzinnige manier van redeneren. Omgekeerd is Nederland bij uitstek het land waar de streekroman verslonden wordt. Streekromans worden ontzettend veel gerecenseerd in al die blaadjes in het land. Zo heeft alles zijn plaats! Dus die strijd heb ik nooit zo goed begrepen, ik heb er ook nog nooit voor gepleit, en dat zal ik nooit doen ook. Ik heb zeven jaar lang elke week

voor de KRO een boek besproken, een Nederlandse of in het Nederlands vertaalde thriller. Voor het geld hoef je dat niet te doen, maar het verplicht je in ieder geval wel om er elke week één te lezen. Dan weet je waar het over gaat. Mensen kunnen je dan ook nooit meer het verwijt maken dat je alleen de leuke boeken leest, je leest dan ook alle rotzooi die er is. Ik had altijd in mijn achterhoofd dat ik in ieder geval de vraag moest beantwoorden of het *spannend* was, of het enigszins coherent was, of het een boek was dat enige zin had. In Vrij Nederland doe ik dat niet altijd, maar voor de radio wel.

Die Detective- en Thriller Gids had ik het liefst zó dik, elk jaar wat erbij en niks eraf. Maar door de ruimte gedwongen gaat er toch elk jaar wat af, de boeken die niet meer in de handel zijn en de nieuwe komen er bij. Er zijn binnen het genre - de misdaadliteratuur - zoveel subgenres te onderscheiden dat je daar al nauwelijks over kunt schrijven. Je zou eigenlijk voortdurend allerlei ondercategorieën moeten maken. Dat hebben we in de Detective- en Thriller Gids ook geprobeerd, als apart genre bijvoorbeeld de nazi-connectie. Maar later gaan die genres ook weer per auteur door elkaar lopen, dus dat kun je niet overzichtelijk houden. Het is mede vanwege die enorme diversiteit, dat het met de misdaadroman nooit zo zal gaan als met de literatuur. Iemand die van letterkunde houdt zal over het algemeen een stuk of zes/zeven schrijvers graag lezen, terwijl het kiezen van favorieten onder de misdaadauteurs al gauw een heel beperkte aangelegenheid wordt, door al die subgenres. Ik ken genoeg mensen die wanneer ze even een boek doorbladeren om te zien of het wat is dat boek ogenblikkelijk weer wegleggen als ze 'CIA' tegenkomen. Zelfs als ik dan het mooiste CIA-KGB-boek zou aanprijzen zullen die mensen niet denken: nu wil ik het wèl lezen. Dat dóen ze niet. Zo zit dat, dat durf ik na vijfentwintig jaar recenseren wel te zeggen...

Wat zijn de meest opvallende verschillen als je de Nederlandse situatie vergelijkt met die in het Engelse taalgebied?

Je kunt zien dat de misdaadroman in Nederland niet ingeburgerd is, dat er geen sprake is van een lange traditie. Havank begon niet voor niks met Franse hoofdpersonen, Joop van den Broek situeerde zijn eerste verhalen meteen al in het buitenland. Toen ik begon te schrijven baseerde ik mij op Chandler, en nooit op een Nederlands voorbeeld. Engelse auteurs hebben een eigen soort spionage-thriller opgebouwd. Daar werken ze allemaal aan: de één van die kant, de ander weer vanuit een andere invalshoek. Maar het gegeven staat als een huis: de Engelse geheime diensten zitten zó in elkaar, die agenten zijn zúlk soort mensen. Of je nou Len Deighton neemt of Allbeury, ze hebben er allemaal een partje van, en samen hebben ze iets heel profijtelijks opgezet. Ze eten allemaal uit dezelfde ruif, dat hebben ze heel goed gezien. Zo heb je in Amerika een groot aantal mensen die het CIA-KGB-syndroom uitwerken, zo'n man als Littel, of Trenhaile, die daar in Engeland aan meedoet. Die schilderen een CIA-KGB-verhouding waar zó lang over nagedacht is dat je denkt: dit is te gek! Er is natuurlijk een breed aanbod in Amerika, maar er is ook die neiging naar het exclusieve. Ik heb laatst een boek gelezen, dat in het Nederlands *Requiem voor een Generaal* heet. Het is een vervolg op drie eerder verschenen boeken en behelst een afrekening tussen twee KGB-mannen ergens in een hoekje van een kamp in Moermansk. Zo bestaat die hele wereld op een gegeven moment alleen nog maar dáármuit. Als je dat hier in Nederland gaat uitbrengen als eenvoudig uitgever te Baarn of te Weesp, dan kun je wel een voorspelling doen over de verkoopcijfers. Je zit volkomen buiten een traditie. In het buitenland zegt zo'n uitgever: geef mij dat boek maar, daar verkoop ik er ongeveer zoveel van want hij weet dat er een publiek is voor dat soort verhalen. Dáár kun je de thriller een substantieel onderdeel van de cultuur noemen, terwijl het er hier in Nederland bijgeplakt, aangehangen is.

Hoe ziet U de taak van een recensent?

Als ik over een boek schrijf dat het ontzettend knap in elkaar zit, omdat er een prachtige vondst in verwerkt is, dan verhinder ik een ander hetzelfde te ervaren, want die denkt: waar blijft nou die prachtige vondst, die gaat daar op zitten wachten. Het recenseren van die boeken is dus moeilijk, en daarbij komt: wat ik mooi vind vindt een ander niet mooi. Als ik zeg dat ik het spannend vind, dan zeggen misschien een paar lezers: als jij 't spannend vindt, dan wil ik het wel lezen. Zoals ik vroeger dacht als Oolbekkink schreef: ‘aardig knokfilmpje’, nou, daar moet ik dan even heen. Dus ik probeer aan te geven hoe spannend ik een boek vind, dan weten de mensen wel ongeveer waar ze aan toe zijn. Tomas Ross zei laatst in de Volkskrant nog dat ik veel harder moest zijn, dat ik sommige auteurs en slechte boeken moest néérsabelen. Nou is neersabelen natuurlijk wel leuk, maar je schiet er niets mee op. Terwijl ik denk, dat wan-

neer je gewoon rustig opschrijft dat zo'n boek dan misschien wel niet joúw boek is, maar dat het toch om die of die reden aardig was om te lezen, dat je de mensen daar meer mee ter wille bent. Er wordt ook wel eens tegen me gezegd: je hebt wel érg je best gedaan om dat boek uit te tillen boven het eigenlijke niveau. En dan denk ik, ja, dat hebben jullie goed gezien, dat heb ik ook gedaan. Dan wordt er kennelijk goed begrepen wat ik heb willen zeggen in zo'n bespreking.

Er wordt vaak gesteld dat de lezer nogal conservatief is in zijn keuze, altijd maar de bekende namen uit de kast pakt. Toch is er de afgelopen jaren ook in het Nederlandse taalgebied weer heel wat bijgekomen. Bent U het eens met mensen die spreken van een nieuwe golf?

Maarten Bronkhorst heeft een boekje samengesteld, waarin hij een overzicht geeft van de misdaadliteratuur sinds... lang geleden. Toen ik dat recenseerde heb ik tot mijn verbazing opgemerkt, dat het aantal Nederlandse detectives en thrillers dat per jaar verschijnt ongeveer hetzelfde blijft. Er waren geloof ik twee jaren waarin er bijna helemaal niks verscheen, maar voor de rest was het telkens ongeveer hetzelfde aantal. Dus dat van die golf is niet helemaal waar, vrees ik, er is hoogstens een golfbeweging. Je moet ook het verleden niet vergeten. In de tijd van Martin Mons en W.H. van Eemlandt kwamen er ook ontzettend veel van die boeken op de markt, je bent geneigd dat te vergeten, want die las je niet allemaal; toen had je je selectie al bepaald, en de rest liet je maar. Maar er is iets meer bijgekomen, dat denk ik wel. En de ene impuls brengt de andere met zich mee, indertijd had je ineens tegelijk Oolbekkink en Gerben Hellinga.

Oolbekkink wordt in het Nederlandse aanhangsel van Moord en Doodslag *door Jan Roosendaal genoemd als iemand aan wiens schrijftrant U zich dadelijk vol overtuiging geconformeerd zou hebben. Is dat zo?*

Dat is niet waar. Ik weet niet meer precies wanneer Oolbekkink begonnen is, maar hij zat in die serie van Born, dus dat moet rond '66 geweest zijn. Dat eerste *Glotz* boek had-ie geschreven na een strijd tegen de alcohol, bij de presentatie van zijn boek werd met nadruk Cola geschonken, overal waar je keek stonden van die grote flessen; dat boek was op Cola geschreven, ergens in Frankrijk of Spanje. Nee, beïnvloeding is daar niet bij geweest.

Je hoort nogal verschillende geluiden over populariteit en bereik van de misdaadroman. Hoe staat het met de hoeveelheid 'liefhebbers'?

Ik denk dat het aantal mensen dat in detectives en thrillers *als genre* geïnteresseerd is uiterst klein is. Mensen zijn wel geïnteresseerd in goede en leuke boeken, maar over het genre als zodanig willen ze niks lezen. Mensen die van lekker eten houden willen toch ook niet altijd een kookboek lezen? Mensen die een beetje literair ingesteld zijn lezen ook wel eens een detective en willen er ook wel eens wat óver lezen. Je hebt mensen die met boeken leven en mensen die dat niet doen, laat ik het zo simpel stellen. Waarom die boeken van Ludlum dan zo hard gaan? Omdat het geen boeken zijn. De uitgever zegt: het is net of ik de bankbiljettenpers aanzet. Het is geen reclame voor het genre, je kunt ook zien dat het steeds slechter wordt. Die eerste, *The Scarlatti Inheritance*, dat was nog best redelijk, toen al een wereldwijd complot, maar vooruit. Ik vond het toen niet goed genoeg voor Crime de la Crime, anders was die uitgeverij er nog rijk aan geworden! Nee, ik denk dat de helft van Ludlums lezers bestaat uit mensen die alleen maar dat soort Ludlum-boeken lezen.

Het is duidelijk te merken, dat die hele detective- en thrillerbusiness in Nederland een wereld is van kleine oplages. En het maakt niks uit, of het een pocketboek is of een hardcover; behalve als het om een bekende naam gaat. Bij alle anderen is de oplage klein, net als de gemiddelde roman. Vandaar al die gigantische magazijnen bij al die pocketboeken-uitgevers, daar ligt een hoop misdaad bij. Of bij de jonge uitgever, die denkt: hé, misdaad, ze doen het allemaal, laat ik ook eens. En dan blijkt dat het allemaal niet waar is. Maar, denkt-ie dan, 't moet er eerst inkomen, dus na boek A van een schrijver breng ik ook boek B en C, en dán kun je pas beoordelen of 't wat gaat doen. Nee, hoor, want het blijkt dat van al die mensen er ongeveer twee- tot vierduizend exemplaren worden verkocht. Al die jonge goden van Veen hebben precies hetzelfde gehad. Pas als je laten we zeggen het 'Van de Wetering-effect' krijgt - door een film erbij, de naam, het buitenland - dán wil het best stijgen. Zoals nu De Arbeiderspers zo'n Dick Francis boven de grens getild heeft. Maar dat kost wel ontzettend veel inspanning. Je moet maar eens kijken hoeveel van die auteurs - Allbeury bijvoorbeeld - al niet van uitgever veranderd zijn. Elke uitgever begint er een keer aan, na één/twee jaar blijkt dat het niet verkoopt, en dan komt de volgende, die koopt ze weer op. De hele P.D. James van Sijthoff is in één keer verramsjt, en daarna gaan ze door naar Elsevier, die geeft nu dezelfde vertaling weer uit; gewoon nóg een keer proberen. En op een gegeven moment lúkt het dan iemand. Het is dus een vreemd iets.

Bent U van plan ooit nog beschouwingen over misdaadliteratuur te gaan schrijven?
Ik weet 't eigenlijk niet. Als je *Bloody Murder - Moord en Doodslag* van Julian Symons - leest dan denk je: waarom zou ik ooit nog zo'n boek maken? Het is me al wel eens gevraagd, maar het probleem is, dat het genre zo ontzettend gedifferentieerd is, het bestaat niet meer als zodanig. Iedereen die zo'n soort boek schrijft begint elke keer weer van voren af aan; weer Edgar Allan Poe en Sherlock Holmes, terwijl dat soort werk toch voor een groot gedeelte uit ons gezichtsveld verdwenen is. En dan krijg je Dorothy Sayers en Agatha Christie, ook dat verhaal is al vaak verteld. Ik kan het nog wel een keer opschrijven, en waarschijnlijk een stuk leuker ook, maar het lijkt een beetje zinloos geworden, want het ligt achter je, het is geschiedenis; je kunt hooguit nog uitleggen waarom het mooi was. En daarna komt die onoverzichtelijke gedifferentieerde berg, waar geen houden aan is, daar kun je zelfs schrijvend geen overzicht meer van geven. Vroeger had je dé detective als op zichzelf staand iets, maar het aantal onderlinge kruisingen met thrillers is zo omvangrijk geworden, dat je nu niet meer kunt zeggen: dát is een detective. En dan zijn er nog een heleboel bestsellers en één malige boeken bijgekomen; het is echt onoverzichtelijk en onontwarbaar aan het worden. Kijk, waar ik wel eens aan denk, maar dat zijn voorlopig vage gedachten, dat is aan een studie over hoe een spannend boek in elkaar zit. Waarom lezen sommige boeken als een trein en zijn andere boeken niet om door te komen? Vertalingen verpesten ook een hoop leesplezier, als ze - als de meeste thrillers - slecht vertaald zijn. Maar al lezend ontdek je veel manieren. Je ziet ook wat er allemaal mis kan gaan, bijvoorbeeld omdat een schrijver de gewoonte heeft om belangrijke informatie aan het verkeerde eind van de alinea te zetten, zodat je er overheen leest en je afvraagt: is die vrouw nou al dood of niet? Maar als ik ooit nog een geschiedenis van het spannende boek zou schrijven, zou ik al die boeken weer moeten herlezen. Met één boek per schrijver kun je niet uit de voeten, je moet er tenminste twee of drie titels bij betrekken om het steekhoudend te kunnen maken. Zelfs als ik een strikt persoonlijke geschiedenis zou schrijven - zoals het zich aan mij heeft voorgedaan - zou ik weer moeten gaan kijken waaróm ik bepaalde boeken, die vroege Ambler's bijvoorbeeld, nou ook weer zo aardig vond. Dus eerst een jaar lezen, wil je beslagen ten ijs komen. Je ziet in menig handboek dat de samensteller tevreden was met het eerste het beste citaat dat hem aansprak, zo zou ik niet te werk gaan. Dus, beschouwingen schrijven, ik zou niet weten hoe,

misschien doe ik het nog wel eens. Ik weet ten slotte niet hoe mijn toekomst eruit ziet...

‘Voor mij mag de basis nog best wat breder’ Peter Swart in gesprek met Theo Capel

Hoe is je belangstelling voor misdaadliteratuur ontstaan, waarom heb je gekozen voor dit genre?

Het willen schrijven van thrillers begint uiteraard met belangstelling voor dit soort boeken. Als je maar genoeg leest, dan krijg je op zeker moment het gevoel dat je dat ook wel eens wilt proberen, dat dat best leuk zou kunnen zijn. Maar de term ‘genre’ is nogal breed, hè, je hebt puzzeldetectives, politieromans, spionageboeken en ga zo maar door. Daarnaast vond ik zeg maar sociaal-realistische romans - en dan niet in de sensationele betekenis van het woord - aardige boeken. John Dos Passos, een Amerikaan uit de jaren dertig, is bijvoorbeeld zo'n schrijver. *On The Road* van Kerouac is een beroemd voorbeeld van dat soort boeken. Ze gaan over mensen in ontwikkeling die dingen meemaken in een grote stad. Toevalligerwijs ontdek je dan dat in ‘spannende’ boeken dit soort zaken ook aan de orde komen. In een goed spannend boek zit er over het algemeen ook wel een beetje thematiek bij; het is wat meer dan primair goed tegen kwaad of kapitalisten versus communisten. Ik las graag boeken van mensen als Len Deighton en Ross McDonald, de eerste boeken van Gerben Hellinga en Rinus Ferdinandusse. Zo is het eigenlijk een beetje begonnen, hè, met proberen stukjes te schrijven, op een gegeven moment een verhaal verzinnen, en aan de slag, hè? Dat groeit dan uit tot een boek.

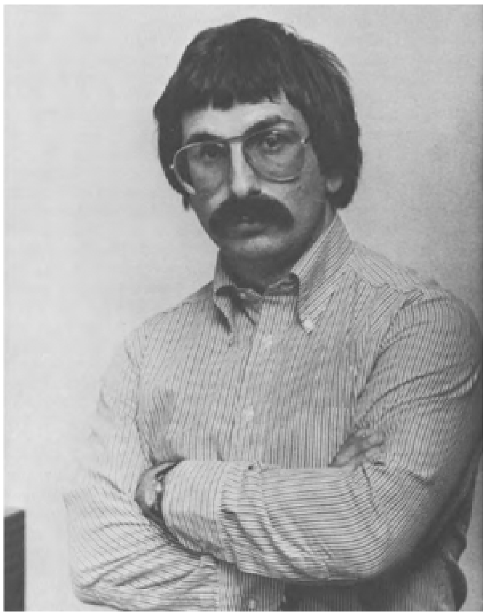
Je hebt met Hank Stammer een Nederlandse private eye neergezet. Komt dit voort uit je bewondering voor Engelstalige voorbeelden?

De figuur van de privé-detective zoals die uit de Califomische school was een romanfiguur die mij wel aansprak. Een beetje rondbanjeren door de stad, met slechte mensen in aanraking komen, geheimen ontrafelen. Geen politieman, geen intellectuele speurder, maar een rondkijkende, observerende figuur.

In het Nederlandse taalgebied is het betrekkelijk uniek, zo'n zelfstandig opererende privé-detective, aan welke personages is Hank Stammer voor jou verwant?

Nou, Joop van den Broek doet dat natuurlijk ook, hè, met zijn Lex van der Tuyn Walema, dat is eigenlijk hetzelfde idee, alleen spelen die verhalen zich over het algemeen af in fraaie buitenlandse streken. Koos van Zomeren heeft met die journalisten een vergelijkbaar type neergezet, alleen vaak opererend vanuit een andere setting. Rutger Lemming van Rinus Ferdinandusse, Sid Stefan van Gerben Hellinga, Walraven heeft een klassieke privé-detective. Maar ik wou inderdaad een soort speurder hebben, geen journalist of zo, en dat pure privé-detectivewerk doet in Nederland toch al gauw wat gekunsteld aan. Ze bestaan natuurlijk wel, en ze doen wel dingen, maar ik vond dat geen leuk idee. Dus toen heb ik zitten piekeren wat ik die Hank Stammer nou kon laten doen zodat hij toch in de gelegenheid zou komen om interessante klussen aan te kunnen pakken. Vandaar dat eigen bureautje en die opdrachtgever, Meneer Klop van de Geldkredietbank. Daar kan hij dan ook eens mee praten... Want dat is natuurlijk het moeilijke met zo'n eenzame held, daarom zie je altijd duo's of teams in die boeken, die moet een beetje aanspraak hebben, anders staat hij alleen maar tegen de spiegel te ouwehoeren en te mijmeren en dat gaat snel ten koste van het verhaal.

Zo'n hoofdpersoon moet niet te veel diepte krijgen, hoor je vaak zeggen, niet te veel intellectuele of emotionele bagage, dat leidt maar af van het verhaal. Ben je het eens met deze zienswijze?


Theo Capel. Foto: Steye Raviez.

Ja, kijk, ik heb mezelf nooit ten doel gesteld om een soort purist in het genre te zijn, maar het is natuurlijk wel zo, dat je hoofdpersoon inderdaad meer een soort katalysator moet zijn voor het verhaal, dan dat hij zelf als persoon een centrale plaats inneemt. Hoe meer je hem gaat aankleden met allerlei betrekkingen... toch ontkom je er niet aan hem iets mee te geven, omdat je hoofdpersoon, zo'n eenling, een groot gedeelte van het verhaal vult, en je kan hem dus niet helemaal niks meegeven. Dus toen heb ik die Turken erbij bedacht, voor de couleur locale, voor komische intermezzo's; stevige jongens die hem ook zo af en toe eens kunnen helpen, die er voor zorgen dat er ook voor hem wel eens een kopje koffie klaar staat.

Je hebt Hank Stammer neergelaten in een eigentijds Amsterdam; de onderlinge verdraagzaamheid is ver te zoeken, het openlijke racisme heb je niet geprobeerd te verstoppen...

Tja, èèn van de leuke dingen van het verzinnen als je met een boek bezig bent is dat je kunt laten zien waar het speelt, en hoe de mensen met elkaar omgaan. Maar dat heeft me inderdaad met name bij het verschijnen van *Klein Verdriet* nog een hele nare recensie van de Bibliotheekdienst opgeleverd. Als je een figuur invoegt die nare dingen zegt over donkere mensen dan wordt de auteur meteen ter verantwoording geroepen voor dergelijke uitspraken. Maar ik vind niet dat ik dat soort zaken dan maar buiten mijn boeken moet laten. Het ergste was geloof ik in die bewuste recensie nog, dat ik iets lelijks had gezegd over de Volkskrant, dat gaf helemaal geen pas! Dat

kostte me indertijd geloof ik wel meteen een aantal bestelde exemplaren. Slechte recensies zijn niet erg, behalve van de Bibliotheekdienst, want dat tikt meteen aan.

Stammer komt uit een 'spoormilieu'. Vanwaar die achtergrond?

Het is een beetje een kleinburgerlijk milieu, hè? Ik zeg altijd: 'Het is een net type.' Maar dan ook net in de positieve betekenis; eerlijk en actief en volhardend, niet alleen maar kleinburgerlijk, ook al is Stammer natuurlijk iemand die net zo hard de pest in heeft als zijn auto niet wil starten, om maar een voorbeeld te noemen. Dat spoormilieu geeft ook de symboliek van een geordend bestaan; alles is geregeld - langs vaste paden. De ouders van Hank zien hem graag een carrière bij het Spoor opbouwen. Daar kan hij zich dan weer tegen afzetten, zeggen dat hij dat nooit wil, en er vervolgens toch niet echt van los komen en zelf een nogal geregeld bestaan leiden. In dat opzicht heb ik niet geprobeerd er een bijzonder personage van te maken; iemand waarmee de lezer zich makkelijk zou kunnen identificeren.

Hank heet Henk maar je schrijft het als Henk...

Ja, precies, je hebt natuurlijk een aantal vaste punten in zo'n thriller! Een vaste hoofdpersoon ook, die - liefst in het begin van het boek weer even geïntroduceerd wordt - zodat ook de lezers die de vorige afleveringen niet gelezen hebben weer weten wie het is. Hank rijmt op geschenk en tank, niet op bank! Die naam is op zich in Nederland een bijzondere naam, maar hij komt toch genoeg voor. Het is het soort naam die verwarring in de hand werkt; zoals dat ook bij Kees en Cees het geval is: is het nou Sees of Kees? Het is altijd weer even een mooi moment om die naamkwestie naar voren te halen in een gesprek met Klop. Die Klop is trouwens iemand, bij zo'n afdeling van een bank, ja, er kan eigenlijk niemand anders werken dan die man, als je niet zo bent dan hou je dat niet vol! Een beetje naar de kantoormeisjes zitten loeren en een beetje zeiken over al die mensen die maar geld lenen en daar dan domme dingen mee doen. Het gaat allemaal om geld, zowel voor Stammer als voor Klop, ik bedoel dat het hun werk is, en niet hun hobby. Er zit een zekere beroepseer aan vast, een beroepstrots. Anders had ik net zo goed een journalist kunnen nemen; het moet allemaal enigszins plausibel blijven. Zoals ik het nu vertel klinkt het wat gekunsteld, zo gaat het in de praktijk natuurlijk niet; zo'n type gaat langzamerhand voor je bestaan, je leert hem goed genoeg kennen om te weten wat hij wél en niet doet. Hij is achter in de twintig, niet te jong, maar ook weer niet te oud, dat vond ik een mooie leeftijd. Ik was zelf geloof ik ongeveer zo oud toen ik begon te schrijven, die boeken zijn pas later uitgekomen dan ik één en ander bedacht heb. Hij wordt niet veel ouder, het blijft zo'n beetje dezelfde persoonlijkheid.

Ik had toen een manuscript liggen en werd aangemoedigd meer te schrijven, maar in die periode werd ik recensent bij de Haagse Post voor spannende boeken; daarvoor moest ik veel lezen, én ik had een volledige baan. Het is er eigenlijk door puur tijdgebrek een jaar of zes niet van gekomen, maar het idee van Stammer stamt uit 1974. Op een gegeven moment moet je een vast punt nemen, anders zit je de hele tijd te denken: heeft-ie dat nou wel of niet meegemaakt? En het scheelt toch, hoor, of iemand in '50 of '53 geboren is. Stammer is van voor de Watersnoodramp, hij is opgegroeid in een zich snel ontwikkelende welvaartsmaatschappij.

Hoe kom je tot een keuze voor een onderwerp om over te schrijven?

Kijk, ik wou... ja, dat is ontzettend moeilijk uit leggen, want hoe gaat dat: verzinnen? Verzinnen gaat voor een gedeelte actief, je bedenkt waar je het over gaat hebben. In het begin dacht ik, wat ik leuk vind is om de hebzucht van mensen in betere kringen neer te zetten, dat is zo'n beetje de thematiek; mensen hebben al een hoop

maar willen nog meer hebben, steeds maar meer. Ik had geen zin om na te vertellen wat er in werkelijkheid gebeurt; de meeste ellende wordt in de regel toch gepleegd door mensen die het zelf ook niet zo breed hebben. Als je daar over gaat schrijven raak je al gauw verstrikt in de politionele actie. Maar hoe gaat dat? Je begint aan de ene kant met een thema, aan de andere kant een inval, doe het in een pannetje en roer er eens flink in, en vanzelf ontstaat er dan een verhaal!

> Op één mei was het rokkentillerij, maar ik was heel wat verder gegaan. Het was nog geen middag en toch lag ik alweer in bed, met Jacky en zonder kleren. Na het bezoek aan twee wanbetalers had ik de verleiding niet kunnen weerstaan en had ik haar opgezocht. Ze studeerde iets onduidelijks en beweerde dat ze daarom niet in alle vroegte hoefde op te staan. Met 'vroeg' bedoelde ze tien uur, een tijdstip dat ik alleen ziek in bed beleefde. Toen ik aanbelde was ze net op en nog maar half aangekleed. Ik maakte mezelf wijs dat we om die reden al snel lagen te vrijen, maar ook als ze haar kleren aanhad kon ik moeilijk van haar afblijven. Het geloei van de sirene deed me verstijven. Het lawaai kwam plotseling opzetten met een sterkte alsof de bron ervan onder het bed in haar piepkleine kamertje zat. Jacky lag half over me heen en zei iets. Ze wilde het in mijn oor herhalen, maar in plaats daarvan begon ze te gillen. Het was een hoge snerpende gil, die de sirene overstemde. Ik had de schim de kamer zien binnenglijden, vooral de hand met het mes. Het leek wel een apeklauw door het dichte, zwarte haar op de rug van de hand, dat ook op de vingerkootjes groeide. Door mijn positie onder Jacky zag ik verder alleen maar een vage gestalte. Ik wilde iets doen, maar in het smalle eenpersoonsbed van Jacky kon ik geen kant uit. Voordat ze begon te gillen voelde ik de schok waarmee het mes in haar blote rug drong.
> Fragment uit: *'Kwade Trouw'*

Je schrijft in de eerste persoon. Geeft je dat wel eens problemen?
Ja, het beperkt je natuurlijk, hè? Het is veel handiger om in de 'hij-vorm' te schrijven, ik heb ook wel eens het idee dat mensen dat prettiger vinden om te lezen. Als je in de 'hij-vorm' schrijft kun je veel meer doen. Als schrijver kijk je wat meer tegen de dingen aan, nu zit je als het ware in die persoon. Ik kan nu nooit vertellen dat er daar achter me iemand uit de toiletten komt, hè, dat moet ik zien of horen. Als je in de 'hij-vorm' schrijft kun je veel makkelijker een ander verhaal vertellen. Toen ik pas begon te schrijven vond ik het leuk om in de eerste persoon te schrijven, daar dacht ik verder niet zo over na. Naderhand heb ik het maarzo gelaten.

Er wordt per traditie onderscheid gemaakt tussen literatuur en andere boeken, misdaadromans bijvoorbeeld. Deel je dat onderscheid en het daaraan gekoppelde waarde-oordeel??
Het is natuurlijk zeker zo, dat je goede boeken hebt en minder goede boeken. Het is heel duidelijk dat spannende boeken vrijwel altijd genre-boeken zijn, met alle beperkingen die daaraan vastzitten. Maar je hebt natuurlijk bij die literatuur een dergelijke situatie. Vroeger had je volgens mij een veel grotere en terechtere scheiding tussen wat men dan 'belletrie'/noemde en literatuur. Op het moment wordt elke anekdotische-verhalenschrijver per definitie onder de literatuur gerangschikt, nou, dat is natuurlijk grote onzin!! Heel veel schrijvers van misdaadliteratuur kunnen veel beter een anekdotisch verhaal vertellen dan de meeste anekdotische-verhalenvertellers, omdat ze de verhaallijn beter in de gaten houden, omdat ze er meer ambachtelijk tegenaan zitten te kijken. In de literatuur kom je veel te vaak verhalen tegen, die nergens beginnen en nergens ophouden. Maar tegelijkertijd realiseer ik me, dat het grootste gedeelte van de misdaadliteratuur puur

entertainment is, lectuur, en dat moeten we ook zo houden! Een goed geschreven, leuk en mooi misdaadverhaal heeft dan misschien een stukje meerwaarde, maar ik vind het tóch sowieso leuk om in een thriller iets van thematiek te proeven. Ik zal je een voorbeeld noemen, neem nou die boeken van Rinus Ferdinandusse, die vind ik alleen al aardig omdat je om sommige passages hartelijk kan lachen, dat vind ik al een groot voordeel. Daarnaast zit er ook iets samenzweerderigs in, een bepaalde kijk op het leven. Nou, dat geeft zo'n boek meer waarde dan weet ik veel wat voor droeve geschiedenis over liefde, jaloezie, rivaliteit tussen broertjes en zusjes en dat soort dingen meer. Een thriller zonder thematiek laat zich vaak nog heel goed lezen, daar kun je zeer genoeglijke uurtjes mee beleven. Terwijl als je nou een literaire roman neemt met gekma-

kende jaloezie als thema, en de schrijver komt er niet uit, hij slaagt er niet in om dat snel over te brengen, tja, dan kan ik je verzekeren dat het al heel snel een vervelend boek wordt. Ambachtelijk gezien kunnen zeer veel thrillerschrijvers zeer goed schrijven.

Wat vind je van de stand van zaken in de Nederlandstalige misdaadliteratuur?
Ja, je zou kunnen spreken van een opleving. Je hebt duidelijk een aantal schrijvers erbij gekregen de afgelopen jaren. Janwillem van de Wetering heeft toch in zijn eentje al die uitgevers aan het denken gezet, of ze er misschien toch niet goed aan zouden doen weer meer misdaadromans te gaan uitgeven. Als ik naar mezelf kijk dan heb ik in zes jaar tijd vijf boeken geschreven, Jacques Post heeft vijf titels uitgebracht, Tomas Ross is aan zijn zesde of zevende boek toe: er zijn kortom héél wat produktieve mensen bezig die ook een heel behoorlijk niveau weten te halen. Er is natuurlijk ook een groot aantal ééndagsvliegen geweest, schrijvers van het tweede garnituur. Maar als je de Nederlandse situatie vergelijkt met die in Amerika, Engeland, Frankrijk of Duitsland, dan denk ik dat er daar toch een wat bredere laag aanwezig is, een grotere vaste kern. Je hoort wel zeggen dat een bredere produktie, steeds meer nieuwe titels op de markt, slecht zou zijn voor de verkoop van de boeken van gevestigde schrijvers van misdaadromans. Ik geloof daar niets van. Voor mij mag de basis nog best wat breder! Er moeten gewoon meer schrijvers komen, dan leert het publiek ook beter te onderscheiden wat men goed vindt en wat niet. Anders blijf je typische zonderlingen in een klein hoekje.

Als je kijkt naar de waardering van de pers (en het publiek) voor het genre, zie je dan grote verschillen in vergelijking tot andere landen?
Dat is in andere landen ongeveer net zo pet als in Nederland, daar moet je je niet op verkijken. Hier is een boek al lang weer uit de winkel en dan komt er nog eens een recensie van, of erger nog: er wordt helemaal niet over geschreven. Misdaadromans worden in het buitenland misschien iets minder makkelijk genegeerd, maar neem nou de Engelse situatie. Ik lees al sinds jaar en dag de Engelse zondagsbladen, daar wordt weliswaar heel trouw gerecenseerd, maar toch met een klein lettertje, in een verscholen hoekje. Maar goed, de situatie in het Engelse taalgebied is natuurlijk wezenlijk anders; je hebt bijvoorbeeld veel eerder wereldauteurs! Als een boek van Len Deighton het goed doet in Engeland, dan wordt zo'n boek meteen gekocht, en overal ter wereld te koop aangeboden. De markt van zo'n man groeit explosief. Dat is in feite toch ook gebeurd met Janwillem van de Wetering door het simpele feit dat hij een Engelstalige uitgever had weten te vinden! Anders was hij misschien alleen in ons land een succes-auteur geworden, zijn vierde boek zou mogelijk eens voorzichtig worden vertaald. Maar zo gaan die dingen, ik bedoel, als er morgen van een boek van mij 30.000 exemplaren zouden worden verkocht, dan zou mijn uitgever toch gaan denken, hé, wacht eens even, we zouden best eens een vertalinkje kunnen brengen. Laten we beginnen met een Engelstalige vertaling, als je eenmaal een Engelse versie hebt, dan kan die weer als basis dienen voor verder vertaalwerk. Maar ja, zo'n uitgever moet daar zin in hebben, die moet connecties hebben, die is nooit gewend geweest om boeken te verkopen, want die kocht altijd alleen maar boeken. Hij moet mensen gaan overtuigen dat het geen ééndagsvlieg is, dat er meer titels voorradig zijn of geproduceerd zullen worden. Ik wil maar zeggen: dat gáát niet met één boek in Nederland, dan zou je als schrijver zo moeten duwen en pushen, of je moet natuurlijk over goede contacten beschikken.

Even terug naar het schrijven, bedenk je voordat je gaat schrijven de plot van je boek?

Nou, een beetje wel en een beetje niet. In dat eerste boek, *Weggegooid Geld*, heb ik dat hoofdstuksgewijs zitten te bedenken. Later doe je dat half en half. Je wilt bijvoorbeeld een verhaal maken over iemand die fantaseert, maar liegen wil je er ook in hebben, je wiii onduidelijk maken wat nou het één is, en wat het ander. Dan zou ik beginnen te denken: als ik zo'n verhaal wil vertellen, wat heb ik daar dan allemaal voor nodig? Op een gegeven moment heb ik dan wel een idee in wat voor setting het plaats moet vinden, wat voor mensen er in voor moeten komen, de lijn begint zich af te tekenen. Dan komt het stadium van het omwerken in hoofdstukken. Al denkende ontstaat het verhaal; het begint hier en eindigt daar, en daartussen in moet ik ongeveer langs die en die wegen het verhaal laten lopen. Af en toe nog eens goed denken: kan dat wel, moet dat niet anders, je gooit nog eens wat om, het is een voortschrijdend proces...

Hoe kom je aan de namen van je personages?

Dat weet ik eigenlijk niet. In het begin deed ik vreselijk mijn best om namen te verzinnen waar je je geen buil aan kunt vallen. Als je iemand Van de Wetering noemt of Duisenberg, daar moet je natuurlijk een beetje mee uitkijken. Maar Klop bijvoorbeeld, ik heb geen flauw idee meer waar ik die naam vandaan heb, het is gewoon een kalme, rustige naam. Voor mijn hoofdpersoon moest ik een Nederlandse naam hebben; Stammer, het moest een beetje Hollands klinken. In mijn nieuwste boek *Goed Gestemd* heet de hoofdpersoon - naast Hank Stammer dan - Leen Westra, dat is toch ook een betrekkelijk veel voorkomende naam. Voor die man in die bank in *Weggegooid Geld* zocht ik een deftige naam: Jutteman Houwing. Tja, die namen verzinnen, hoe gaat dat? Het is bij mij vaak afhankelijk van invallen.

Hoeveel versies schrijf je van een boek?

Meestal schrijf ik twee versies, één keer klad en één keer in het net. Ik werk meteen op de schrijfmachine, er moet een wit velletje inzitten, en dan er tegenaan met het bekende twee-vinger-systeem! Met een ballpoint kan ik niet schrijven; het staat er me dan niet duidelijk genoeg. Ik ben gewend aan het typen - hoewel, als morgen die typemachine gestolen wordt dan zal ik wel met de hand schrijven - het bevalt me. Je kunt dan een kladversie maken met doorhalingen en verbeteringen, daar maak ik dan een netversie van, wat in feite neerkomt op het schrijven van een tweede versie. Ik let er dan ook op of een en ander goed gedoseerd is, of bepaalde passages niet te veel ruimte in beslag nemen en dergelijke dingen.

Je boeken spelen zich voornamelijk af in Amsterdam. Doe je desalniettemin nog iets aan research?

Ja, hoor, ik lees wel het een en ander eromheen, ga kijken op lokaties waar ik gebeurtenissen wil situeren. Mijn nieuwste boek speelt trouwens nauwelijks in Amsterdam. Er speelt een stukje in Nijmegen, in Zoetermeer, in Ouderkerk aan de Amstel. Dus daar moet je even naar toe, als je dat niet doet, dan vergeet je dingen. Ik ben natuurlijk van mijn leven wel eens in Nijmegen geweest, maar ik moet er wel een dag rondlopen om erachter te komen waar de centrale figuur bijvoorbeeld gewoond kan hebben in zijn studententijd. Bij zo'n verkenning zie ik dan lokaties waarvan ik denk dat ik ze kan gebruiken. Ik moet trouwens wel aantekeningen maken, anders kom ik op een goed moment thuis en dan denk ik: zat er nou glas in lood in die ramen of niet? Zo knip ik bijvoorbeeld ook wel eens een foto uit een tijdschrift, als ik een gezicht tegenkom, waarvan ik het gevoel heb dat ik het misschien nog eens zal kunnen gebruiken voor een personage. Ik heb een map met al dat soort gegevens liggen, zodat ik zonodig de informatie bij de hand heb. Je moet natuurlijk wel een beetje weten waar je het overhebt, anders schiet je niet op met schrijven.

Mag Hank Stammer misschien ooit nog eens een reisje maken naar het buitenland, of is dat voorbij zijn horizon?

Ach, misschien stuur ik hem nog wel eens naar België, maar in principe is Amsterdam natuurlijk de scoop van Hank Stammer, daar ligt zijn werkterrein, daar woont-ie. Nee, echt een verhaal in het buitenland neerzetten, daar heb ik niet zo'n zin in. Je dreigt dan ook de greep te verliezen op je setting; voordat je het weet ben je toeristisch bezig, en ik vind dat je dat moet voorkomen. Je krijgt al gauw zo'n Tatort-formule. Ik zag daar laatst toevallig nog een aflevering van die zich in Amsterdam afspeelde. En ja hoor, Amsterdam is nog amper in beeld geweest of er staat een draaiorgel op volle kracht te spelen, er staan mensen haringen te eten die ze bij de staart vasthouden (dat gebeurt dus haast nooit meer, ze snijden ze altijd keurig voor je in stukjes), er komt nog even een molen in beeld. Meer heb ik er niet van gezien, toen geloofde ik het wel, maar je kunt

er vergif op innemen dat de klompen en de tulpen er ook nog aan te pas gekomen zijn. In die val loop je natuurlijk zelf ook heel gemakkelijk. En bovendien, wat moet die Stammer in het buitenland doen? Boeven achtervolgen? Dat lijkt me een beetje raar, dat past niet bij hem.

Je doet de eindredaktie van het blad Thrillers en Detectives. Kost dat werk je veel tijd?

Ja, meer dan ik had gedacht. We zijn er eind 1981 mee begonnen. Officieel is dit dus de zesde jaargang, maar 1981 had maar één nummer. Ik doe natuurlijk bij lange na niet alles zelf, maar het redigeerwerk, het uitzetten van de lijnen, het overleggen met de medewerkers, de hele organisatorische rompslomp, het contact met de zetter en de drukker en de postbode, ja, daar gaat aardig wat tijd in zitten. Ik maak de koppen en de bijschriften, en lees natuurlijk alle bijdragen. Het blad verschijnt in een oplage van 1000 exemplaren, we hebben meer dan 700 abonnees. De oorspronkelijke opzet was om het totale aanbod van de misdaadromans die er verschijnen te bespreken, zowel het Nederlandse werk als het Engelse, pockets hè, geen hard-covers. Dat betekent dat wij per jaar zo'n tweehonderd à tweehonderdvijftig boeken bespreken in de vijf nummers die er verschijnen. Die aanpak zullen we voortzetten, daar hoeft niet zoveel aan te veranderen.

Er wordt in Thrillers en Detectives ook gebruik gemaakt van een soort kader met koppen als 'Thema', 'Geweld', 'Sex', 'Opvoedende Waarde'. Dat is een leuk idee!

Ja, ik heb wat dat betreft dankbaar gebruik gemaakt van een idee van *The Economist*, die hebben zoiets eens een keer in de zomermaanden gedaan. De beste ideeën bedenk je nooit zelf! Ze hadden een boekenrubriek - een vrij saaie trouwens - maar die keer hadden ze een journalist op die manier een stapeltje thrillers laten bespreken. Die manier werkt wel, dat idee heb ik overgenomen, mede omdat er per keer erg veel boeken worden besproken. Dat kadertje geeft ons de mogelijkheid om een gedeelte van die Engelse pockets op een andere manier aandacht te schenken. Je kunt er ook wat humor in kwijt. De rubriek 'Opvoedende waarde' neigt wat naar de moraliserende kant. Dat hoort natuurlijk bij het genre, maar dat kopje leent zich er ook uitstekend voor wat ironie in te voegen. Wat ik zou invullen voor mijn eigen boeken als educatieve waarde? Hoe je snel de weg vindt in Amsterdam of iets dergelijks. In dat oervoorbeeld stond bijvoorbeeld: 'gebruik van gereedschap op een manier waarvoor het absoluut niet bedoeld is', dat is natuurlijk best geestig wanneer het gaat over iemand wiens hoofd met een hamer is ingeslagen, dat soort dingen. Het moet een mengeling zijn van ernst en ironie, grapjes zijn daar op hun plaats, maar het vermelden van een boodschap, het signaleren van een feitelijke educatieve waarde hoort er ook bij.

Over boodschappen gesproken, voel jij de behoefte de mensen iets mede te delen in de zin van een politieke of filosofische boodschap?

Nou, niet echt natuurlijk, maar er zit wel een beetje in die boeken van mij, dat hard werken niet verkeerd is. Die Hank Stammer is een harde werker, een vlijtig type, om met Van het Reve te spreken. Er zit een bepaalde solide kijk op het leven in, niet omdat ik denk dat zoiets erin moét, maar omdat ik dat zelf ook zo zie. Die dialogen tussen Klop en Stammer worden bijvoorbeeld gekleurd door hebzucht: altijd maar weer nét iets meer willen hebben dan je al hebt. Dat zul je in mijn boeken misschien nog wel vaker tegenkomen...

‘Het wordt hoog tijd dat de misdaadroman eens serieus genomen wordt!’

Peter Swart in gesprek met Joop van den Broek

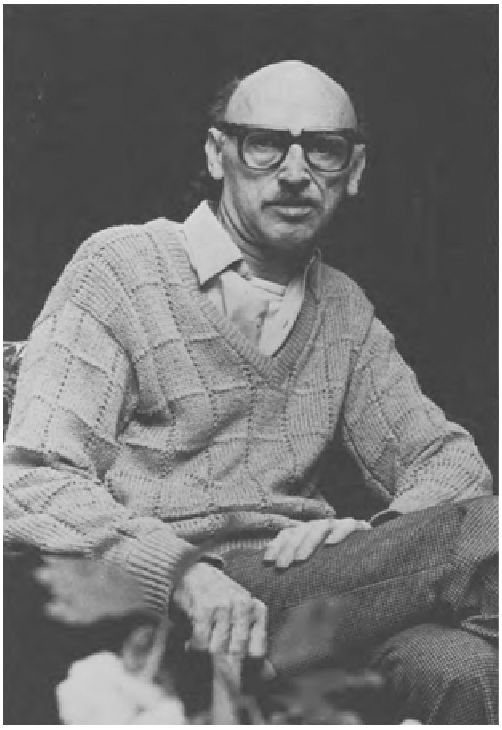
De meeste jongens die een goed opstel konden schrijven op school zijn geen journalist geworden. Bent U een uitzondering op die regel?

Ja, ik denk van wel. Op de lagere school waren dat hele mooie opstellen. Althans, dat vond zo'n onderwijzer. Maar toen zat ik op kostschool en toen dacht ik: weetje wat, ik moet hetzelfde soort opstellen weer gaan maken. Dat waren opstellen die gingen overeen val uit de nok van een circus, dat soort dingen. Ik had toen een leraar Nederlands en die zei dat het wel leuk was wat ik deed, maar niet wat hij bedoelde. Hij zei, je moet eens een verhaal proberen te bedenken over iets waar je zelf alles vanaf weet. Wat weet je van een circus? Vertel maar eens gewoon over wat je ziet en wat je meemaakt met je vriendjes of God mag weten wat. En dat vond ik zo ontzéttend moeilijk! Ik dacht aanvankelijk dat die opdracht ál te mal was; dat moest niet moeilijk zijn. Maar nee. Dus toen waren mijn opstellen opeens niet zo goed meer. Tot ik op een bepaald moment ging zitten bedenken, uitkijkend op een speelplaats, wat daar zoal gebeurde, wat dat nou eigenlijk voorstelde, zo'n speelplaats. En wat ik daarover schreef vond die brave leraar Nederlands opeens zó prachtig dat het van toen af aan ook allemaal goed gegaan is. Maar voordat je begrijpt wat zo'n man wil.... Dus die opstellen waren verder allemaal fraai en aardig, maar... ik weet niet waarom hoor, sommige kinderen hebben altijd brandweerman willen worden, zo heb ik altijd het idee gehad: ik wil schrijven! Ik las me dus suf en ik dacht dat schrijvers gigántische mensen waren, hoogst interessant allemaal. Ik dacht dat dat in ieder geval het hoogst bereikbare was dat je kon worden.

In zekere zin zou je kunnen zeggen dat het U gelukt is.

Ja hoor! Eigenlijk al vrij gauw. Ik heb in de oorlog met een paar vriendjes een blaadje gemaakt, niks bijzonders. Maar meteen na de bevrijding van het zuiden vroegen ze bij het dagblad De Stem - ik woonde in Breda - of ik bij hen wilde komen werken. Ik heb toen geen moment geaarzeld; ik dacht, dat gymnasium af maken kan altijd nog, laten we maar in de journalistiek gaan. Dus dat doe ik nu al éénenveertig jaar. Ik heb altijd geleefd met de gedachte dat je nooit ergens langer moet blijven dan vijf jaar, na die tijd ga je bij het meubilair horen. Bovendien kón dat toen, het was veel gemakkelijker om van baan te veranderen dan nu. Eerst dus het dagblad De Stem, van daar naar het Noord-Hollands Dagblad, toen ben ik eind zevenenveertig naar Indonesië gegaan voor de Radio Nieuwsdienst, daar werd ik correspondent van de Volkskrant. Toen ik weer terugkwam wilde de Volkskrant me alleen maar weer terughebben naar Indonesië, want ik had een ‘re-entry permit’. Ik dacht, wat weet ik nou van journalistiek en wat weet ik nou van Nederland, dus ik wilde liever in Nederland blijven. Maar die hoofdredactie van de Volkskrant zei tegen me: ‘Ga jij nou maar weer terug naar Indonesië, want dat doe je goed en we hebben daar iemand nodig.’ Later kreeg ik een aanbieding van het Algemeen Dagblad, daar heb ik toen vijf jaar gewerkt, daarna wilde ik weer eens naar het buitenland, dus ben ik voorde GPD, de Telegraaf en de AVRO naar Spanje gegaan. Daar heb ik ook weer zo'n jaar of vier/vijf gezeten. Voor de Telegraaf heb ik gewerkt, hier in Amsterdam. Toen ik daar een tijd gezeten had dacht ik: nou wil ik televisie doen. Dat heeft niet zo lang geduurd want ik kreeg ruzie met Joop Landré, maar ik kon meteen weer overstappen naar het Handelsblad. Hofland was daar hoofd redacteur en die heeft mij toen gevraagd. Ik had daar eigenlijk nog niet eens zoveel zin in. Maar dan ben je ondertussen al - wanneer was dat, in '68 - een jaar of veertig, en

dan wordt het moeilijker hè? Vooral als je dan een krant vindt waar je je lekker thuis voelt, een aardige, mooie krant. Van toen af aan is het dus niet zo vlot meer gegaan wat betreft het vertrekken van de ene krant naar de andere; ik ben maar blijven zitten.



Joop van den Broek. Foto: Ger Dijkstra.

Ik reis de laatste jaren wat minder, niet meer het echte grote over de wereld rennen. Dat reizen lijkt erg leuk en het is ook erg leuk, behalve bijvoorbeeld de laatste dagen voor het vertrek, als je bedenkt wat er allemaal mis kan gaan met afspraken en zo. Of je wel verbinding zult kunnen krijgen, of je wel het goede verhaal zult kunnen vinden, dat soort zorgen. Het moet altijd snel, zondag op reis en maandag op zijn laatst je eerste stuk doorbellen, want dat staat voor die dag gepland. Die ernstige benadering vormt een tegenstelling ten opzichte van wat in de literatuur - met name in de misdaadliteratuur - gebruikelijk is. Men neemt dat allemaal niet zo serieus, zelfs de recensenten niet, hè? Er zijn er misschien vijf die weten waar het over gaat in Nederland. Uit driekwart van watje leest peur je de suggestie dat je zo'n boekje in een weekend schrijft, of op een middag! Zo is het natuurlijk niet.

Er zat een bepaald systeem in de titels van uw Lex van der Tuyn-boeken, wie had dat bedacht?

Die op elkaar lijkende titels, dat was een idee van Jaap Romijn, die toen directeur van Bruna was. Hij wou zo mogeljk in elke titel een plaatsnaam hebben. Dat heb ik een tijdje volgehouden, maar op den duur vond ik dat toch een beetje beperkt worden, vooral toen ik behoefte kreeg om met de vorm te gaan experimenteren, eerst met *Thriller voor Twee Camera's*, toen met *Kermis in de Regen*, en daarna met die 'slice of life-technique' in *Nacht in Duizend Bedden*. Ik vond dat bij dat soort boeken weer andere titels hoorden. De oorspronkelijke opzet van Bruna voor een goed verkoopbare serie was: één held, twee boeken per jaar en een herkenbare titel. Nou, die ene held daar werd ik eigenlijk al gauw misselijk van, ik heb toen gauw, in het derde boek al, daar een man van Interpol ingezet, hoewel ik toen van Interpol niks wist en daar weer razendsnel van teruggekomen ben. Maar het moet voor jezelf ook leuk blijven. Als je er dan toch niet rijk van kan worden dan moet 't in ieder geval leuk zijn.

Maar ja, je vraagt je zoals gezegd wel eens af waar je het voor doet. Ik zit nu weer in zo'n periode dat ik denk: nu maar even niet. Ik ben natuurlijk altijd erg verwend wat oplages betreft. Ik vind dat heel belangrijk. Het is natuurlijk zo dat een goed boek een goed boek is als je dat vindt, ook als er twee exemplaren van verkocht worden, maar het is natuurlijk veel leuker als er 12000 exemplaren van verkocht worden. Je kunt van Bruna zeggen wat je wilt, maar een eerste druk was 12000 stuks! Als je dan een paar drukken had zat je zo op 50.000. die dingen kostten toen f1,50 à f2,00 of zo, dat ging heel goed. Dus als ik nu een afrekening zie dat er van dit laatste boek 4000 exemplaren zijn verkocht, dan denk ik, ja mensen, toe nou, zeg! Deighton en Le Carré hebben in vertaling vergelijkbare oplages, die worden ook niet zo goed verkocht. Maar het is niet alleen de verkoop, het is de manier waarop met het genre wordt omgesprongen. Nogmaals, het is een serieus ambacht dat serieuze aandacht verdient.

U hebt vanaf uw eerste boek gebruik gemaakt van de ervaringen die U als journalist opdeed in het buitenland. Klopt dat?

Ja hoor, dat is juist. Ik denk dat je daarvoor terug moet gaan naar het ontstaan van die boeken. Ik kwam net uit Indonesië in 1951 en toen zag ik dat Bruna een prijsvraag had uitgeschreven, ze zochten naar een opvolger voor Havank, die begon wat op te drogen. Het was een genre binnen de Nederlandse literatuur waar ik eigenlijk niks van wist. Het enige wat ik ooit gelezen had waren die Amerikaanse pockets, en daar vrij veel van, ik zat toen in Indonesië. Chandler, de hard-boiled detectives, wat er maar in het Engels uitkwam. Toen ik dus hoorde van die prijsvraag dacht ik: zo'n idee over die Noekamare-schat daar in Indonesië, dat kan je gebruiken omdat je het land kent; ik had er toen vier jaar gezeten. Ik kwam er al gauw achter, dat ik een soort boek geschreven had, wat hier niet zo bekend was en waar men hier waarschijnlijk ook niet zo blij mee zou zijn. Het is tenslotte als eerste uit die prijsvraag gekomen en toen bléék ook dat men er niet zo blij mee was. Schandálig was het, allemaal zo hard en met vrouwen ook en zo, het was schándelijk. Dan heb je dus twee mogelijkheden, óf je denkt: nou dat was dan een vergissing, laten we het nou maar zo gaan doen als men hier in Nederland gewend is, òf je denkt: nou ja, jongens, ik kán niet anders. En als je besluit zulke boeken te blijven schrijven, dan kan je één en ander beter in het buitenland situeren, waar dit soort toestanden niet zo uitzonderlijk zijn. Vandaar dat ik het makkelijker naar het buitenland bracht, en toen heb ik er veel gemak van gehad dat ik kon schrijven over landen en steden waar ik geweest was. En meestal langer dan twee dagen, want anders kan je er nog niet over schrijven. Dus dat heeft vooral meegewerkt aan de keuze van lokaties. Maar wat gaandeweg ook ontzettend belangrijk is geworden is de keuze voor een

bepaald onderwerp. Voor de meeste onderwerpen waarvoor je in het buitenland zit, vooral als je er lang zit, doe je zóveel informatie op dat je die lang niet allemaal in een krantenverhaal kwijt kunt. Dat zijn meestal voor jezelf de meest saillante dingen. Als dat nou maar lang genoeg suddert, dan denk je ineens: verdorie, dat is mooi!

Bijvoorbeeld in zo'n boek als *De Gouden Strop*, dat gegeven komt rechtstreeks van een zaak waar ik me toen als journalist mee beziggehouden heb. Ik ken Parijs vrij goed, dus dat was niet een reden om voor die plaats te kiezen als lokatie, maar het ging om die grote uitgeverij Hachette, die werd overgenomen door Matras. Matras maakte onder andere wapens en spullen voor de ruimtevaart, dat soort toestanden. Iedereen vond het schándelijk, dat zo'n prachtige uitgeverij als Hachette door een wapenfabrikant werd overgenomen. Ik heb daar toen voor de krant drie verhalen over gemaakt en daarmee was het voor de krant áf; natuurlijk hè, die overname ging door. Dan heb je op een gegeven moment zoveel gezien, je bárst van de documentatie. Ik vóelde toen dat ik daar iets mee moest doen; ik vond het toen een hele mooie zaak. Dat gaat je ook persoonlijk aan, als je van boeken houdt, en als je de boeken van Hachette kent, dan denk je, God wat zonde nou, zouden ze nou een ander fonds worden. Van die Hachette-zaak zit veel in *De Gouden Strop*, de techniek van zo'n overname bijvoorbeeld, wat daar bij komt kijken, wat daarbij kán. Dat gebeurt vaker natuurlijk, in *Afrekening in Paramaribo* heb ik ook ongelooflijk veel informatie verwerkt die ik daar als journalist had opgedaan.

Zo beschrijf ik bijvoorbeeld letterlijk een tocht die ik zelf gemaakt heb naar Cayenne in Frans Guyana. In dat laatste boek, *Ruiters tegen de Hemel*, schrijf ik over die onroerendgoed handel in Zuid-Spanje. Bij die problemen die ontstonden met een aantal hypotheekbanken en pensioenfondsen is dat ook naar voren gekomen, hè? Wat ik daarover schrijf klopt tot op de cent natuurlijk. Alleen die ene bepaling dat het ABP niet in het buitenland mag beleggen is intussen bijna onjuist geworden. Toen het boek uitkwam klopte dat ook. Maar *Ruiters tegen de Hemel* is ook een voorbeeld van het belang van mijn journalistieke werk voor mijn boeken: dan neem je dus niet alleen de lokatie, maar ook een deel van zo'n journalistiek verhaal, als uitgangspunt.

U heeft ooit eens gezegd dat U zeker nog dertig bladzijden nodig zou hebben gehad als U bij Afrekening in Paramaribo *aan bronvermelding had moeten doen!*

Ja, dat is zo, en eigenlijk vind ik het jammer dat dat niet mag. Dat hoort voor mij bij de onvolwassenheid van het genre. Elke fatsoenlijke schrijver of journalist die ergens voor zijn research buitengewoon veel aan ontleend heeft, of gehad heeft aan personen, of uit bepaalde boeken, die vermeldt dat, althans dat is bij ons op de krant gebruikelijk. Maar als ik dat zou hebben gedaan, dan zou men dat verschrikkelijk aanstellerig gevonden hebben, alsof je daarmee zou willen zeggen: mensen kijk eens wie ik dáár allemaal voor geraadpleegd heb! Dat zou voor mij in het geheel niet de bedoeling zijn. Ik zou gewoon - zoals je dat in ieder genre ziet en in elke behoorlijke vorm van journalistiek - ik zou datgene wat je aan informatie duidelijk traceerbaar (of niet, wat kan mij 't schelen, voor mensen die iets meer over zo'n onderwerp willen weten misschien) van iemand anders hebt, willen vermelden als bron. Dat dit niet kan vind ik zonde en een redelijk goed voorbeeld van de onvolwassenheid van het genre.

Zijn het niet vooral critici en schrijvers die zich opwinden over die zogenaamde onvolwassenheid?

Ja, maar het zit ook in de lezer, hè? Ik denk dat men niet graag ziet dat er zoveel bij komt kijken. Als je het mij vraagt dan kan het de kopers van die boeken ook niets schelen of het nou klopt wat er in de boeken staat, of niet. Ik vind trouwens ook, dat je het met dat kloppen niet te gek moet maken, je moet het niet tot een fetisj op zich maken. Tenzij het weer zo ver voert dat het mooi wordt. Bij zo'n man als Jef

Geeraerts wordt het mooi. Die gaat soms zo ver bij het gebruiken van zijn achtergrond dat hij die een eigen leven laat leiden. Hij gaat daar buitengewoon ver in, maar dat vind ik héél mooi! Als je *Diamant* leest, of *De Coltmoorden*, dat is fantástisch! Maar ik denk dat het de lezer over het algemeen niet zoveel kan schelen. Het moet niet aanwijsbaar onjuist zijn natuurlijk, maar het luistert allemaal niet zo nauw.

Maar een verhaal staat of valt toch bij de plausibiliteit ervan: het zou toch moeten hebben kunnen gebeuren?

Ja, dat is natuurlijk zo, maar ik bedoel wat bijvoorbeeld Tomas Ross in *Schaduwen van Gethsemane* gedaan heeft: een persconferentie zó beschrijven zoals het ook inderdaad gebeurt. Als je zoals ik die persconferenties kent en weet hoe het daar toegaat, dan lees je dat en dan zeg je: pappalekee, dát is mooi gedaan, zeg! Maar denk jij, dat het driekwart van de lezers ene

hól kan schelen of het in werkelijkheid zo gaat?

Ik hoor dan van anderen waar ze mee bezig zijn; Jacques Post met die Pinckoff-affaire, Tomas Ross met die Rainbow-Warrior, nou, wat je daar niet allemaal voor moet researchen, dat is ónvoorstelbaar! En om weg te kunnen laten moet je er verdomd veel over weten, die paar dingen die je nodig hebt krijg je alleen te pakken als je er zo ongehoord veel over verzamelt. Als je dan recensies leest en reacties hoort, dan vraag ik me wel eens af: waar doe je het eigenlijk voor? Men is in Nederland niet gewend aan de serieusheid van de schrijvers die in dit genre actief zijn. Er zit zo ongelooflijk veel werk in. Als ik dan denk aan wat men dan noemt andere of betere literatuur, gewoon Nederlandse literatuur dus, die mensen zouden daaraan zelfs best eens een voorbeeld kunnen nemen! Niet dat het allemaal zo bloedserieus moet zijn, maar ik denk dat als je kijkt naar de Nederlandse thrillerschrijvers die professioneel met hun vak bezig zijn, nou die sjouwen er wat vooraf hoor! Het is een serieus vak en het zou ook als zodanig bekeken moeten worden.

Werkt die zienswijze ook door in de waardering van lezers en critici?

Ja, ik denk het wel. Ik denk dat voor dat soort boeken geldt, boeken waaraan mensen serieus en professioneel bezig zijn geweest, dat er misschien geen grote markt voor is: ik weet niet precies of daar nou Nederlanders op zitten te wachten. Ik denk dat de meeste Nederlanders van een Nederlandse detective veronderstellen, dat-ie een niet erg sterke plot heeft, dat-ie flodderig geschreven is, kortom een boek waar je geen enkele moeite voor hoeft te doen. Het moet volstrekte en pure ontspanning zijn. Dan hoeft het allemaal niet zo goed in elkaar te zitten, integendeel, dat zou wel eens heel storend kunnen zijn. Ik denk dat driekwart van de lezers daar niet van gediend is, van een goed gedocumenteerd, goed geschreven thriller. Stel dat jeonder het lezen nog eens zou moeten nadenken, dat zou toch heel vervelend zijn. Ik denk ook niet dat dat een zaak is van Nederland alleen. Als je nou ziet, hoe er bijvoorbeeld in Amerika - dat toch grote schrijvers op dit gebied heeft voortgebracht - tegenaan wordt gekeken. Toen president Kennedy vertelde dat hij graag detectives las werd er smakelijk om gelachen. Maar wat las die man, geen Raymond Chandler hoor, nee, James Bond. Wie zit er nou te wachten op een moeilijk boek? Dit zijn natuurlijk generaliserende opmerkingen, maar nog verder gegeneraliseerd: natuurlijk zijn er ook lezers die wél graag dat soort boeken lezen, maar dat zijn waarschijnlijk voor een groot deel mensen die ook Engels lezen. Dezelfde mensen die graag boeken van Post of Ross of van mij lezen kunnen voor de helft van de prijs die ze voor die boeken betalen een Engelstalige pocket kopen met één van de grootsten der wereld: Le Carré, Len Deighton, ga zo maar door. Een deel van de lezers verwacht dit soort boeken niet van Nederlandse schrijvers te lezen. Men weet niet dat het bestaat, en misschien wil men het ook niet in het Nederlands lezen. Ik betrap mezelf er ook wel eens op, ik lees me ook suf, maar ik zal niet zo gauw voor 25/30 gulden een Nederlandse detective kopen als ik voor 12 gulden *Mexico Set* van Len Deighton in mijn handen heb.

Wat moet er gebeuren wil er verandering komen in deze stand van zaken? De activiteiten van het Genootschap van Nederlandstalige Misdaadauteurs?

Nou, dat kan eraan bijdragen, denk ik. Het bespreken van die boeken is al erg toegenomen sinds mijn beginperiode. De tijd dat ik alles wat er over mijn boeken geschreven werd uitknipte is weliswaar voorbij, maar daar waren toen stukjes bij van pakweg vijftien regels. Daar stond dan voor mijn gevoel in dat het weer schandelijk was, of nog steeds príma, en dat was dat. Nu verschijnen er interviews

en artikelen die ingaan op de inhoud. Dat is op zích een verheugend teken, maar ik blijf zeggen, dat er wat betreft de Nederlandse produktie onevenredig veel aandacht wordt besteed aan wat er verschijnt van pakweg tien schrijvers. Al is het boek helemaal niet goed, hóp een hele pagina! Ook bij de NRC in het Culturele Supplement dat is altijd prijs! Maar ja, ook al wordt er wel veel over thrillers geschreven, ook al zouden er fraaie stukken verschijnen, het blijft een feit dat je een boek niet door iemand z'n strot kunt rammen. Als er van een Nederlandse thriller tussen de 3000 en 6000 exemplaren verkocht worden vinden de uitgevers tegenwoordig dat het goed verkocht is. Dat zijn natuurlijk geen verkoopcijfers die je fantasie op hol doen slaan, je hoeft er niet over te piekeren dat je daarvan zou kunnen léven.

Hebt U ooit overwogen, na uw succesvolle start, om te proberen zodanig te schrijven dat U van de opbrengst van uw boeken zou kunnen leven?

Nou nee hoor, niet echt. Ik heb journalistiek altijd een fantastisch vak gevonden, nog. En bovendien, ik heb het wel eens een tijdje geprobeerd; toen ik in Spanje zat had ik geen vaste verbintenis met een krant, maar toen was ik correspondent voor GPD, Telegraaf en AVRO. Ik kwam daar in 1956, met Franco nog aan de macht, en in feite gebéurde er heimaal níks in Spanje. Irene was er nog niet met die Carlos van d'r, er waren zelfs nog nauwelijks toeristen daar in die tijd. Dus ik schreef wel wat over politiek, over flamenco-juffrouwen en over stierengevechten waar ik toevallig dol op was, maar toen had je de tijd.

Simenon had eens tegen me gezegd, dat je ontzettend hard moest blijven werken, veel schrijven. Je niet laten belazeren door die jongens die even in één keer een briljant boek schrijven, daar zijn wij niet voor gebakken. Wij zijn eenvoudige timmerlieden, hè, wij moeten minstens zes tafels per jaar timmeren en dan zit er misschien één héle mooie tussen. Toen ik in Spanje zat heb ik eens in één jaar zeven titels afgekregen. Daar waren politieromans - Jan van Gent-boeken - voor het Wereldvenster bij én voor Bruna twee stuks, én ik maakte boekjes over Spanje, die gingen er ook in als koek. Toen ik Simenon later in Amsterdam weer tegenkwam - er was een feest aangericht in het Amstelhotel - heb ik hem verteld dat ik het record van de zes tafels gebroken had. Ik dacht toen, als je nou hier zou willen blijven wonen, onder deze omstandigheden, met zo'n produktie, dan zou je er van kunnen leven. Maar dat was toch niet precies wat ik ambieerde.

Heimwee naar Indië *moet voor landgenoten die Indonesië uit eigen ervaring kennen een belevenis zijn. Hebt U wel eens reakties gehad?*

Ja, ik hoorde een keer van iemand die naar Indonesië ging en *Heimwee naar Indië* had meegenomen voor in het vliegtuig om vast een beetje in de stemming te komen, dat-ie het tot zijn eigen verbazing ook als reisgids was gaan gebruiken. Rechtuit, tweede straat links, daar kon je uitstekend saté eten, en verdómd, die tent stond er nog ook. Een heerlijk land, Indonesië. Het eerste grote ‘buitenland’ waar ik ooit geweest ben. Ik ben nog een aantal keren teruggeweest, onder andere in '72 toen de koninklijke familie een bezoek aflegde. Ik heb toen in Hotel Indonesia gelogeerd, vandaar die gedetailleerde beschrijvingen in *Heimwee naar Indië*. Een paar jaar later heb ik er nog eens een maand gezeten en een hele bijlage voor de krant volgeschreven. Daar was een groot interview met Soeharto bij. Iedereen zei tegen me: die krijg je nóóit te spreken! Ik was op de ambassade, die toen nog op Kebon Siri zat, en daar werd hartelijk om gelachen! Van Konijnenburg zat daar ook, die ging weg als directeur van de KLM, en die zou een afscheidsbezoek brengen aan Soeharto. Ik geloof dat die man daar al drie maanden zat; Soeharto had gewoon geen tijd. En ik kwam daar binnen en riep: ik moet een interview met Soeharto hebben! Dat hebben we toen ook geregeld: binnen een week had ik een geheel exclusief interview met Soeharto. Ik was verbijsterd dat ik de taal niet meer beheerste;

ik kwam oude Indonesische vrienden tegen die tegen me zeiden: ‘Ik heb nog een foto van je waarop je een toespraak van Soekarno staat te vertalen in Makassar!’ Helemaal weg, hoewel er na verloop van tijd wel weer woorden terugkomen. Nee, het ging vooral om het navoelen van een bepaalde mentaliteit; ik dacht: je moet dat niet proberen met een officiële aanvraag via de ambassade, misschien helpt het wel, maar zo werkt dat niet. Ik ben daar bij dat paleis eens een keer naar binnen gelopen en kwam niet verder dan de eerste generaal, die had 't voor 't zeggen wat betreft de gang van zaken op het paleis. Die man zei: ‘U kunt de president niet spreken, maar morgen is het de dag van het leger, gaat U maar mee.’ Dus ik mee, en die man had prachtige vrouwen bij zich, oh, oh, oh, en het begon te stortregenen maar die parades gingen gewoon door, de ene na de andere. De vrouw van die generaal vond het zoiets won-

derlijks dat ik daar zo van genoot, heus niet vanwege al die soldaatjes die daar heen en weer liepen, want dat zal mij een zorg zijn, maar het was zo'n happening! En het sausde van de regen!! Na afloop zei die generaal: ‘Nou U ziet het, dat zijn nou de strijdkrachten en die regeren Indonesië, en daarmee afgelopen. De president zal het U niet anders vertellen, dus laat maar zitten.’ Toen dacht ik de volgende dag: dat is niet zo, ik geloof dat niet. Het moet mogelijk zijn om Soeharto dat zelf te laten zeggen, dát is pas de moeite waard! Dus toen heb ik zo'n Seiko-horloge gekocht bij het warenhuis Sarinah. Dat splinternieuwe horloge heb ik op de balie gelegd bij de adjudant van de generaal. Ik zei tegen hem: als het hierop nou morgen negen uur is dan kom ik weer eens langs om te vragen hoe 't met de generaal is en hoe 't met U gaat en dan drinken we een kopje koffie. Toen heb ik ook nog een paar prachtige oorbellen laten maken voor mevrouw, en twee dagen later had ik een interview met de president. Dat was fantastisch. Ik heb dat gesprek gebruikt in *Heimwee naar Indië*. Er komt een persconferentie in voor, van de minister van Binnenlandse Zaken. Daar heb ik hele blokken van dat interview gebruikt. Het was precies wat ik nodig had, het antwoord op de vraag: hoe formuleert nou zo'n man op zo'n persconferentie, zo verwijderd van alles, van de realiteit. Toen dacht ik, dan kan ik het beste dat verhaal van Soeharto gebruiken. Niemand die tegen mij kan zeggen dat het niet zo gaat, dat er zo niet gepraat wordt over de taak van het legeren zo, want zo gaat het toevallig wél! Je kunt een Indonesiër natuurlijk alles laten zeggen in zo'n boek, maar dat vind ik dan niet helemaal juist. En om dan iets te gaan bedenken is ook niet juist. Maar om die vreemde afhankelijkheid tussen de realiteit en wat men zegt aan te tonen, hè, ik dacht: laat ik dáár nou eens een bestaande tekst voor nemen! Het meest voor de hand liggende was toen dat interview met Soeharto. Ik dacht: verdómd, zo pràten die jongens, die dóen niet alsof er 130 miljoen mensen zijn of een deel daarvan die iets totaal anders willen. Zo praten politici trouwens overal hoor, in totale, abstracte termen, het gaat over díngen.

Gaat U met een vastomlijnd plan aan het werk, of zit er nog behoorlijk wat rek in?
Het gebeurt je eigenlijk alleen als je pas schrijft, dat je mensen dingen laat doen in zo'n verhaal waarvan je als je verderop, als je zo'n personage wat nader hebt geconstrueerd zegt: ja, maar zo gedraagt zo'n juffrouw zich helemaal niet. Het neerzetten van personages die psychologisch zo in elkaar zitten dat ze geen tegenstrijdig gedrag vertonen is natuurlijk een techniek die je na verloop van tijd leert hanteren. Dus bij het opzetten van zo'n plot heb je eerst een basisidee, en dan weet ik ook wie wat gaat doen en waarom. Maar om zo'n verhaal te bevólken heb je natuurlijk toch altijd zoveel mensen en ideeën nodig. Dat hele verhaal van *Ruiters tegen de Hemel*, die plaats van de Islam in Spanje, dat is een hele serieuze zaak. Terwijl men in Nederland nog geen benúl had wat het onderscheid was tussen Soennieten en Sji'iten was ik er in dat boek al mee in de weer. Dat kwam natuurlijk ook, doordat ik die Sji'iten was tegengekomen toen ik in 1980 in Iran zat, bij het uitbreken van die oorlog. Het is een betrekkelijke minderheid binnen de Islam, maar in Iran zijn ze aan de macht. Dat vindt men dan al gauw te moeilijk, hè, Soennieten en Sji'iten. Sinds Libanon weten we daar allemaal van, maar toen stond dat minder in de schijnwerpers. Die onroerend-goed business, dat kun je wel befietsen in zo'n boek; dat kun je wel op een begrijpelijke manier opschrijven, maar gaandeweg het verhaal begon ik meer belangstelling te krijgen voor wat die Islamjongens daar deden. Dat gedoe met die Soennietische prinsen daar aan die Spaanse zuidkust, dat had iets heel wonderlijks. Toen dacht ik op een goed moment: dit kan je niet meer waarmaken als je het niet zo waar maakt als waar maar mogelijk is. Ik had nog een aantal pamfletten van al die mulla's en ayatolla's uit Iran liggen - je neemt

altijd bergen rotzooi mee en je weet niet waarom. Een aantal van die vooral tegen het eind van het boek gebruikte kreten, die zijn ook rechtstreeks vertaald uit traktaten van die Sji'iten. Nu is dat allemaal gemeengoed, maar toen was dat iets waarvan men zei: ach, kom nou zeg, met die jongens hebben wij toch niets van doen! Maar halverwege *Ruiters tegen de Hemel* kwam ik dingen tegen waarvan je zegt: eigenlijk vind ik dit léuker; die hele Islamitische tegenstelling in een vroeger Islamitisch land als Spanje, waar tenslotte tot 1492 Islamieten gezeten hebben. Het speelt ook nog steeds, vooral in het binnenland. Maar dat is waar, je voegt wel eens mensen of situaties in die dan voor jezelf interessant worden. Soms merk je dat als je wat je geschreven hebt weer overleest, en dan haal je het er maar uit. Het zijn dan dingen die niets met het verhaal te maken hebben.

Joop van den Broek. Foto: Ger Dijkstra.

Ik neem aan dat de plot van tevoren vaststaat?

Voordat ik begin te schrijven ken ik de plot. Als ik dan ook weet waar het over moet gaan en ik heb mijn research gedaan, dan weet ik wat ik daarvan ongeveer kan gebruiken. Het schrijven zelf is dan een kwestie van een week of vijf. Ik vind dat je elke dag iets van 2000 tot 2500 woorden moet maken, vijf getikte vellen. Ik begin om negen uur en denk dan: goed of slecht, die vijf vellen moeten er komen. Dat lees ik dan weer de volgende dag, en zelfs al gooi ik dan de helft weer weg, je bent bezig met de discipline die je nodig hebt om zo'n boek te maken. Die discipline kun je zelfs in de lengte van de hoofdstukken tot uitdrukking brengen. Ik vind ook dat je in zo'n detective, en ik denk in ieder ander boek, niet van lezers mag verwachten dat ze aan één stuk door gigantisch gespannen zijn. Ik denk dat dat een misvatting is die leeft onder veel mensen die detectives schrijven; het moet altijd maar spannend zijn, als het niet met vechten is dan maar met dames, altijd wat. Ik geloof daar niet in. Ik denk dat je er een soort golfbeweging in moet hebben, en die overhead-boog moet je erin houden, maar in het verhaal moet je de mensen af en toe even rust geven. Dat moet je dus ook in de hoeveelheid tekst doseren. Die techniek krijg je wel op den duur. Je leert dat je niet eindeloos door moet gaan met het beschrijven van een meissie, of een stad, hoe geil je er zelf ook op bent.

Werkt U direct op de schrijfmachine?

Ja, als je in de journalistiek groot geworden bent, dan kan je al niet anders meer. Het is een verlengstuk van mijzelf geworden. Maar ik denk ook wel eens, dat die mensen die zeggen dat je het gewoon met de hand moet schrijven, dat die toch wel gelijk hebben. Ik zag laatst een interview met Gerard Walschap, die zei niet te begrijpen dat zoveel mensen rechtstreeks op de schrijfmachine werken, pas als je met de hand schrijft ontwikkelen zich gedachten. Ik kan me daar wel iets bij voorstellen. Noodgedwongen doe ik dat wel eens als ik op reportage ben, dan moet je zo'n stuk opschrijven om het te kunnen doorbellen. Het gaat niet zo snél, dus je moet even beter denken, ik kan me wel voorstellen dat mensen zeggen: dat zou ik nou met een boek ook doen. Toch blijf ik er voor te typen, en als het dan niet goed is, wég! Niet twee zinnen houden en daar dan weer om heen gaan breien.

Is het boek dan in één versie klaar?

Na vijf weken schrijven is het boek af. Het is in feite in één versie klaar, al is er meestal intussen veel bij en af gegaan. Ik laat het meestal een paar weken liggen en worstel het dan nog een keer door. Daarna moet zo'n uitgever maar zeggen wat hij ervan vindt. Dat is dus geen totaal nieuwe tweede versie. Soms schrijf ik wel stukken helemaal opnieuw. Het gebeurt me nooit

dat ik een heel hoofdstuk moet weggooien - een heel boek kan - maar geen hoofdstuk.

Leest U in de periodes waarin U een boek aan het schrijven bent?

Nou, niet veel hoor, en zeker geen andere detective-schrijvers. Je leest de krant, een opinieblad, meer niet. Dat komt er gewoon niet van. Je kunt natuurlijk alleen zo'n boek schrijven als je er volstrekt door geobsedeerd bent, dat máákt het. Het wordt een vorm van milde waanzin. Ik weet niet of je dat boekje kent van juffrouw Highsmith. Zij zegt een aantal dingen waar ik het zo verschrikkelijk mee eens ben, dat het haast op ‘me too’ gaat lijken. Ze geeft een voorbeeld van het vastzitten in een bepaalde scène, dat ze niet meer weet hoe ze verder moet. Als ze de volgende ochtend wakker wordt weet ze ogenblikkelijk de juiste voortzetting. Dat kén ik, maar dat gebeurt volgens mij alleen als je ontzettend geconcentreerd bezig bent. Ik zou niet - zoals sommige mensen dat doen - twee jaar over een boek kunnen doen. Even wegleggen, dan weer eens een stukje schrijven, dat lijkt me vréselijk! Ik geloof dat je gewoon door moet pezen; dat komt natuurlijk ook door die journalistiek. Je leeft met deadlines: je weet tot zo en zo laat kan ik mijn stuk doorbellen, of, dan en dan moet dat verhaal er zijn. Als er een deadline van vier weken is, dan begin ik twee dagen van tevoren, vier weken dat is veel te ver weg. Iedereen zegt tegen me: als ij ooit eens met de VUT gaat, jongen, dat is fantastisch, dan schrijf jij pas een goed boek. Ik denk nog niet eens dat dat waar is... Je hebt zoveel tijd, er zit niemand achter je te drukken. Voor mij moet er een ietwat journalistieke deadline-pressie achter zitten, pas dan doe ik het. Maar dan ook weer zo, dat ik niks anders meer doe: ik eet, slaap en drink zo'n boek. Het is bijna orgiastisch zoals dat werkt! Vooral als je weet dat het goed gaat. Dat voel je aan, zoals je het ook aanvoelt als het niet goed loopt, als het niet lekker in elkaar zit. Dat hoeft heus niemand je te vertellen, want dat weet je zelf al. Hemingway zei ook dat je altijd maar door moest werken, maar als het goed gaat, moet je niet denken, nu schrijf ik dat hoofdstuk in één keer af. Als je 's avonds stopt moet je dat doen op een moment waarop je nog precies voor ogen staat hoe je verder wilt. Al is het midden in een zin. Ik ben het daarmee eens, want als je daar 's ochtends een beetje suffig achter zo'n bureau gaat zitten, dan fok je voor jezelf in een mum van tijd een blok. High-smith zegt in zo'n periode geen enkele behoefte te hebben aan gesprekken met andere schrijvers. Verschrikkelijk interessante gesprekken moet je dan ook niet voeren natuurlijk, dat leidt maar af, geen interessante mensen over de vloer ook, dat is allemaal onzin. De journalistiek is een nogal drankzuchtig beroep waarin je leert hoe je drank moet doseren om toch nog een helder stuk te kunnen maken. Met het schrijven van boeken neem ik dat soort risico's in het geheel niet. Weken van tevoren drink ik al niets meer, ook niet een pilsje. Tijdens dat drinken, eh... tijdens dat schrijven...

Tijdens het drinken schrijft U niet?

Nee, haha, en tijdens het schrijven drink ik niet, allebei niet! Dat kun je niet hebben. Je wordt dan al gauw te makkelijk. Je mag niet tevreden zijn met de eerste de beste zin, er is altijd een betere formulering. De stilering is zeer belangrijk. Zo'n detective-verhaal is op zich een gestileerd verschijnsel. Het is volstrekt uitgesloten, hoezeer je het ook laat lijken op het normale leven, dat er zich in zo'n korte tijd zoveel spannende gebeurtenissen afspelen. Dan spreek ik niet over toevalligheden, maar gewoon over logische gebeurtenissen, die gebeuren in die opeenvolging, in dát tijdsbestek in het gewone leven zelden. Maar het moet wél zo lijken! Zelfs die gebeurtenissen moet je zó stileren dat ze niet alleen logisch passen in het verhaal,

maar logisch zijn in het taalgebruik, in die opbouw met die mensen. Maar het blijft een stilering van de werkelijkheid natuurlijk.

Hoe komt U aan de namen van uw personages?
Je had in die tijd in Indië veel dubbele namen, vandaar van der Tuyn-Walema, de zwarte schapen werden afgevoerd naar de koloniën. Ik moest zo'n soort naam hebben om aan te geven dat die man voldoende weet over Indonesië om zich niet te laten schokken door voor dat land gebruikelijke verschijnselen. Dat suggereer je al met zo'n naam. Wat het verzinnen van namen betreft, dat heb ik van Simenon opgepikt, ik beschik over telefoonboeken van steden over de hele wereld. Als ik in een hotel zit vraag ik altijd of ik zo'n ding mag meenemen. Ik heb ze van Paramaribo, Djakarta, Parijs. Als ik een aantal namen gezien heb, dan weet ik: dát is nou een naam die bij zo'n figuur hoort. Ik verander ook nog wel eens een naam, dan denk ik onderweg: zo'n man is dat niet. Je hebt er natuurlijk eigenaardige namen tussen, iemand zei een keer tegen me: ‘Een Fransman die Kugelstadt heet, hoe kan dat nou?’ Maar die naam bestaat wel degelijk, die had ik zó uit het telefoonboek. Precies de naam die bij de man paste, een beetje een louche type. Je doet het op je gevoel, die namen. Je weet als je zo'n naam kiest wat zo'n man of vrouw gaat doen. Soms maakt het ook niet zoveel uit. Duitsers, dat vind ik nou niet zo'n interessant volkje. Daar heb ik dan een voorraadje van en zoek ik een nieuwe naam dan kijk ik bijvoorbeeld in de VPRO-gids bij Duitsland 2 als er een Duits televisiespel is, of daar misschien een geschikte naam tussen zit. Namen van hoofdpersonen zoek je met meer zorg. Tobias Marcus uit *Ruiters tegen de Hemel* is zo'n naam. Tobias heeft iets patriarchaals. Voor mij is die naam ook verbonden aan een boek van een Vlaamse schrijver dat ik ooit in mijn middelbare schooltijd heb gelezen: *Tobias en het Gevecht met de Nachtegaal*. Een heel mooi boek. Zo'n titel heeft dan een soort gevoelswaarde voor je. En dat ‘Marcus’ hoort erbij hè, je moet dan een tweelettergrepige achternaam hebben, met twee klinkers achter elkaar, anders zit er geen muziek in. Die hoofdpersonen moeten niet alleen in hun vel passen, maar ook in hun naam.

In hoeverre is Lex van der Tuyn Walema Joop van den Broek? In je ik-figuur zit altijd een deel van jezelf, maar ook een deel van watje zou willen zijn. Lex van der Tuyn is voor mij natuurlijk nogal navoelbaar, omdat hij in hetzelfde vak zit, fotograaf/ journalist. Ik heb een fotograaf van hem gemaakt omdat een fotograaf er altijd moet zijn. Als er iets gebeurt, dan moet die vent er zíjn. Als een schrijvende journalist ergens te laat arriveert, dan kan hij altijd nog aan collega's vragen hoe of wat, maar dat kan een fotograaf niet waarmaken: als hij er op dát moment niet is, dan heeft het al geen belang meer. Dus dat vond ik wel een aardig gegeven, en tegelijkertijd ben je dan ook afgunstig op zo'n man, die er inderdaad elke keer weer bij is. In die eerste boeken laat ik naar Amerikaans voorbeeld die Van der Tuyn denken over zichzelf, zodat de lezer te weten komt wat die man ervan vindt. Gaandeweg ben ik erachter gekomen dat dat eigenlijk niet zo boeiend is. Het remt teveel. De ik-vertelstijl heeft als voordeel dat je in alle eerlijkheid tegenover de lezer staat, je beschikt als ik-figuur niet over meer gegevens dan de lezer. Alles wat de ‘ik’ meemaakt wordt beschreven en op het laatst rolt de oplossing eruit. Geen kartonnen vogeltjes die stiekem ergens iets verstopt hebben. Het toeval mag geen doorslaggevende rol spelen, nooit, nimmer. Het moet binnen de handeling logisch zijn, en je moet als schrijver de lezer nét zo serieus nemen als jij hoopt door hem benaderd te worden, je mag de mensen niet bedonderen. Het hanteren van een ik-figuur heeft ook z'n beperkingen. Zo'n figuur gaat je weleens vervelen. Zo heb ik ooit *Thriller voor twee Camera's* geschreven, waarin het van twee kanten werd genomen. Toen dacht ik, dat is dan mooi maar als je toch bezig bent, dan kun je het ook in plaats van van

twee kanten van tíen kanten doen, dan wordt het misschien nóg mooier. Dus toen heb ik *Kermis in de regen* gemaakt.

Door wie bent U als schrijver beïnvloed?

Zo'n man als Chandler heb ik natuurlijk altijd geweldig gevonden! Hammett vond ik ook mooi, die Amerikanen hebben iets voor mij, ik weet niet wat. Zij waren eigenlijk mijn voorbeeld. Een man die mij ook enorm beïnvloed heeft was Hemingway. Zijn manier van schrijven wordt gekenmerkt door een hoge graad van soberheid. Hij heeft korte verhalen geschreven die mij enorm aanspreken, zoals 'Elephants like white Hills' of iets dergelijks, een prachtig sober verhaal over Spanje. Maar dat soort mensen, ja hoor, daardoor ben ik eigenlijk begonnen met schrijven. Het was helemaal niet mijn bedoeling iets voor Nederland totaal nieuws te schrijven, maar bij nader inzien deed ik iets wat nieuw was in die tijd. Nederlandse voorbeelden heb ik dus eigenlijk nooit gehad. Ik heb me ook niet gevoegd naar een bepaalde traditie, ik ben

gewoon begonnen. Voor mijzelf was het heel gewoon, die hardheid, ik had toen nog nooit iets anders gezien, maar hier kende men het nog niet.

Tussen het laatste 'Lex van der Tuyn-boek' voor Bruna en het eerste nieuwe voor Sijthoff zit een periode van veertien jaar. Wat was voor U de aanleiding om aan een nieuwe reeks te beginnen?

Ik werd door Sijthoff gebeld of ze een paar van die vroegere titels konden herdrukken, en toen dacht ik: inmiddels is er zoveel tijd overheen gegaan, ik vind niet dat je dat zomaar kunt doen. Laat ik maar weer eens een nieuw boek maken, en als ze dan iets ouds opnieuw willen uitbrengen kan dat erbij. Ik was inmiddels alweer een paar keer in Indonesië geweest, dus toen heb ik dat *Heimwee naar Indië* geschreven.

Hoewel de misdaadroman beperkingen geeft als het gaat om het uitdragen van een boodschap, lijkt U de lezer toch iets meer te willen meegeven dan alleen maar een spannend verhaal. Kunt U daar iets over zeggen?

In zo'n boek wil je inderdaad niet alleen een spannend verhaaltje vertellen, je wilt er ook iets mee zéggen. Of lezers dat opmerken vind ik eigenlijk nog niet eens zo belangrijk. Je hebt geen boodschap te brengen, dat is het nadeel van het genre. Mensen die literatuur bedrijven doen dat vaak omdat ze denken dat ze de mensheid iets te vertellen hebben, hè? Dat kun je in een detective natuurlijk ook proberen, maar de eerste opdracht blijft natuurlijk het schrijven van een spannend verhaal met een al dan niet moeilijke puzzel - zo'n soort boek. Ik ervaar de wetten van het genre overigens niet als een beperking als wel als iets waarin ik mij thuisvoel. Zoals een dichter zich thuis kan voelen in de vorm van het sonnet. Wat ik in die verhalen regelmatig wil doen is machtsverhoudingen neerzetten, misbruik van macht ook. Er doen zich de raarste voorbeelden aan je voor van manieren waarop mensen die iets te zeggen hebben macht verkeerd gebruiken. Van Lex van der Tuyn wordt almaar gezegd dat-ie een anti-held is. Dat is natuurlijk ál te lullig, het is een man die wel eens op zijn flikker krijgt, maar het is in het geheel geen anti-held, zo voelt-ie zich ook niet. Maar hij weet wél hoe de wereld in elkaar zit, en daarover maakt hij zich niet erg veel illusies. Het is geen optimist en dat ben ik ook niet, na alles wat ik in zo'n veertig jaar in de journalistiek gezien heb. Nee, ik maak me geen illusies over wat mensen die macht hebben met die macht zullen doen.

> '...De verantwoordelijkheden en de plichten die door het volk zijn toevertrouwd aan de *Orde Baru*, de Nieuwe Orde, betreffen de politieke en economische stabiliteit, die de continuïteit van de republiek moet waarborgen...' enzovoort, enzovoort. Dr. Supono trok zijn mondje samen om de versleten woorden en hij bleef lezen, zonder op te kijken. Als je hem hoorde was er niets aan de hand. Niemand schreef iets op.
> '...en zo lijkt men te zijn aangegrepen dooreen soort fobie tegen de buitenlandse investeerders. Wij zien ons voorde taak gesteld een manier te vinden om de rijke natuurlijke hulpbronnen die wij van God gekregen hebben in exploitatie te brengen. Als wij, het Indonesische volk, hadden moeten wachten tot we zelf de kennis en het kapitaal zouden hebben om dat te doen, zouden wij eindigen als de muis die omkomt in een rijstschuur, dood temidden van overvloed. Wij streven nu naar een grondstoffenwinning die voor de mensen snel profijt oplevert: olie, ertsen, landbouwprodukten. Tegelijkertijd proberen wij voor de toekomst nieuwe

mogelijkheden aan te boren om ons economische bestaan met succes voort te zetten...'

De enige man in uniform gaf namens de politie een verslagje van de demonstratie van vanmorgen, het woord 'Islam-staat' kwam er niet in voor en over de ongeregeldheden bij de ontvangst van de economische missie werd helemaal niet meer gerept, laat staan over de moord in Bogor en de explosie in Hotel Indonesia. ('.....')

Dr. Supono liet weten dat de ministers dringende besognes elders hadden en tot hun spijt moesten vertrekken, de andere woordvoerders bleven om vragen te beantwoorden.

Fragment uit *Heimwee naar Indië*.

‘In een goede thriller moet bloed vloeien’
Peter Swart in gesprek met Jef Geeraerts

Hoe ziet de dagindeling van Jef Geeraerts eruit? Is hij altijd met schrijven bezig?

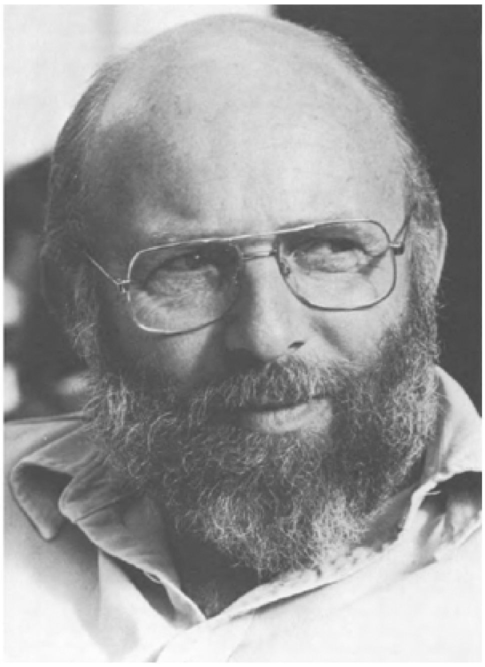
Ik ben heel chaotisch, de discipline moet ik met moeite opleggen, zie je. Ik doe eigenlijk andere dingen dan schrijven veel liever: reizen en uitgaan, met vrienden praten, in de tuin werken, metselen, autorijden, al wat je wilt: het zijn allemaal excuses om niet te hoeven schrijven. Maar ik ben opgevoed door de Jezuïeten, ze hebben mij tien jaar onder handen genomen, en een, ja kadaverdiscipline bijgebracht die ik nooit meer zal afleren. Maar, eh, hoe schrijf je? Zo weinig mogelijk, maar genoeg! Ik schrijf eigenlijk alleen maar in de maanden mei en juni met de Jezuïetendiscipline, dus van 's morgens tot 's middags en dan in de namiddag weer een paar uur. Ik begin elke morgen opnieuw met wat ik de vorige dag geschreven heb, en dan schrijf ik verder; ik werk altijd met zo'n soort overlapsysteem. Op die manier schrijf ik per dag zo'n twee-drie-vier bladzijden.

Hebt u alvorens te gaan schrijven de plot in uw hoofd?

De plot heb ik in mijn hoofd, ja, als ik dat niet zou weten dan moest ik liever niet beginnen te schrijven. Als ik aan het schrijven ben, bijvoorbeeld in Sardinië, waar ik werk in een grote witte kamer met uitzicht op zee, dan hang ik op één van de muren met punaises vellen papier. Bijvoorbeeld: Hoofdstuk 1: Vincke komt uit de auto, bekijkt het lijk en gaat naar huis. In hoofdstuk 2 gebeurt dan weer wat anders. Als ik dan tot hoofdstuk 10 gevorderd ben, en ik moet iets schrijven wat misschien betrekking heeft op iets wat vroeger gebeurd is, dan moet ik niet in het manuscript hoeven te zoeken, want dat weet ik dan al lang niet meer zo duidelijk, dan kijk ik even naar de vellen papier aan de hand. Dat wél, maar geen fiches, en helemaal geen systeemkaarten, daar ben ik veel te chaotisch voor. Mijn research staat op vellen papier. Ik put graag mijn onderwerpen helemaal uit, zodat ik verplicht ben voor het volgende boek een heel ander onderwerp te zoeken.

Hoe gaat u te werk bij het modelleren van uw personages? Vertonen ze wel eens overeenkomsten met mensen die u kent?

In mijn boek *De Coltmoorden* heb ik kapitein Velge in het begin opgevoerd, daar had ik wel iemand bij voor ogen. Een officier van de Rijkswacht die zo was, zie je, die ik tamelijk goed had leren kennen tijdens het proces Jespers. Toen was hij nog luitenant, nu is hij majoor. Hij heeft zichzelf in het boek herkend en is er trots op. Bij de vorige boeken - die waarin Vincke en Verstuyft niet voorkomen - waren de karakters niet zo belangrijk. De plot, de verhoortechnieken, de manier waarop de misdaden worden opgelost, die zaken waren van groter belang dan psychologische karaktertekeningen van personages. Het zijn per slot geen psychologische romans, het zijn politieromans, dus als je te veel waarde hecht aan bepaalde trekjes van personages, dan vertraag je het ritme van het boek. Het moeten natuurlijk ook weer geen robotten, geen mechanieken of karikaturen worden. Maar met Vincke en Verstuyft ga ik daar toch iets aan doen; die karakters gaan evolueren, elk jaar schuiven ze een jaar op, veranderen ze, het zijn mensen van vlees en bloed. Misschien zal Verstuyft wel eens écht verliefd worden op een vrouw, mogelijk begaat hij eens een stommiteit.



Jef Geeraerts.

Waar haalt u de namen van de personages vandaan?

Ik haal ze uit het telefoonboek; namen moeten recht uit het dagelijks leven komen. Als ik bijvoorbeeld een Amerikaan nodig heb, dan kijk ik in de *Newsweek* - daar ben ik op geabonneerd. Als ik een naam samenstel is dat heel belangrijk voor mij. Als Hugo Claus een naam op een personage plakt, dan is dat altijd heel goed getroffen. Seynave uit *Het Verdriet van België* bijvoorbeeld, dat is een náám! Maar zoals andere collega's van mij die ik hier niet met name zal noemen te werk gaan... mensen krijgen altijd maar weer namen die niet bestaan: Zomerveld, Axel Zuiderkruis of iets dergelijks...

Beschrijft u de gebeurtenissen die zich in het boek afspelen in de volgorde waarin ze zich voordoen?

Ik volg altijd de chronologie. Ik heb het één keer niet gedaan, één hoofdstuk niet in Sardinië geschreven omdat ik dacht: dat zal ik maar hier schrijven, maar toen heb ik een zwáre fout gemaakt. Ik heb iemand iets laten zeggen waar hij nog niets van kon weten, maar daarvan ik natuurlijk wel op de hoogte was omdat ik het al bedacht had. Het was een fout die mij al niet meer opviel, maar iemand van de politie die het manuscript nalas - het was *De Zaak Alzheimer* - had er héél discreet bijgeschreven: ‘Dit is een vooruitwijzing...’ Dus ik zal nooit meer van de chronologie afwijken.

Hoeveel versies schrijft u van ieder boek? En met de pen of op de schrijfmachine?

Soms drie, soms vier, soms zelfs méér. Moeilijke passages

worden vaak meermalen herschreven, met een pen. Als het klaar is ga ik typen op die kleine rotmachine, die Remington, en als ik dat gedaan heb - er zijn dan weer veranderingen aangebracht - en alles af is, dan typ ik 't nog een keer op een elektrische machine; zo'n IBM meteen bolletje. Je moet in dit verband ook niet vergeten, dat ik als een zuiver literair schrijver, voor wie de stijl héél belangrijk was, begonnen ben. Stijl blijft belangrijk. Het gaat soms om een komma, een punt of een voegwoord; het is petieterig werk, dat bijvijlen en bijschaven; het zijn kleine details die veranderen. Maar alles moet kloppen, althans zoveel mogelijk.

Bent u afhankelijk van inspiratie?

Ik geloof niet in inspiratie. Zoals gezegd, de plot staat van tevoren vast, en bij het invullen daarvan permitteer ik mij vrijheden in de orde van grootte van het veranderen van het weertype of het kiezen voor een ander interieur. Details dus. De draad van het verhaal, de plot, moet gevolgd worden, anders krijgt men wat ik noem ‘waterloten’.

Welke passages schrijft u het gemakkelijkst; waar hebt u het meeste plezier in tijdens het schrijven?

Dat zijn de dialogen. De eerste gulp gaat snel. Dialogen lees ik altijd hardop, omdat een dialoog zo gauw gekunsteld wordt. De spreektaal binnen de dialogen moet zo nauw mogelijk aan de werkelijkheid raken.

Werkt u tegelijkertijd aan verschillende boeken?

Nee, nooit. Ik werk altijd maar aan één boek tegelijk. Als je iets goed wilt doen kan je er niets naast hebben; moet je je concentreren op dat ene ding.

Leest u ook in de periodes waarin u aan het schrijven bent?

Jawel, maar dan lees ik literatuur; geen thrillers, dat zou storend kunnen werken, interfereren. Mijn vrouw leest op Sardinië vrijwel permanent. Ze heeft dan twee grote kartonnen dozen vol boeken, en daar pik er zo af en toe eens eentje uit. Zuid-Amerikanen, Japanners, Fransen. Ik vraag mijn vrouw wat de moeite waard is en lees dat.

Welke thriller-auteurs leest u graag?

Forsyth, *The day of the Jackal* is prachtig. *The Fourth Protocol* is ook goed, hoewel er onduidelijkheden in geslopen zijn. Trevanian lees ik graag, Ira levin. Tomas Ross lees ik ook zeer graag. En dan de oude meesters: Dashiel Hammett en Raymond Chandler.

Uw thrillers worden gekenmerkt door de enorme berg feitenmateriaal die erin verwerkt is, kunt u iets vertellen over de manier waarop u te werk gaat bij de research?

Ik kan pas gaan schrijven als alle research gedaan is. Dat betekent niet dat ik daar dag in dag uit mee bezig ben, maar om je een indruk te geven hoe ik dat aanpak: ik ben bijvoorbeeld naar New York geweest om autopsieën te kunnen meemaken, dat zijn secties op lijken. Hier kon dat zogenaamd niet - het kan natuurlijk best, maar ze willen het niet.

> Velge en Boel gingen dichter bij de autopsietafel staan, gevolgd door Thibau en Van Wesemael. Dr. Noré wachtte totdat ze dichtbij genoeg waren en bracht met zichtbaar genoegen een snelle incisie van oor tot oor in de schedelhuid. Met ontleedmes en vingers stroopte hij de huid af en trok ze naar voren over het gezicht van Hélène Leblanc. De gladde witte schedel lag voor drie vierden bloot. Het achterste stukje huid trok

hij over de nek. Net een eivormig kinderhoofdje, dacht Velge. Dr. Noré keek zijn publiek aan en zei: ‘Bij het omklappen van de galea aponeurotica ziet men frontaal links een discrete ecchymose. Een tweede ecchymose is aanwezig rond de inschotopening in de linker slaap en de slaapspier. In het linker slaapbeen ziet men de inschotkrater. De rechter temporale spier is zwaar ecchymotisch. Aanwezigheid van een brede uitschotkrater zowel in de rechter slaapspier als in het slaapbeen. Waarna wij overgaan tot het openzagen van de schedel.’
Fragment uit *De Coltmoorden*.

Ik ben bij de FBI geweest in Washington om allerlei gesofisticeerde technieken te bekijken: codes, afluisterapparatuur, wapens. Bovendien moest er in *Kodiak .58* iemand bij de FBI naar binnen gaan; ik was toch in Washington, ik heb er een vollédige dag doorgebracht en mijn ogen goed opengetrokken. En dan, ik hoef niet alles op te zoeken! Je moet niet vergeten dat ik zeven jaar in het vroegere Kongo verbleven heb, en dat ik daar ook Officier van Justitie ben geweest. Dat is daar eigenlijk iets anders dan bijvoorbeeld in Nederland; in de administratie had ik rechterlijke bevoegdheden, moest ik als er misdaden gepleegd waren onderzoek doen. Ik werkte als een soort rechercheur, zie je, net zolang zoeken tot ik de dader vond. Dat duurde in de regel niet zolang; de dader van de moord werd bijvoorbeeld meestal binnen vierentwintig uur gevat. De politietechnieken zijn daar wel heel anders, je hebt daar nooit iets met vingerafdrukken te maken. Nee, wat ik daar vooral aan heb overgehouden is de techniek van het verhoor; die heb ik daar ontwikkeld. Je moet ze verhoren, hè, je moet ze vragen: hoe heb je het gedaan, waaróm heb je het gedaan? Dat heeft me veel tijd bespaard bij het schrijven aan de Vincke en Verstuyft-boeken. Waar ik me in moet verdiepen, dat zijn de nieuwe onderzoekstechnieken, de elementaire dingen over het politiewerk die ken ik, zie je. Maar ik ben nu alweer zo'n vijfentwintig jaar weg uit de Kongo, en er zijn ondertussen nieuwe technieken ontwikkeld. Er is nu bijvoorbeeld een genetische ‘fingerprint’ met DNA; je hebt maar een stukje weefsel nodig, sperma, haar, bloed, speeksel, alle lichaamsvochten worden gebruikt. De gegevens die men op deze wijze verkrijgt leveren een heel spectrum op, dat zo perfect juist is, dat de kans op vergissing één op tweehonderdmiljoen is, dus dat is niet zo'n heel gróte kans... Die verfijnde onderzoekstechnieken zijn trouwens gevaarlijk voor misdadigers, vroeger had je alleen bloedonderzoek, en nu kan je bij wijze van spreke op duizend verschillende manieren iemands identiteit vaststellen. Oppervlakkig gezien weet ik na mijn voorbereiding een heleboel, meer dan de gemiddelde Belg of Nederlander, maar de kennis van een specialist reikt natuurlijk verder. Zo ken ik bijvoorbeeld een diamantair die louter gespecialiseerd is in gekleurde diamant. Als ik dan iets moet weten over de gekleurde diamant dan bel ik 'm op en zeg: ‘Eddy, hoe zit dat nou precies in elkaar?’ Een grootoom van mij was ooit president van de diamantclub, toen ik een jaar of twintig was heb ik veel met hem gepraat. Om zeker te stellen dat alles klopt, laat ik het typoscript als het klaar is lezen door mensen bij wie ik research gedaan heb. *Diamant* is gelezen door drie diamantairs.

Hoe waarheidsgetrouw is het beeld van de Vlaamse samenleving zoals u dat in uw thrillers schetst?

Ik denk tamelijk waarheidsgetrouw. Antwerpen wordt in mijn werk geloofwaardig beschreven; ik ben Antwerpenaar, ik ken de geest die er leeft in zo'n stad, de manier waarop de politie werkt. Ik gebruik ook het dialect, hoewel het geheel leesbaar moet blijven; ik laat het aan de Nederlandse correctrice bij Manteau lezen en als die dan zegt dat een bepaalde passage écht niet kan, dan vereenvoudig ik het wel, ik ben daar niet te fanatiek in. Maar wat belangrijker is dan de stadssituaties en de emplacementen, dat is de geest die heerst in de hoge politiek in België. Ik heb daaronder enkele kennissen, ministersen zo. Als ik op een Ministerie kom en met

hen praat dan probeer ik hen uit te horen. Ik zit daar dan met al mijn antennes uit, en wat ik waarneem is ongeveer zoals het in mijn boeken beschreven wordt.

> Er viel een stilte. Er werd vervolgens discreet op de horloges gekeken. Premier Levy, die dankzij een jarenlange gewoonte uitstekend de stemming van een vergadering kon peilen, voelde dat de 'ballon langzaam leegliep' en hij wist dat daar niet veel aan te doen is.
> 'Heren, ik stel voor een pousse-café te gebruiken beneden in het Boudoir de la Duchesse,' zei hij met een luide vergaderstem, 'waarbij we à bâtons rompus nog bepaalde details kunnen regelen die we eventueel over het hoofd hebben gezien.' De heren stonden op, strekten hun rug die stijf was geworden van de ongemakkelijke stoelen en bewogen zich langzaam, oudachtig in de richting van de deur.
> Fragment uit *Drugs*.

De Belgische situatie kent u heel goed, ook al bent u niet altijd even tevreden met wat u ziet. U kunt zich bijvoorbeeld buitengewoon opwinden over het Fatsoen der Belgen...

Het fatsoen, ja, dat, maar stérker nog de voorzichtigheid, de mátheid. Denk aan de verkiezingscampagne van CVP/PVV, ze hebben er veel geld tegenaan gegooid en de mensen trappen er weer in, hoe doorzichtig het ook in elkaar stak. Ik noem dat geätrofieerd bewustzijn. De dingen die politici uithalen, dat wekt bij mij een bijna fysieke agressie op. Ik zou in staat zijn ze te vermoorden, zie je, ik zou in staat zijn dat te doen. Maar dat kan niet; de kans zou bestaan dat ik de gevangenis in zou moeten, dat zou niet goed zijn. Ik woon liever hier dan in de gevangenis. Dus laat ik het maar door anderen doen. In mijn volgende boek gaan er auto's de lucht in vliegen, gaan ze met bázooka's op die kogelvrije auto's van die ministers schieten. Toen ik in het vroegere Kongo verbleef heb ik behoorlijk wat macht kunnen uitoefenen. Dat kan hier niet, dus probeer ik het maar via mijn teksten. Een schrijver oefent Macht uit. Dat is de benijdenswaardige positie van de schrijver met de grote S, iets waar ik altijd om lach, maar kom, ik zal het nu maar eens serieus zeggen.

Geweld is een vitaal bestanddeel van uw thrillers. Heeft het toenemende geweld zijn weerslag op de misdaadliteratuur?

Ik weet het niet. De echte hard-boiled misdaadromans zullen altijd graag gelezen blijven. Maar verandert er werkelijk iets? Ik weet het niet. Ik zie wel een bepaalde ontwikkeling in de film: denk aan *Rambo*, dat zogenaamde bevrijden van Amerikanen die door Noord-Vietnamezen gemarteld worden - dat is een smerig uitvloeisel van het Reaganisme, de achtergrond is die van vuile politieke huichelarij. Ik ben er laatst in Parijs naar gaan kijken, ik moest die film zien om me er een beeld van te kunnen vormen, maar ik vond het niet om aan te zien. Geweld heeft altijd bestaan. Je moet niet vergeten dat we in de twintigste eeuw al tenminste twee grote oorlogen hebben gehad, waarin het geweld werd gekanaliseerd. Mensen schoten op mensen, mensen drukten op knoppen, lieten bommen vallen op steden. Er zijn miljoenen mensen om het leven gekomen. Nu is dat opeens allemaal voorbij. Al veertig jaar geen werkelijk grote oorlog meer. Dat houdt in dat er een enorme hoeveelheid geweld overblijft die op een andere manier moet worden geuit.

Waarom hebt u op een zeker moment gekozen voor het schrijven van misdaadliteratuur?

Veel werk van mij gaat over zaken die ik van mij af moest schrijven om mij weer beter te voelen; schrijven bij wijze van therapie is niet meer nodig omdat ik mij nu goed voel. Het leven is een stuk harmonieuzer geworden, ik woon nu in een huis, dat zie je! Verder heb ik altijd een soort jeugddroom gekoesterd ooit eens misdaadromans te schrijven, en ik dacht: dat ga ik doen. Maar ik had niet gedacht dat het zo moeilijk zou zijn! Ik hanteer bij het schrijven dezelfde kriteria als voor mijn literaire boeken: juistheid, stijl, opbouw. Ik zal zelf niet zeggen dat ze goed geschreven zijn, maar voor mij horen ze goed geschreven te zijn. Ik probeer als een boek af is het manuscript te lezen als een buitenstaander. Ik ben zeer zelf-kritisch. Ik zeg dan: laten we gaan kijken of hij het goed gedaan heeft. Mijn vrouw is ook zeer kritisch; als zij zegt dat het goed is dan mag ik gerust zijn. Als je maandenlang schrijft aan een boek, dan zijn er toch dingen die je niet meer opvallen, zie je, die je uit 't oog verliest, en dan hoor je opeens iemand zeggen: ‘Maar dat kan toch niet, op één blad staat dat woord drie keer!’ Ja, het is een moeilijke stiel, een moeilijk beroep...

Wat doet het u dat de kritiek de misdaadliteratuur over het algemeen niet erg serieus neemt?

In België wordt erop neergekeken, ja. Zo is *De Zaak Alzheimer* in een katholiek blad helemaal afgekraakt op grond van de politieke achtergronden. Ik heb in dat boek de CVP voorgesteld als een partij die mogelijk schoften zou kunnen bevatten, hè, en dat kunnen ze niet aanvaarden. Ik heb laatst een klein boekje geschreven getiteld *Marcellus*, literair, een boekje dat veel mensen heel mooi vinden. En dan schrijven ze in zo'n krant dat *De Zaak Alzheimer* veel te dik is, en dat de schrijver klein is in het grote, maar groot in het kleine. Het zijn dooddoeners. Ze zullen niet zeggen dat de plot goed is, nee hoor, het is onmogelijk, ongeloofwaardig, en het staat vol nonsens. Maar ze bewijzen mij niet waar dan de nonsens staat, of wat maakt dat het boek zo onmogelijk of ongeloofwaardig is. Ach, ik ben dit soort verhalen zo langzamerhand zo gewend dat ik me er niet al te druk meer over maak. In Nederland is de aandacht van de pers serieuzer, is de appreciatie sterker. Dat stak mij in het begin van mijn zogenaamde carrière, nu doet het me niet veel meer. Als iemand als Rinus Ferdinandusse schrijft dat een boek van mij goed in elkaar zit, dan mogen er tien anderen schrijven dat er niets van deugt.

Is het juist om misdaadliteratuur op een andere manier te beoordelen dan de gevestigde literatuur?

Nee!! Want, wat is literatuur?? Kun jij mij een definitie geven van wat literatuur is? Het predikaat ‘literatuur’ wordt meestal gegeven aan teksten die geschreven worden door mensen die héél serieus zijn, die in hun privéleven niet alleen de kunstenaar spelen, maar dat ook zijn, zodat ze in de gevestigde club van de literatoren komen. Het zijn allemaal degelijke mensen die het schrijven zeer ernstig nemen. Maar dat doe ik ook; ik neem het schrijven ook ernstig. Daarom zie ik niet in, waarom een goed geschreven thriller minder ‘literatuur’ zou zijn dan een slecht geschreven, krukkig opgebouwd zogenaamd literair boek. Ik kan met de hand op het hart hier beweren dat het schrijven van een thriller, als je dat goed en grondig wilt doen, even moeilijk en ernstig werk veronderstelt als wat wordt beschouwd als literair. Neem nu die Claude Simon, die nu de Nobelprijs heeft gekregen, dát is nu écht literatuur, maar je kunt het niet lezen, het is onleesbaar, het is onvertaalbaar ook. Thrillers schrijven is overigens ook een plezierige bezigheid, prettiger dan in mijn eigen ziel zitten snijden zoals ik vroeger deed. Als je aandachtig eerst mijn literaire werk leest en daarna mijn thrillers, dan vind je toch in beide genres alle elementen die mij belang inboezemen: het genieten van het leven, liefde, geweld en dood. In elke thriller komen lijken voor, daaraan ontkomt men niet. Een thriller schrijven over een verduisteringszaak is voor mij niet interessant; in een goede thriller moet bloed vloeien!

> De man in de schaduw naderde. Net toen de ander zich vooroverboog om naar het sleutelgat te zoeken, was hij vlakbij en richtte het voorwerp dat hij zopas uit zijn jack had gehaald (en dat mat glansde in de straatverlichting) op het hoofd met de sigaar, dat zich abrupt omdraaide, hevige angst uitdrukte en iets uitstootte met een euhklank erin. Op dat ogenblik spoot een helwitte gloed uit het glanzende voorwerp tegelijk met een oorverdovende explosie, het hoofd kreeg een klap als van een voorhamer en het lichaam viel zonder een kik te geven als een blok tegen het hek, één arm ging in een stuiptrekking omhoog, waarna het lichaam gekromd bleef liggen. Kort na elkaar volgden nog vijf explosies die als kanonschoten door de nacht scheurden. De man in het zwart deed toen (rustig, accuraat, snel) het volgende: zijn wapen weer onder het jack steken, zich voorover buigen, nauwkeurig toekijken, knikken, naar de wagen lopen, waarvan de motor stationair draaide, instappen, het portier

dichtslaan, achteruit rijden, zachtjes, heel zachtjes in de richting van de Eglantierlaan verdwijnen.

Fragment uit *De Zaak Alzheimer*

De mensen vragen erom, anders zijn ze niet tevreden. De mensen worden gefascineerd door de dood, de gewelddadige dood. Een moordenaar fascineert altijd de mensen om wat hij heeft durven doen. Elke mens die eerlijk met zichzelf is, zal moeten toegeven dat hij minstens tien keer in zijn leven de impuls heeft gehad te doden, ook al heeft hij het nooit gedaan. Dat kan ik in de misdaadliteratuur goed kwijt: mijn moordlust!

Kunt u van de pen leven?

Ja, Hugo Claus toch ook? Nee, niet zoveel meer mensen, nee. Mijn meeste collega's hebben een baan, en dan willen ze ook nog goed schrijven.! Je moet welhaast een supermens zijn met een tomeloze energie om dat te kunnen opbrengen. Acht uur werken en dan 's-avonds nog een paar uur schrijven! Na acht uur werken ben je uitgeput, moet je je ontspannen. Of je werkt slecht, of je schrijft slecht. Schrijven is een vak om full-time

mee bezig te zijn; zoals met alles wat je goed wilt doen: je kunt maar één ding tegelijk goed doen.

Naast mijn boeken doe ik ook journalistiek werk; ik schrijf stukken voor kranten als daar vraag naar is, om wat boter op mijn hoofd te kunnen smeren. Het is aangenaam, je naam blijft in de circulatie en je hand blijft schrijven... Acht maanden schrijven en vier maanden stilstaan zou niet goed zijn. Sijthoff gaat een bundel griezelverhalen uitgeven, ik heb er ééntje geschreven, dat soort dingen doe ik erbij.

Hebben de Nederlandse thrillerauteurs een voorsprong op de Belgische?

Ja, ze hebben een voorsprong. Ten eerste omdat ze met meer zijn en ten tweede omdat ze beter zijn. Ze hebben meer traditie ook. Er lopen in Nederland critici rond die een zekere autoriteit bezitten: indertijd Ab Visser, tegenwoordig Rinus Ferdinandusse.

Uw nieuwe boek, gaat dat Gangreen 5 *heten, of wordt het lezerspubliek getrakteerd op een nieuwe* Vincke en Verstuyft? *Gangreen* 5 zit in mijn hoofd, daar ga ik nog wat mee wachten. Dat droogt niet op. De titel is er zelfs al. Nee, niet *De Straat van Genade*, het is een andere titel, maar die ga ik niet zeggen. Voorlopig komt er eerst een vervolg op de *Vincke en Verstuyft*-serie, daar ben ik nu mee bezig. Vaste personages zoals Sjöwall en Wahlöä of Simeon hadden. Mijn volgende boek, dat zal ik schrijven als ik levend uit Australië terugkom, ik zal daar deelnemen aan de race om de Camel Trophy, in dat boek zullen de CCC (Strijdende Communistische Cellen) en de Bende van Nijvel een rol spelen. De theorie die ik daarin ga ontwikkelen - en die is er volgens mij niet ver naast - is, dat één en ander eigenlijk een machinatie van de CIA is. het begint in Fort Bragg, het opleidingscentrum van de DELTA-groep, die antiterreur doen, hè, in de hele wereld, zij gaan nu eens écht terreur zaaien. Want, tja, mensen doodschieten tijdens hun koopjes in de supermarket, ja, dat is terreur, maar het raakt niet het hart, the heart of the matter, zie je. Ze gaan een groep naar hier sturen, dus de CIA heeft gezegd dat er zogenaamd linkse mensen aan het werk moeten zijn, en die gaan nu eens politieke kopstukken van rechts doodschieten. Ik denk dat ik de Ministers van Justitie, van Defensie en van Binnenlandse Zaken ga laten ombrengen. Ik heb al een heel pak informatie liggen met wat er over de CCC geschreven is, niet zozeer krantenartikelen, maar meer beschouwende stukken. Jules Fijnaut, dat is een criminoloog die bij de Haagse Recherche heeft gewerkt en die nu Criminologie en Politiegeschiedenis geeft aan de Leuvense Universiteit, die heeft bijvoorbeeld goede analyses over de CCC gemaakt. Ook anderen hebben bekwame stukken geschreven. Ik heb dat allemaal eens gelezen en erover nagedacht, en deze stukken vormen eigenlijk de aanleiding voor mijn nieuwe boek, waarvan ik de titel nog niet ken. Het zal beginnen met fragmenten die ik als ballonnetjes uit de lucht pak, ik leg die in een doos en pak ze te voorschijn als ik ze nodig heb. Het één heeft altijd iets met het ander te maken, omdat ik nooit een ballonnetje zal pakken dat er niets mee te maken heeft. En dan groeit het boek, de hele tijd zit het hier in mijn hoofd te draaien. Kleine elementen. Als er iets is waarvan ik denk, ja, dat ik daar niet aan gedacht heb, dan schrijf ik dat op. Ik heb op allerlei plaatsen in huis papier liggen, ook bij mijn bed, zodat ik elke ingeving onmiddellijk kan noteren. Alle documentatie vormt op een gegeven moment met een groot woord gezegd een dossier, maar dat is het niet, zie je, het zijn notities die kunnen dienen om het boek te maken.

Hebt u er bezwaar tegen deze informatie over dit nog niet verschenen boek straks terug te kunnen lezen; u hebt immers wel eens in interviews gezegd dat het eigenlijk niet goed is om te praten over nog ongepubliceerd werk...

Ja, dat is waar, maar... ik heb eigenlijk nog niets gezegd, hè, ik heb de plot toch niet verteld?

Biografie

Jef Geeraerts (56) maakte naam als literair auteur. De meeste lezers zullen zijn naam in verband brengen met de Gangreen-boeken, waarvan deel 1 en 2 zich afspelen in het voormalig Belgisch Kongo, waar hij van 1954 tot 1960 assistent-gewestbeheerder was. In het derde Gangreen-boek verricht hij autobiografisch graafwerk, tot op het mogelijk tijdstip van zijn conceptie, terwijl Gangreen 4 de frustrerende jaren na zijn terugkeer uit de Kongo naar België tot onderwerp heeft. Geeraerts schreef ook verhalen, reisreportages, pamfletten, literaire brieven en een toneelstuk. In 1979 verschijnt zijn debuut in het genre van de misdaadliteratuur *Kodiak .58*, dat evenals het in 1980 verschenen *De Coltmoorden* geschraagd wordt door zeer grondige research, met uitlopers tot in de voetnoten. Geeraerts zet deze lijn voort met *Diamant* (1982) en *Drugs* (1983); lijvige thrillers met verschillende hoofdpersonen. In *De Trap* (1984), een politieroman, treden voor het eerst Commissaris Vincke en Inspecteur Verstuyft op. Dit duo keert terug in *De Zaak Alzheimer* (1985) en zal ook zijn opwachting maken in het dit jaar te verschijnen nieuwe boek van Geeraerts - de titel is nog onbekend. Het werk van Geeraerts wordt uitgegeven bij Manteau.

Bibliofrafie

Ik ben maar een neger, roman (1962)
Schroot, roman (1964)
Zonder Clan, roman (1965)
Het verhaal van Matsombo, roman (1966)
De Troglodieten, verhalen (1966)
De zeven boeken der Schepping, toneel (1967)
Gangreen I (Black Venus), roman (1968)
Indian Summer, verhalen (1969)
10 brieven Rondom Liefde en Dood, brieven (1971)
Gangreen II, roman (1972)
Dood in Bourgondië, roman (1975)
Gangreen *III (In het Teken van de Hond)*, roman (1975)
De Heilige Kruisvaart, pamfletten (1976)
Gangreen IV, (Het Zevende Zegel), roman (1977)
Kodiak .58, thriller (1979)
De Coltmoorden, thriller (1980)
Diamant, thriller (1982)
Drugs, thriller (1983)
De Trap, thriller (1984)
De Zaak Alzheimer, thriller (1985)

‘In de literatuur bestaan geen grenzen’
Peter Swart in gesprek met Gerben Hellinga

Hoe zien je dagen eruit; ben je altijd maar met schrijven bezig? Ja, inderdaad! Ik sta op als ik wakker word en als ik ontbeten heb dan ga ik hier aan tafel zitten schrijven. Als het mooi weer is dan werk ik buiten, ik zit ook wel boven op m'n werkkamer. Het liefste probeer ik metéén met mijn schrijfwerk te beginnen - 's ochtends op mijn nuchtere maag. Ik zeg wel ontbijten, maar zo is het helemaal niet; even douchen en dan een kop thee of koffie of wat dan ook, en dan ga ik meestal aan de slag.

Sta je op met het idee: ‘Dat moet ik doen’ of ‘Daar ben ik gisteren gebleven?’
Ja, ik weet waar ik gebleven ben, ik maak meestal aantekeningen als ik al een tijdje aan een boek bezig ben. Ik probeer dan twee pagina's per dag te schrijven - ik schrijf direct op de machine - twee A-4's, maar ik hoop natuurlijk elke keer dat het er drie of vier of vijf worden: dat is helemáál prima, maar het moeten er tenminste twee zijn, dat is het minimum. Dat lukt me niet altijd.

Het ontbreekt je dus niet aan discipline, je klinkt heel gewetensvol....
Nou, gewetensvol, ik vind dat het niets met geweten te maken heeft. Ik vind schrijven gewoon ontzettend prettig. Ik vind het helemaal niet makkelijk om aan het werk te komen, hoor, om tot een boek te komen, maar ben ik eenmaal aan het schrijven, dan vind ik het niet zo moeilijk. Het schrijven geeft mij een hoge mate van bevrediging. In de periodes waarin ik aan het schrijven ben heb ik altijd, dat als het goed gáát - en het gaat eigenlijk altijd goed, al zit ik wel eens vast natuurlijk - dat ik me dan ook goed voél, dan voel ik me heel ontspannen. Het zijn de tijden dat ik niet aan het schrijven ben, op zoek ben naar iets, ergens tussenin zit, begrijp je, dat ik het leven ook meteen een stuk moeilijker vind. Het schrijven is dus blijkbaar ook een soort uitlaatklep, met iets bezig zijn, een vorm van concentratie, dat je de hele dag, waar je ook bent, met een bepaald gegeven bezig bent. Dat vult je hoofd. Ik denk dat ik dat mis als ik niet aan het schrijven ben. Als je met een boek bezig bent, dan zit je hoofd vol met allerlei ideeën en gedachten die daarmee verband houden, begrijp je? Intussen ben je niet met andere dingen bezig. Je kan maar met één ding tegelijk bezig zijn. Als je je kop vol stopt met allerlei gegevens, en dat doe je als je een boek aan het schrijven bent, dan blijft er heel erg weinig ruimte over voor andere dingen. De eenzaamheid van de schrijver waar ze het wel over hebben, die bestaat er volgens mij uit, dat je hoofd zo vól komt te zitten met dingen waarvan niemand anders weet kan hebben, omdat het eigenlijk alleen maar in die tekst van jou bestaat; tegen de tijd dat een boek af is kunnen dat tienduizenden details zijn, die zich in je hoofd hebben opgestapeld. Je werkt ermee, als een computer: elke keer als je ernaar kijkt weet je meteen weer precies alle problemen. Dat maakt dat er maar heel weinig ruimte overblijft voor andere mensen, andere dingen, zelfs voor andere belangstellingen. En dat is een soort vereenzaming, een vorm van gekte, maar dan onder controle....

Hoeveel versies schrijf je van een boek?
Ik werk vreselijk veel aan één pagina, eindeloos, ik schat dat ik alles bij elkaar zo'n vier versies schrijf. Ik voltooi eerst een versie en begin dan weer opnieuw. Rechtstreeks op de schrijfmachine dus. Ik heb geen vast ritueel, wat ik schrijf moet me bevállen. Het heeft ook niets te maken met verschillende genres; als ik schrijf ben ik met een boek bezig. Eén ding tegelijk. Als ik ergens aan werk ben ik over

het algemeen niet met iets anders bezig. Ik ben niet zo'n duivelskunstenaar die twaalf dingen door elkaar doet. Dat is misschien wel niet erg ambitieus, maar ik hoef niet zo nodig van alles tegelijk te doen: daar houd ik niet van. Ik ben liever met één ding bezig, totaal.

Gerben Hellinga.

Hoe kom je aan de namen van je personages, en hoe belangrijk zijn die namen voor je?

Zoeken!! Op zeker moment heb ik een naam die blijft. Ik vind die namen heel belangrijk. Een naam roept een bepaalde verwachting op. In Amerika hebben ze daar wel eens onderzoek naar gedaan. Als jij een naam hoort heb je daar onherroepelijk een beeld bij, heb je er een bepaalde voorstelling van. Om die stelling te toetsen gaven ze bij zo'n onderzoek bijvoorbeeld twee foto's van hele mooie meisjes - allebei blond, dus daar kon het ook niet in zitten - aan een onderzoeksgroep. De ene noemden ze laten we zeggen Gertrud, en de ander Marilyn. Als ze de namen verwisselden en dezelfde vraag voorlegden aan een andere onderzoeksgroep dan kreeg de Gertrud uit de eerste ronde weer alles in bed, omdat ze nu Marilyn heette. Namen roepen verwachtingen op... Er is trouwens ook een hele categorie namen die daaraan ontsnapt, Jos (de Spin) is een vrij neutrale naam, actief, maar je kan hem toch niet pakken; je kunt er nog alle kanten mee uit. Maar neem nou, je hebt iemand, die heet... Sven, maar je weet niet wie dat is... dan

denk je toch onwillekeurig aan een beer van een Zweed! Komt er dan een klein ventje met een bochel en een hinkepoot binnenstrompelen, dan denk je toch: dat had ik niet verwacht! Sid is een getilde naam. Iemand die Sid heet, nou dat zal dan wel heel wat zijn; een kanjer. Dat valt in de praktijk dan ook niet tegen. Ik had geloof ik eerst alleen Stefan en heb er toen later nog Sid voorgezet.

Die boeken met Sid Stefan in de hoofdrol: Dollars, Messen *en* Vlammen *uit 1966/67, leven die nog voor je?*

Ik heb ze wel eens herlezen omdat ik absoluut niet meer wist wat erin stond, maar nu weet ik het weer!! Ze zijn onlangs voor de tweede keer opnieuw uitgegeven. In de jaren zeventig werden ze in een omnibus uitgebracht, en nu dus weer in aparte delen.

Had je een band met de reclamewereld; de achtergrond die je Sid Stefan hebt meegegeven?

Nee, daar wist ik helemaal niets van! Ik had een geschikte achtergrond nodig. De enorme welvaart, het Grote Geld waarover steeds meer mensen kunnen beschikken, dat had je toen nog niet, dat was veel minder algemeen. Behalve dan bijvoorbeeld in die reclamewereld, daar had je de mensen die al vliegtuigen pakten, die leefden al zoals de rest later zou gaan leven.

De Sid Stefan-boeken zijn in de eerste persoon geschreven. Vond je dat niet moeilijk te hanteren?

Ja, maar dat geldt toch eigenlijk in gelijke mate voor een 'hij'-figuur? De meeste beginnende schrijvers werken met een 'ik'-figuur, veel ongepubliceerde schrijvers doen dat ook. Maar ik heb hem wel zo ver mogelijk van me afgelegd. Die 'ik' was ik dus niet. Ik had dus voldoende afstand, het kon me geen reet schelen toen, en dat is natuurlijk de juiste instelling. Je moet er absoluut geen last van hebben in de 'ik'-figuur te schrijven; het moet een vrij, ongebonden ego kunnen zijn. Sid Stefan is dan ook niet lullig, wordt niet gehinderd door allerlei hang-ups; in zekere zin is hij vrij van vervelende dingen. En dat is lekker natuurlijk, dat hebben niet zoveel mensen.

Als je de tijd waarin de Sid Stefan-boeken verschenen vergelijkt met de tijd waarin we nu leven, wat zie je dan voor verschillen?

Nou, het is heel anders nu, toch? De wereld is vooral veranderd! Kijk, wat je kan zien in die boeken, die hebben nog iets vrolijks. Hoewel, het zit er allemaal al wel in, de akeligheid. De Vietnam-oorlog is bijvoorbeeld al aan de gang, zelfs al een hele tijd. Sid Stefan weet dat toevallig, om hem heen niemand, en zo wás het ook echt. Ik weet nog goed dat ik in die tijd in Italië was en daar een Amerikaanse familie leerde kennen. Die man bleek hoofd van de CIA te zijn in één of ander Afrikaans land. Dat zei hij natuurlijk niet, maar dat kon je afleiden uit wat hij wél vertelde. Die man praatte ook over Vietnam, gaf prognoses over het verdere verloop van de oorlog. Ik vond dat toen al wel interessant, maar wat wist je van de CIA? Dat was een Geheime Dienst, niemand wist daar nog iets van!! De boeken van Philip Agee waren nog niet verschenen, er was nog maar nauwelijks iets bekend over 'defectors'. Sid Stefan zag dat wel allemaal, blijkbaar keek die er beter tegenaan dan de gemiddelde krantenlezer of journalist. Neem nou dat andere boekje: *Messen*, dat gaat om te beginnen over een neo-fascistische bende. Dat was er dus toen al. Je moet niet vergeten dat het boek wel in 1966 is verschenen, maar eigenlijk nog een tijd terug speelt. De Russen zijn net weg, of zoiets, ik geef wel een soort tijdsafbakening. In dat boek rolt Stefan samen met een Tjechische Geheime

Dienst-man - het is wel een dwerg, maar hij werkt wél voor een geheime dienst - een neo-fascistisch complotje op in Oostenrijk. Dat heeft dus met James Bond helemaal niets te maken. Bond was wat toen de toon aangaf. Ik zag *Messen* toch ook als een soort anti-James Bond. Dat werd vast niet als zodanig herkend, maar zelf zag ik dat natuurlijk wel zo. Ik werd toen al een beetje moe van al dat fervente anticommunisme in al die spionage-boekjes. Ik wist dat er nog heel andere dingen gaande waren. Dat gegeven van die neofascistische bendes was autobiografisch. Dat was al in 1957, dat ik wist dat die bende bestond in Wenen. Wie dus dat boekje een beetje scherper leest zal begrijpen dat dat neo-fascisme toen al bestond, dat het altijd underground bestaan heeft.

Je goochelt in die Sid Stefan-boeken nogal eens met het vertelpersspectief, laat hem de boeken waarin hij rondloopt zelf schrijven. Heb je plezier beleefd aan deze trucs?

Ja, ik vond dat grappig! Ik heb het trouwens ook niet zonder reden gedaan. Het heeft te maken met die ik-figuur. Ik blijf het gek vinden dat die mensen onophoudelijk ik-ik-ik zeggen en geen boeken schrijven...

> Ze was een tijd lang stil, toen zei ze: 'Ik dacht dat jij een schrijver was.' 'Ben ik ook. Ik heb er een boek over geschreven. Het ligt in mijn tas op de achterbank.' Ze draaide zich om, pakte mijn twee boeken die boven in de tas lagen en bestudeerde ze een tijdje. 'Ze zien er wel goed uit,' zie ze toen. 'Vind ik ook.' 'Maar misschien zijn de omslagen toch een beetje te druk.' 'Dat zeggen wel meer mensen. Iemand heeft geschreven dat ze eruit zien als reclamepakjes voor een nieuw wasmiddel.' Ze lachte even en vroeg toen: 'Wat betekenen die woorden die erop staan?' Ik vertaalde de flapteksten voor haar en ze floot goedkeurend tussen haar tanden. 'Dus jij bent een non-conformist?' 'Ben je mal. Dat is een reclameslogan van de uitgeverij.' 'Wat ben je dan?' 'Ik weet 't niet schat, Ik laat me maar wat drijven. Ik pak wat ik pakken kan en voor de rest wil ik nergens iets mee te maken hebben.'
> Fragment uit: *Vlammen*.

Ik heb dat trouwens nog een keer gedaan in dat andere boek van me, in *De Ochtendverse Schoen* zit er een gezelschap op een terras, er komt iemand voorbij en men groet elkaar. Iemand vraagt dan: 'Wie is dat, die je net gedag zei?' 'Oh,' laat ik dan terugzeggen, 'dat is Sid Stefan, dat is een geflipte copywriter.'

Op de drie Sid Stefan-boeken volgt in 1969 De A van Afbraak, *met een hoofdpersoon, die wel vier namen heeft, maar eigenlijk geen tastbare identiteit...*

Ja, dat is inderdaad een vrij pathologische verschijning, die geen eigen karakter heeft. Maar de zaak waarop *De A van Afbraak* is gebaseerd is een echte zaak. Ik kreeg een dossier van de KLM toegespeeld. Een hoge functionaris van de KLM - een station-manager ergens in Afrika - had samen met een assistent een geldtransport beroofd. De zwarte mensen die van de diefstal beschuldigd waren zaten in de gevangenis. Er kwamen advocaten bij te pas en zo. Maar er viel Niets te bewijzen!! Het toenmalige hoofd van de KLM-Veiligheidsdienst - die man is inmiddels allang gestorven - was ervan overtuigd dat die twee de boel bestolen hadden, maar ze konden hen niet pakken, ze hadden geen póót om op te staan. Die KLM- man was toen zo gefrustreerd, dat hij mij die papieren heeft gegeven, en tegen me heeft gezegd: 'Godverdomme, doe er wat mee!!'

Ik heb wel het een en ander veranderd natuurlijk, maar daar komt het feitelijke idee vandaan.

‘Als de machine uit Johannesburg geland was, bracht ik de zakken weer persoonlijk naar het vliegtuig, plaatste ze in het laadruim, hield toezicht op het laden van het overige vrachtgoed, deed de load-sheets in de boordtas en sloot de laadruimen af.’
‘Was Meringa daarbij aanwezig?’
‘Een enkele keer. De kist uit Johannesburg kwam om elf uur binnen. Meestal had ik de leiding. Alleen bij speciale waardezendingen kwam Meringa ook wel eens.’
‘Wat voor waardezendingen?’
‘Goud. Of diamanten uit Zuid-Afrika.’
‘Kwam dat vaak voor?’
‘Een of tweemaal per maand.’
‘Wat moesten jullie dan doen?’
‘Niets. We hoefden zelfs de ruimen niet te openen, want voor ons stukgoed was dan een apart ruim gereserveerd. Maar we bewaakten het vliegtuig.’

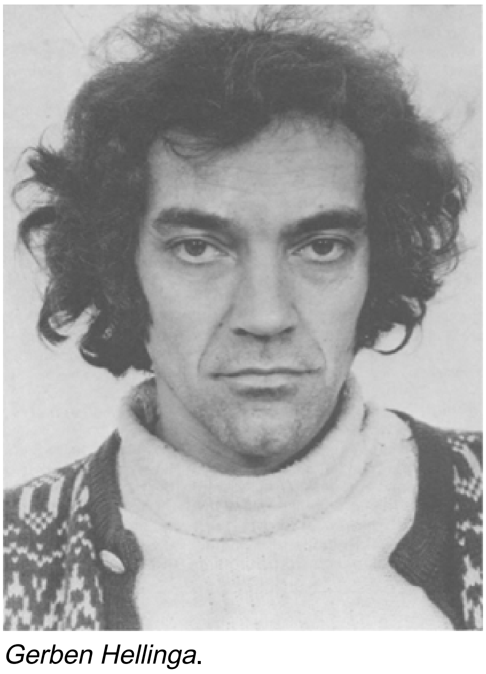
‘Waarom?’
Rippers haalde zijn schouders op. ‘Het vliegveld lag afgelegen. Klein, donker. Midden in de nacht. Soms was er voor miljoenen aan boord!’
Fragment uit: *De A van Afbraak*.

In je laatste boek Merg en Been *maak je gebruik van een soort overlap-techniek. Je vertelt een aantal gebeurtenissen vanuit verschillende personages. Waarom heb je gekozen voor deze opzet?*

Ik heb dat van tevoren niet in mijn hoofd, ook de plot niet, helemaal niks. Nooit. Ik ben zelf op zoek terwijl ik schrijf, ik weet ook niet waar ik uitkom; ik ben altijd ontzettend nieuwsgierig hoe mijn verhalen af zullen lopen. Ik krijg de indicaties voor de voortzetting van een verhaal door wat ik schrijf. En ik kom natuurlijk zo af en toe vast te zitten, dat kan niet anders; dat gebeurt. Maar dat hoort er ook bij. Kijk, toen ik in *Merg en Been* die mensen allemaal liet eten bij Opa Knil in dat koffiehuis, die biefstukken, weetjewel, toen had ik ze daar allemaal in de buurt van Jos De Spins huis, dus toen dacht ik, nou, dan zal het daar wel aflopen! Je hebt ze nou allemaal bij elkaar, dacht ik. Maar tot mijn verbazing ging die Coca-Inez naar dat busje toe en die hijackte de hele handel, die ging er mee aan de haal... terwijl ik dus dacht dat ik Jezus Christus bijna klaar was had ik opeens weer een hele lap to go... Maar ja, ik zag ook wel in dat dat moest, dat het juist was: die hele Werner-figuur moest nog naar boven komen!

Drie personages in je laatste boek vinden baat bij hulp van psychologen of psychiaters. Is dat willekeurig of bedoel je er iets mee?

Tja, dat is waar. Ik bedoel daarmee niet te zeggen dat iedereen iets heeft aan deze tak van hulpverlening. Deze drie personages - Schetsky, Coca-Inez en De Spin - vinden het normaal van deze hulp gebruik te maken. Zoals het ook normaal is om naar de dokter te gaan. Als ik er iets mee bedoeld heb, dan is het dat het iets zegt over de conditie van de wereld. Het is op het ogenblik toch een zeer geaccepteerd gegeven.



Gerben Hellinga.

Zoals in sommige kringen het gebruik van drugs zeer geaccepteerd is. Er wordt in Merg en Been *ruim ingenomen....*

Het boek gáát over drugs. Ik wilde een boek schrijven over drugsgebruik in Amsterdam. Dat is ‘mijn uitgangspunt geweest. Wat ik daar zo'n beetje over te weten ben gekomen en wat ik geobserveerd heb. Maar het is helemaal niet moralistisch: ik heb niet willen vertellen hoe het wél moet of hoe het niet moet. Het gaat over

mensen die leven in de onderwereld, in de jungle. Die Fijnaut zegt dat in een artikel in Vrij Nederland, dat de klassieke Noord-Westeuropese onderwereld, de misdaad dus, dat die altijd in een onderwereld georganiseerd is geweest. Daar ga ik in *Merg en Been* ook van uit. De mensen die in die onderwereld leven hebben hun eigen codes, hun eigen moraal, en zonder dat dit verder expliciet wordt gemaakt, zit dat er gewoon in, in het boek, dat is iets heel vanzelfsprekends. Neem nou bijvoorbeeld die eh, hoe heet ze?, die Josefina, die zo'n beetje de enige normale is, supernormaal, die heeft geen psychiater nodig, die heeft een hele cleane manier om naar de mensen te kijken. En De Spin zelf, die is bijvoorbeeld heler, nou, dat vinden ze heel erg, dat schijnt iets heel abjects te zijn, en het is natuurlijk ook niet best als je van junkies televisies koopt en die weer verkoopt, dat is goor, dat is smerig, maar dat doet-ie dus wel. Wat dat betreft heeft-ie dus niet de moraal van de bovenwereld.

Toch hoort dat moraliseren bij hetzelfde genre waar je een heleboel facetten wél van overneemt...

Ja, maar ik heb geprobeerd om dat om te buigen. Er zit bijvoorbeeld iets heel gecompliceerds, iets troebels in die Schetsky. Politie en crimineel, jager en wild, dat lijkt in wezen heel sterk op elkaar, en dat duurt erg lang. Dat is wat je ook altijd hoort over infiltratie-technieken; dat de politie erdoor besmet raakt. Daar gaan toch eigenlijk ook al die Amerikaanse films over: dat ze te weinig afstand kunnen nemen en ten slotte toch plat gaan. Deze Schetsky gaat dan weliswaar niet plat, maar wat-ie doet mag niet, hij maakt gebruik van allerlei illegale methodes ook, en heus, dat is heel bar hoor, die Duitse politie.

> Frau Cola, ik bevind mij hier op de vijftiende verdieping van een kantoorgebouw in een grote Duitse stad. Op het ogenblik hangt jouw man, door twee van mijn medewerkers aan zijn voeten vastgehouden, buiten het raam. Als ik naar beneden kijk zie ik een groot plein met trams en druk verkeer. De mensen op straat zijn zo klein als mieren. Een woord van mij en mijn medewerkers laten Eduards voetjes los en hij valt als een steen naar beneden. Tenzij hij zo high is dat hij zweven kan. Hahaha! De chef lachte luid en in de luidspreker hoorde je zijn medewerkers in de verte meelachen. 'Als Herr Eduard naar beneden valt, dan kunt u hem met een lepel van de straatstenen komen afschrapen, Frau Cola.' Er werd in het kantoor weer gelachen. 'Ik zal u nu eerst even uw man te spreken geven. Du Eduard, deine Gattin möchte dich sprechen.' Er klonken weer even wat verwarde geluiden en toen hoorden ze de stem van een volwasen man in doodsangst, geknepen, waardoor hij als een klein jongetje klonk: 'Inez... help me... ze gaan me vermoorden... Inez... asjeblieft...'
> Fragment uit: *Merg en Been*

Dus dat het de boeven slecht vergaat; dat 'crime doesn't pay', dat straalt ook over op de politie zelf, begrijp je wel? Die hoofdfiguur is innocent, en omdat-ie zijn handen nergens vuil aan maakt gebeurt er niks met hem; loopt-ie eruit, hij raakt eigenlijk alleen zijn vriendinnetje kwijt. En hij heeft niet eens in de gaten waarom het zo gelopen is.

Jos de Spin is weliswaar de hoofdpersoon, maar je laat ook andere personages aan het woord, er is een alwetende verteller. Wat wilde je bereiken met deze opzet?

Het gaat over Jos de Spin, maar er is inderdaad ook zo'n alwetende verteller, die staat nog wat verder weg, die weet het blijkbaar allemaal, die trekt aan de touwtjes. Je zou kunnen zeggen, maar dat kun je natuurlijk nooit als lezer ervaren, dat er in het verhaal een soort desoriëntatie zit, hè, je weet 't, en je weet het niet helemaal,

net als hijzelf. Dat komt door die verschillende standpunten en perspectieven, door die dieren die er een rol in spelen. Maar toch wordt op het einde alles helder. Het idee daarachter was - eigenlijk een heel onbereikbaar ideaal, hoor - dat wat de drugsgebruiker voelt; die stonede diffuusheid die de werkelijkheid iets anders maakt dan-ie is, dat wilde ik in het boek verwerkt hebben. Als je kijkt naar *The Thin Man* van Dashiel Hammett, dat gaat over de prohibitie in New York, het speelt in allerlei 'speak-easies', een fantastisch boek. Iedereen is in dat boek eigenlijk altijd een beetje dronken. Als je dat boek leest word je zelf zo'n beetje tipsy. Dat hele boek is

een beetje tipsy. Dat komt door de tipsy-constructie. Mensen zeggen dingen tegen elkaar, maken dingen mee, die ze ook weer vergeten. Dat heb ik niet zozeer willen nadoen, maar daar heb ik het idee van. Die personages in *Merg en Been* snuiven coke, blowen de hele dag; die zijn eigenlijk nooit helemaal ‘focused’. Ze weten nooit precies waar ze zijn...

Tot op heden mochten dieren alleen in stripverhalen praten, denken en er gevoelens op na houden. In Merg en Been *staan een paar honden soms centraal in het verhaal. Waarom doe je dat?*
Kijk eens, in de literatuur zijn er géén grenzen, er bestaan géén grenzen. Die worden alleen aangebracht door meningen waar mensen zich aan gebonden voelen. Ik vind het wel interessant om in een bepaalde traditie te werken, dat geeft een bepaald kader, een zekere veiligheid, het is als wonen in een bestaand huis. Maar-ik-wil-daar-dan-wel-helemaal-zelf-iets-mee-doen. Ik heb er geen zin in alleen maar in die traditie verder te werken, dat wordt dus nakauwen, en dat is al een miljoen keer gedaan. Ik léés het niet, dus waarom zou ik het schrijven? Wat ik wil doen is die bestaande grenzen verleggen. Ik zie niet in waarom honden niet zouden mogen - die honden zijn personáges in dit verhaal!! Toevallig is het inderdaad zo, dat ik persoonlijk van mening ben dat honden met elkaar kunnen praten, dat heb ik zo langzamerhand wel geobserveerd, maar in dit verhaal kan het óók, in een ander verhaal zou ik het niet doen. Maar volgens mij kan ALLES!! Er zijn trouwens genoeg voorbeelden van pratende honden in de literatuur, misschien zijn er wel niet erg veel voorbeelden van pratende honden in detectives, in thrillers. Dan zijn die twee maar de eerste! De uitdaging is, dat het erg moeilijk is om in thrillerland met iets nieuws te komen; dat vind ik ook meteen het leuke!

Mens en dier staan op gespannen voet met elkaar in Merg en Been. *Er wordt met zorg een rat vermoord, honden doden mensen, die op hun beurt weer honden doden... Zit er een diepere filosofie achter dit sombere beeld?*
In thrillers vallen toch altijd veel dooien? Nou, hier vallen dus ook dooien!! Dood is dood, het blijft natuurlijk vreselijk... hoewel, soms moet 't, die rat, dat moest, want anders zou Opa Knil zijn vergunning kwijtraken, hahaha!! Maar het is waar: de mensen maken de dieren dood. Als je naar mijn persoonlijke mening vraagt, ik ben wel degelijk van mening dat er heel veel zou moeten veranderen aan de manier waarop wij in onze cultuur over dieren denken. Ik denk ook dat dat wel zal gebeuren, maar dat zijn historische processen, die nog lang niet zijn uitgewerkt. Als je de discussies volgt die gaande zijn, dan zie je dat het zich nog in een welles-nietes-sfeer bevindt, in een heel eenvoudig stadium. Ik geloof dat mensen wel degelijk dierenmoordenaars zijn, en dat dieren wel degelijk een soort bewustzijn hebben, een zieleleven. Het is weliswaar superbegrensd alleen maar binnen hun eigen waarneming zal ik maar zeggen - maar naar mate ik ouder word begin ik te denken dat zo'n beleving niet zo veel begrensbaarder is dan mijn eigen waarneming: ik begrijp ook niet veel meer van de wereld!

Een laatste vraag over Merg en Been: *heb je iets aan specifieke research gedaan?*
Nee, geen specifieke research, gewoon een aantal jaren leven... goed mijn ogen open houden, in bepaalde kringen verkeren. De achtergrond voor dit boek is dan die van de onderwereld, maar ik zou net zo goed iets kunnen situeren in de toneelwereld of in de filmbusiness zonder dat dat nou veel verdere voorbereiding met zich zou meebrengen.

Wat vind je van de stand van zaken in de misdaadliteratuur, volg je dat enigszins?

Nee. Vroeger las ik vrij veel. Maar als je me nou vraagt: lees je dat nou allemaal wat er uitkomt, nee, dat is mij onmogelijk. Ik denk dat ik destijds thrillers las om te kijken hoe ze geschreven werden. Maar ook toen las ik lang niet alles; ik informeerde me over het beste en dat las ik dan. Ik ben ook altijd op zoek naar de ándere schrijver; de mainstream dat geloof ik meestal wel. Sommige boeken zijn de moeite waard. Ik moet trouwens zeggen dat ik niet zo'n scherpe grens trek tussen spy-stories, thrillers en literatuur. Een boek is een boek, en het allerbelangrijkste is dat het goed geschreven is en of het interessant is. Een goed geschreven en interessante thriller zegt mij veel meer dan een middelmatige literaire roman. Mensen kiezen soms voor bepaalde genres, houden bijvoorbeeld niet van thrillers en detectives. Ik vind dat heel acceptabel. Zo houd ik bijvoorbeeld absoluut niet van romans over het studentenleven. Die boeken van Van der Heijden, dat vind ik verschikkelijk moeilijk om te lezen, dat is nou zo ongeveer het saaiste wat je me kunt voorschotelen.

Jij maakt geen waardebepalend onderscheid tussen literatuur en thriller, maar de kritiek doet dat wel, de lezer doet dat ook.

Moet je luisteren, schrijven is een vak, een métier. Je kunt ook met olieverf werken of graveren, begrijp je, zoiets is het ook. De beste thrillerschrijvers zijn veel betere schrijvers dan de meeste romanschrijvers/literatoren. De literatuur verdwijnt, de thriller blijft. Neem nou die boeken van Raymond Chandler, dat zijn toch niet weg te denken klassieke boeken! Het maakt dus blijkbaar niet uit hoe het genre heet waartoe een boek behoort, iets wat goed is, blijft overeind!

Je zult voor je thrillers waarschijnlijk minder waardering oogsten dan voor je andere, laten we zeggen literaire boeken, terwijl er net zo veel werk in zit. Doet dat je iets, dat gebrek aan waardering?

Nee, dat doet me niets, volkomen niets. Wás het natuurlijk maar zo, dat het een beetje meer aanzien had. In Nederland heeft het schrijven sowieso zo'n lage status, dat, ach, wat maakt het uit... Ja, serieus! Schrijven betekent zo ontzettend helemaal niets, dat eh, dit kan er nog best bij, hoor! De status van de schrijver is vooral laag in het literatuurbedrijf zelf, lezers staan daarbuiten. Terwijl in Nederland de algemene filosofie is: ‘Doe maar gewoon, dan ben je al gek genoeg,’ kennen we in Nederland het speciale verschijnsel van de Grote Schrijver. Nederlandse critici roepen bepaalde figuren uit tot Grote Schrijvers. Er wordt dan vervolgens respectvol gesproken over Een Groot Schrijver. Je hebt dus een categorie Grote Schrijvers, dan een héle tijd niks, en dan komen de mensen die dat beroep uitoefenen, die hebben een hele láge status in dat vak. Bij de critici, bij de boekhandelaren, in de kranten, in de publiciteit en uiteindelijk bij de belasting. Dat gaat vrij ver, de manier waarop het Ministerie van WVC je toespreekt, de formulieren die je moet invullen. Eigenlijk is het wat dat betreft zo'n beetje of je in Rusland bent. Ik zie het zo: we leven in een land met een middenstandscultuur, waarin de kunstenaar, en dan zéker de schrijver, helemaal onderaan de sociale ladder staat. Kijk, ik heb niet zo de behoefte dat te zien veranderen, mij geeft het de mogelijkheid om een vrij leven te leiden, maar als je kijkt naar een land als Frankrijk, dan zie je dat het schrijversvak daar een geaccepteerde status heeft in de samenleving, terwijl ik denk dat dat hier veel minder het geval is. Waarbij ik moet zeggen dat het de paar schrijvers die dat dan wel bereikt hebben, tóekomt, dat vind ik absoluut. Maar het hele vak functioneert hier op een buitengewoon gebrekkige manier. En dan hoor ik iedereen alweer roepen: hoho, dat is helemaal niet waar!! Maar het is helaas wél waar. En daar is niks aan te doen. We hebben hier in Nederland nou eenmaal een cultureel bestel zoals ze er in Frankrijk of Engeland ook één hebben. Dat verander je niet door te zeggen dat het allemaal anders moet, of door er vreselijk veel geld tegenaan te gooien, zo

is het hier! Persoonlijk vind ik dat hele literatuurbedrijf maar een mies zooitje, neem me niet kwalijk dat ik dat zeg!!

Je hebt voor de televisie geschreven, voor toneel, een soort roman, die thrillers, waar kun je nou het meeste in kwijt?

Dat weet ik eigenlijk zelf niet. Kijk, ik bent ooit met die thrillers begonnen omdat ik me wilde oefenen in het schrijven. Ik had geen zin om met een literair debuut onmiddellijk te worden ingedeeld in een bepaalde categorie, een bepaald plaatsje te krijgen. Ik weet nog niet hoe ik verder ga. Ik heb al een gedeelte van een nieuwe thriller liggen, maar misschien is mijn volgende boek wel een roman, wie weet?

'Dat is mijn ideaal: het moet beter, beter, beter!' Peter Swart in gesprek met Jaques Post

Je debuut, Een dode in het Zwaanshals, *dat uitkwam als* Leer om Leer, *speelt zich af in Rotterdam, en dat is de basis voor je boeken gebleven. Wat is er toch met die stad?*

Toen ik mijn eerste boekje ging schrijven dacht ik: ik ga er niet té veel werk insteken; ik ga eerst eens kijken of ik een goed verhaal kan construeren. En dan gebruik je toch de meest voor de hand liggende omgeving. Rotterdam is mijn geboortestad, ik heb er mijn hele leven gewoond. In principe is hier alles aanwezig wat je in iedere grote stad kunt vinden, alleen wat minder, het is wat kleiner, het is een dorp in wezen. Het uitgaanscircuit is kleiner, de culturele circuits zijn klein, dus echt veel te beleven is er niet. Ideaal als werkomgeving!

De volgorde waarin je boeken zijn verschenen correspondeert niet helemaal met de 'chronologie' van je hoofdpersoon, Maalbeek. Kun je dat toelichten?

Als je de chronologie van Maalbeek volgt krijg je inderdaad een andere volgorde dan waarin de boeken zijn uitgekomen. Ik had dat idee voor *De Meimoorden* nog helemaal niet! Als ik even helemaal terug ga naar het begin, dan wilde ik een rechercheur hebben met een vaste side-kick, en daar wilde ik een randcrimineel van maken. Maar tijdens het schrijven van *Leer om Leer* kwam ik erachter, dat de procedures zoals die binnen de recherche-afdelingen van de politie gevolgd worden erg langdradig zijn; er komt zoveel bureaucratie bij te pas. Dat is niet echt spannend, dus ik dacht: die man moet daar zo snél mogelijk weer vandaan. Dus halverwege *Leer om Leer* nam ik al het besluit Maalbeek een gewetensprobleem mee te geven, dat hem zodanig zou opbreken dat hij zou verdwijnen bij het korps. Als een soort poëtische rechtvaardigheid laat ik dan aan het eind van *Leer om Leer* Maalbeek Max dwingen tot een soort compagnonschap, dat ook in *Samurai* en *Stille Waters* nog zo doorwerkt. Ik heb Maalbeek niet als rechercheur opgevoerd omdat ik later een voormalige politieman nodig had, dat is toevallig zo ontstaan. Het was aanvankelijk ook niet de bedoeling om seriewerk te gaan maken. Ik heb na nummer één niet gedacht: nu ga ik tien Max en Maalbeekboeken schrijven, zoals Sjöwall en Wahlöö tien Martin Beck's hebben geschreven, helemaal niet. Maar op een zekere manier raak je gewend aan je personages, je weet hoe ze in verschillende situaties functioneren. Elk boek heeft toch weer iets nieuws, levert zijn eigen problemen op, als je dan in ieder geval het houvast hebt van vertrouwde personages, dan kun je je energie richten op het nieuwe verhaal. Wat heel onbewust gegaan is, is de verwijdering die tussen Max Zuiderveld en Maalbeek ontstaan is. In *Het Jaar van de Rat* is die verwijdering bijna compleet, en ik denk wel eens, dat er ooit nog eens een fatale confrontatie aan zit te komen, waarbij een van tweeën het loodje legt.

Max Zuiderveld en Maalbeek zijn nogal verschillende types. Heb je met voorbedachte rade het conflict in hun relatie ingebouwd?

Ik heb zeer bewust twee personages (Max en Maalbeek) neergezet die het vaak fundamenteel met elkaar oneens zijn. Het is eigenlijk een oude filmtruc, hè? Die mensen zijn voortdurend boos op elkaar, en iemand die boos is kun je veel makkelijker informatie laten geven dan iemand die volkomen ontspannen met een sigaar onderuitgezakt in een makkelijk stoel hangt. Heb je al een conflictsituatie, dan krijg je toch een soort bijna 'rap-dialoog' die heel snel over en weer gaat en waarin je de lezer dus een heleboel dingen stiekem kunt toestoppen. Dan heb je

dat alvast weer gedaan, want informatie geven in beschouwende passages, dat vind ik iets vreselijks. Je ontkomt er niet altijd aan, hoor.

Nee, dat was wél een probleem toen, bij het schrijven van *Het Jaar van de Rat*. Kijk, bij *De Meimoorden* kreeg ik het drama al aangeleverd in de vorm van dat bombardement, dus in de tussenliggende periode tussen die twee boeken zat ik met het probleem: waar haal ik nu mijn drama vandaan? Automatisch ga je dan toch weer zoeken in dat verleden van Rotterdam. Ik dacht: ik maak een vervolg - of een echt vervolg is het natuurlijk niet, daarvoor zit er een te grote tijdsspanne tussen de ogenblikken van handeling. Ik moest bedenken hoe ik nou verder moest. Maalbeeks oorlogsjaren zijn tot dusver onbekend, maar hij zat in die tijd in Indonesië. In *Het Jaar van de Rat* laat ik Maalbeek nog vertellen hoe president Roosevelt hem op Jalta voordeed hoe een droge Martini gemixt moet worden! 'Maar dat is een ander verhaal', laat ik hem dan zeggen. Ik loop nog wel eens met het idee rond om hem daar alsnog neer te zetten. Er gaan schitterende verhalen over die tijd, ook over die Yalta-conferentie; Stalin, Churchill en Roosevelt, hoe die drie daar ontzettend dronken de wereld zaten te verdelen. Bovendien kun je in dat verband ook nog eens de Japanse Geheime Dienst Kempetai opvoeren, dat is nog niet zo vaak gebeurd, omdat er zo weinig over bekend is. Een Nederlands soldaat schijnt daar die drie heren gediend te hebben. Ik heb zo'n idee dat het best eens Maalbeek geweest zou kunnen zijn. Dat verhaal wil ik ooit nog eens vertellen.

In hoeveel versies zijn je boeken klaar?

In de eerste versie schrijf ik tussen de vijf en de tien bladzijden per dag, nou ja, ik schrijf het niet, ik tik het. Dan heb ik alleen nog maar min of meer chronologisch neergezet wat ik in dat boek kwijt wil. Dan heb ik de informatie die ik nodig heb verwerkt, dat gaat vrij snel. Maar de tweede versie gaat langzamer, zo'n vier pagina's per dag. Dan moet je gaan formuleren, je woordkeus herzien, de zaken op de juiste plaats zetten, je stijlgrapjes bedenken, stroomlijnen. En dan heb ik meestal nog een derde versie, waar ik ook flink in zit te schrappen, en dan wil ik het niet meer zien. Dus laat ik het dan tegenwoordig uittypen, want als ik dan ook nog eens die vierde versie ga zitten maken, dan ga ik wéér zitten veranderen, en dan ga je nét die dingen die je niet moet doen wél doen. Als het gevoelsmatig helemaal af is, dan kan ik er makkelijk afstand van nemen. Dan interesseert het me zelfs niet meer wat ze er eventueel op de uitgeverij bij het persklaar maken nog aan veranderen, als ze er maar niks wezenlijks uithalen. Je hebt nog wel eens dat een bepaalde passage ook wel iets korter kan, bijvoorbeeld. Een goede misdaadromans is voor mij - hoe moet je dat formuleren? - een toegespitste versie van een fictieve werkelijkheid. Dus alles wat niet rechtstreeks verband houdt met het verhaal kan er in principe uit. Zo heb ik ook die eerste drie boeken geschreven. Ik steek er nu meer werk in, verwerk er meer informatie in, omdat ik het schrijven voor mijzelf interessant wil houden en leuk wil blijven vinden, en ik op zeker ogenblik een wat completer boek wil gaan leveren. Dat is mijn ideaal; het moet beter, beter, beter!

Je boeken, en dan vooral de laatste twee, zitten behoorlijk gecompliceerd in elkaar, terwijl ze toch overzichtelijk blijven. Staat de plot vast voordat je begint te schrijven?

Ik heb een vrij strakke plotlijn voor de eerste acht, negen hoofdstukken klaarliggen. Het middenstuk laat ik meestal

open - omdat ik zo langzamerhand weet dat ik dan ergens kan uitkomen waar het verhaal een kant opgaat die ik nog niet helemaal overzie - én ik weet hoe het moet aflopen. Meestal weet ik ook redelijk goed wat de omvang zal gaan worden. Je hebt dan een bepaald aantal bladzijden tot je beschikking, en daarbinnen probeer ik het te houden, afhankelijk van wat je van plan bent in zo'n boek natuurlijk. *De Meimoorden* is dermate omvangrijk wat informatie betreft, dat je sowieso al aan een aanzienlijke lengte komt. Schrijf je een boek dat zich in de aktualiteit afspeelt, zeg maar in de jaren tachtig, wat we nu beleven, dan heeft 't weinig zin om te gaan vertellen hoe een taxi eruit ziet, dat weet iedereen wel. Maar laat je, zoals in het boek waar ik nu mee bezig ben, *Het Pinckhoff-spel*, een koets opdraven, dan valt daar iets over te vertellen. Misschien niet dat het ding zo mooi dof glansde, maar bijvoorbeeld dat die raampjes een bepaalde vorm hadden. Zo'n koetsier had een bepaalde functie, die vrij ondergeschikt was aan de werkgever. Bovendien was het bon ton om met vier paarden voor de koets te rijden, dat was een teken van welstand. Zes paarden daarentegen, dat stond weer voor smakeloosheid. Dat zijn aardige détails, daar kun je iets mee doen.

Waar haal je de achtergrondinformatie voor je boeken vandaan?
Ik haal vrijwel alle informatie uit naslagwerken, uit het Gemeente-archief, ik raadpleeg boeken in de bibliotheek. Ik doe dat vrij grondig, ja. Je kunt natuurlijk per hoofdstuk opzoeken wat je nodig hebt, maar dan heb je niets over. Het is toch gemakkelijker om je een wat vollediger beeld te vormen van de tijd waarover je schrijft. Dat geeft je ook een surplus dat je kunt aanspreken als je ergens wat meer bij wilt vertellen, of in een bepaalde hoek klem komt te zitten. Eerst moet je bedenken hoe je je hoofdpersonen invoert in zo'n gegeven. Met die Slavenburg-affaire kwam ik halverwege het boek in moeilijkheden, toen heb ik maar een gedeelte weggegooid en ben weer opnieuw begonnen. Ik kwam zó in de problemen met het feit, dat het in wezen een papieren drama was, zo'n bankschandaal, dat doet niks, dat lééft niet echt. Het is wel leuk om mensen elkaar papiertjes over tafel te laten toeschuiven waarop belangwekkende zaken vermeld staan, maar dat doet niks, daar is niemand in geïnteresseerd. In *Het Jaar van de Rat* was de opzet: wat zou Maalbeek met de familie Slavenburg te maken gehad kunnen hebben? Die Slavenburgs zijn natuurlijk ook een typisch Rotterdamse familie, wat me goed uitkwam, uiteraard. Maar hoe komt Maalbeek in contact met die mensen, en wat is de relatie? Toen bedacht ik dat ik Maalbeek in *De Meimoorden* had achtergelaten op het strand van Hoek van Holland. En dan moet je even een kunstgreep uithalen om 'm aan boord van dat schip te krijgen, hij duikelt dan ook à la Kuifje dat ruim binnen!

> Even tevoren, vlak voor het afvaren, had Eduard Lehman de schrik van zijn leven gekregen. Nauwelijks was hij het vooronder binnengegaan, of een jongeman was met vliegende spoed het schip opgerend. Zijn overdreven haast en onbekendheid met schepen waren hem noodlottig geworden. Bovenaan het trapje naar het vooronder was hij over de hoge drempel gestruikeld en hij was met molenwiekende armen naar voren gedoken. Eduard Lehman had zich roerloos gehouden toen de onverwachte varensgast het stilleven van etensresten en blikjes van de lange tafel in het vooronder maaide en met zijn hoofd tegen een wandschot klapte.
> Fragment uit *Het Jaar van de Rat*

Maar ja, het is een handeling die ook weer bij zijn persoonlijkheid past, zeker bij de persoonlijkheid die ik hem in *De Meimoorden* heb gegeven. Hij is net voorbij zijn vormende jaren, een jaar of negentien-twintig is-ie dan. Hij is behoorlijk opmerkzaam voor zijn leeftijd en hij wordt gemotiveerd door de dood van zijn vader, die taxichauffeur was.

> Toen hij eindelijk op straat stond, hoefde hij zich niet af te vragen welke kant hij op moest. Een grote groep mensen klitte als mieren rond een mierenheuvel om de taxi. Van alle kanten werd geschreeuwd en geroepen. Maalbeek stortte zich tussen de nieuwsgierigen en werkte zich met behulp van zijn ellebogen naar voren. En daar, aan de rand van de kring van omstanders, bleef hij ongelovig staan.
> *'Ooit bang geweest, Maalbeek? Echt bang? Alsof een afgrond zich voor je ogen opent en jij staat vlak bij de rand en kijkt in een peilloze diepte, met een flinke brok razernij en onmacht tussen je oren? Ooit meegemaakt, Maalbeek?'*
> Zijn vader hing met een arm half buiten de auto. Zijn keel toonde een gapende wond en een stukje been van het strottehoofd stak in een schuine hoek naar buiten. Eromheen zag het er kleverig en bloederig uit. De blik van de chauffeur was verglaasd, leeg en starend.
> Fragment uit *De Meimoorden*.

Want dat is natuurlijk hét probleem bij het schrijven van zo'n misdaadroman: hoe motiveer je de hoofdpersoon? Kijk, een politieman stáát ergens voor en gaat zijn klus doen, voor iemand anders moet je een motief hebben voor diezelfde instelling. Er gaat niets boven persoonlijke betrokkenheid! Van daaruit krijg je dan een natuurlijk plotverloop.

Naast Max Zuiderveld en Maalbeek voer je met name in je laatste twee boeken een vracht aan figuranten ten tonele. Hoe doseer je de inbreng van je personages?

Filmscenaristen hebben ook zo'n truc, die maken een scèneindeling. Ze nemen een kaart met blokjes en dan zetten ze voor elk scène-blok waarin de hoofdpersoon actief is een rood kruisje. Via die cross-cutting techniek krijg je dan op een gegeven moment een scène waarin de hoofdpersoon afwezig is, daar zetten ze een groen kruisje.

Als zo'n overzicht klaar is kun je het een meter van je afhouden en dan kun je precies zien hoe lang je hoofdpersoon in beeld is. Dat systeem hanteer ik zelf zo'n beetje. Scènes waarin mijn hoofdpersonen actief zijn duren over het algemeen langer dan de scènes waarin ik bijrolfiguren actief laat optreden. Dat doe ik bewust. Je hebt natuurlijk een actie-reactie gegeven. In de meeste misdaadromans gaat 't als volgt: de hoofdpersoon komt in actie en blijft voortdurend in beeld. Er is iets gebeurd, hoe, waar, wanneer, waarom, maar ik denk dat er dan altijd sprake is van een tegenpartij, die kennis neemt van de activiteiten van die hoofdpersoon, die daarop reageert.

Leen je wel eens een personage uit de werkelijkheid?

Ik gebruik wel mensen uit mijn kennissenkring, die bijvoorbeeld een zeer specifieke spreektoon hebben, die benut ik wel - zonder daar toestemming voor te vragen. Max is tot op bepaalde hoogte gebaseerd op een uitgever met wie ik bij Born werkte. Die had een zeer Amsterdamse, rappe manier van praten, met de nodige humor, en daar hoefde ik helemaal niet over na te denken: dat kon ik zo noteren. Nou heb ik die Max wel een iets andere persoonlijkheid meegegeven, die uitgever was best een aardige man, en Max is een, ja, Maalbeek zegt ergens dat hij een aantal principes mist waardoor zijn gedragscode net iets te eenvoudig wordt. Het is ronduit

een etter, een opportunist. Maalbeek daarentegen heeft iets calvinistisch over zich, iets dominee-onderwijzerachtigs. Ik heb altijd het vermoeden gehad dat hij wel aan een soort heropvoeding van Max wilde beginnen. Het is geen vader-zoon-rol, maar Maalbeek voelt zich wel verantwoordelijk voor Max en is ook nog steeds van mening dat-ie door Max te manipuleren toch nog iets goeds uit hem kan halen. Ik denk niet dat het lukt, want eigenaardig genoeg werkt het eerder andersom: Maalbeek past zich aan, doet dingen die eigenlijk niet door de beugel kunnen. Ik vind dat mijn hoofdpersonen mogen veranderen, ik heb een gruwelijke hekel aan die ontzettend constante mensen in het seriewerk. Ze worden ook ouder bij mij. De James Bond-formule werkt niet meer.

Wat lees je graag?

Als ik niet beroepshalve lees, dan lees ik bij voorkeur biografieën. Damon Runnyan, een journalist van de Hearst Newspapers, beschrijft in korte verhalen het criminele kruimelmilieu van New York. Dat vind ik goed geplotte, goed geschreven grappige verhalen. Dat herlees ik wel. En dan Dorothy Parker, James M. Cain, en Raymond Chandler eens in de vijf jaar. Hammett ook, dat zijn toch klassiekers. Chandler heeft de pri-

vate-eye dan misschien wel niet uitgevonden, maar hij heeft het wel definitief vormgegeven. Daarvoor was het allemaal melig gedoe in landhuizen. Hij heeft die rauwheid van zijn tijd - Chicago, corruptie, de drooglegging - op een prachtige manier neergezet.

Als je ervan uitgaat dat misdaadromans een tijdsbeeld weergeven, is het dan toevallig dat er vanaf 1980 weer een aantal thriller-auteurs is bijgekomen?

In tegenstelling tot wat veel anderen beweren denk ik dat de toenemende produktie van thrillers de afgelopen jaren voor een groot gedeelte de verdienste is van Janwillem van de Wetering. Succes trekt vliegen als honing aan, en uitgevers zitten er ook om hun omzet te vergroten. Zo'n twee/drie jaar na dat succes was elke uitgever op zoek naar misdaadauteurs, talent van eigen bodem. Als ik er nu op terugblik dan zat ik net vóór de grote golf losbrak, begon ik toen net te publiceren.

Doe je nog iets anders dan boeken schrijven?

Ik heb altijd wel een vertaling liggen, ik recenseer buitenlandse misdaadromans voor Het Parool. Als er voor de misdaadliteratuur belangrijke mensen naar Nederland komen dan interview ik die: Forsyth, Patricia Highsmith heb ik gehad, Ludlum, en SF-auteur Asimov, mijn jeugdheld. Wat Ludlum doet vind ik wat overgeconstrueerd. Ik vind het altijd wel interessant na te gaan wáárom een bestsellerauteur een bestsellerauteur zou kunnen zijn. Nou kloppen die theorieën natuurlijk lang niet altijd, maar Ludlum heeft op een gegeven moment de overtreffende trap ontdekt. In één van die boeken zit bijvoorbeeld een openingsscène waarbij een generaal met drie dames op bed ligt te rotzooien. Ingesmeerd met slagroom. Die terroristen komen daar binnen, dat gaat door de ramen heen, bloed en slagroom, ik bedoel, hij maakt er een gigantische puinhoop van. Van mij mag-ie, maar het kwalijke daarvan is - zoals ik net al zei, succes trekt succes aan - dat je een heleboel auteurs krijgt die eigenlijk best een aardig boek kunnen schrijven, die zich toch laten verleiden op die formule over te gaan, die door Ludlum is bedacht. Er gebeurt voldoende in die boeken, waaróm het gebeurt, daar moet je maar niet te lang over nadenken. Het wereldomspannende complotwerk van Ludlum doet mij altijd denken aan E.D. Dog Smith, dat was een Amerikaanse pulpschrijver uit de jaren dertig, die begon met twee crashende ruimteschepen, en eindigde tenslotte met mensen die met een soort laser-gebeuren complete planeten halveerden! Waar eindigt dat? Vouw je dan het hele universum binnenste buiten in je laatste boeken?

De cursief afgedrukte regeltjes die je Maalbeek laat denken in Het Jaar van de Rat, *hebben iets weg van de stijl die Ludlum hanteert. Is het verkeerd om een verband te suggereren?*

Nee, die cursief afgedrukte regeltjes heb ik niet bij Ludlum vandaan! Het komt doordat ik een ontzettende hekel heb aan het beschrijven van het introspectieve leven van de hoofdpersoon. Je krijgt een actie-scène, een handeling, die stopt, de hoofdpersoon gaat zijns weegs, en is vervolgens vreselijk beschouwend bezig om even zijn evaluatie neer te zetten. Dat wordt gauw gekunsteld en het haalt een heleboel suspense weg. Maar, Maalbeek heeft toch wel iets slachtofferigs hier en daar, vandaar die regeltjes als ‘Waarom ik?’

Wat vind je van de stand van zaken in de Nederlandse misdaadliteratuur?

Nou, er is in de misdaadliteratuur op het ogenblik meer diversiteit dan er ooit geweest is. Als je terugkijkt naar de jaren vijftig dan had je W.H. van Eemlandt en Joop van den Broek, en een razend populaire Havank. Daarna even een tijdje niets,

dan krijg je die boeken van Ferdinandusse - thrillers die ik tóen erg leuk en nieuw vond omdat-ie toch een beetje de Amerikaanse private-eye-traditie doortrok naar de Nederlandse situatie. Vlak daarop kreeg je *Dollars, Messen* en *Vlammen*, de drie Sid Stefan-boeken van Gerben Hellinga, die ik toen fantástisch vond, een groot voorbeeld, hoewel ik toen geen schrijversaspiraties had, je verwachtte zoiets niet van een Nederlandse auteur! Zo'n mondiale aanpak, de levensblijheid die er ook in zit, práchtig. Daarna las ik de eerste vijf/zes boeken van Janwillem van de Wetering met veel plezier. Alle publicerende Nederlandse misdaadauteurs van dit ogenblik hebben hoe dan ook een hoop aan hem te danken. Hij heeft iets wezenlijks mee te delen. Om op die diversiteit terug te komen, Theo Capel schrijft eigenlijk een soort private-eye-achtige romans, Tomas Ross maakt spionage-romans die er mogen zijn, Joop van den Broek heeft een min of meer journalistieke formule die hij heel knap hanteert. Gerben Hellinga schrijft in zijn laatste boek over het randcriminele milieu. Ik vond *Merg en Been* fantástisch, als hij nog vier van dat soort boeken publiceert wordt hij moeiteloos de beste Nederlandse misdaadauteur!

Wat vind je van het onderscheid dat gemaakt wordt tussen échte literatuur en thrillers?

Je hebt dus literatuur, dan een hele tijd niks, thrillers, sciencefiction, weer een hele tijd niks, en dan strips. Een heleboel boeken die nu als literatuur gepresenteerd worden, moeten zich voor mij nog als literatuur gaan bewijzen. Als zulke boeken over een jaar of tien nóg gelezen worden, komen ze heel voorzichtig in aanmerking om tot de literatuur gerekend te worden. Ik vind literatuur niet zoiets verhevens. Ik ben zelf niet zo geïnteresseerd in die woordkunstenarij waar bijvoorbeeld de tachtigers erg sterk in waren. Wat dat betreft ben ik dus ook geen echte schrijver maar een verteller, dat onderscheid mag je van mij wel maken. Als je bijvoorbeeld Amerikaanse auteurs leest, dan heb je het gevoel dat de héle wereld meedoet. Bij Nederlandse auteurs tref je toch vaak een wat eenzijdige thematiek aan. Relatieproblemen staan nog steeds bovenaan het lijstje van thema's. Het is binnenskamers gedoe; dat zijn dingen die mij niet interesseren. Bovendien, de wijdlopigheid van de literatuur is aan mij ook niet zo besteed, want ik ben min of meer grootgegroeid met subgenres; science-fiction, strips, misdaad. Ik ben daardoor in zekere zin zo verpest, dat ik een boek wegleg als het verhaal niet meteen zó wordt aangezet dat het me pakt, meeneemt in zijn vaart.

Veel mensen beweren dat goede thrillers zich kunnen meten met literaire romans. Ben je het daarmee eens?

Goede literatuur gaat de diepte in, in de zin van het meer gecentreerd zijn rond je hoofdpersoon of de andere personages die je aandraagt. Misdaad heeft van zichzelf al een veel breder vlak, het is een maatschappelijke aangelegenheid, iedereen heeft ermee te maken. Het Wetboek van Strafrecht is er niet voor niks, daarin kun je ook alle thematiek vinden die je maar kunt bedenken. Een redelijk geschreven misdaadroman geeft altijd enigszins een tijdsbeeld, laat zien wat er omgaat in de maatschappij. De diversiteit is daarom ook veel groter dan in de literatuur. Als je de Amerikaanse, Engelse, Franse, Duitse en Nederlandse misdaadliteratuur naast elkaar legt ontstaat er een veel breder beeld dan de literatuur met zijn binnenskamerse gedoe kan oproepen. Wil je als auteur een literair thema aankunnen, dan moet je echt een hele grote zijn. Dan kom je bij geslaagde boeken als Reve's *De Avonden*. Dat is grootmeesterschap dat niet voor iedereen weggelegd is. Het kennen van de eigen beperkingen is misschien niet de grootste kracht van een aantal vaderlandse literatoren.

Krijgt de misdaadliteratuur de aandacht die haar toekomt?

Nee, op dit ogenblik zeker niet. De journalisten die over misdaadromans schrijven zitten meestal ergens op een kunstredactie en doen dat onder het motto: liefdewerk, oud papier. Er zijn er eigenlijk maar een paar die dat consciëntieus doen; die weten waar ze het over hebben. De andere kant is natuurlijk dat een krant ook moet doen aan consumentenvoorlichting en daar past dat persoonlijke geöpinieer niet in. Maar de regelmaat zou wel wat groter kunnen. Als je kijkt naar de publiciteit die wordt opgebouwd rond het kinderboek, met Gouden Griffels en andere prijzen! Iets dergelijks zou voor de misdaadroman zeer wenselijk zijn. Daar gaat het Genootschap van Nederlandse Misdaadauteurs iets aan doen. Het ligt in de bedoeling een prijs te gaan uitreiken die 'De Gouden Strop' moet gaan heten een schitterend eerbetoon aan Joop van de Broek. Theo Capel is natuurlijk ook zeer actief met zijn blad 'Thrillers en Detectives.'

Ook in jouw boeken spelen de uit het misdaadverhaal niet weg te denken sex & geweld een rol, maar je maakt er wel heel selectief gebruik van. Wat zit daar achter?

Als je heel diep in het genre kijkt dan gaat het - zo heeft Joop

van den Broek dat eens gezegd - om bloed en sperma; dat zijn de basics, de grondbeginselen. Maar zoals sex in de meeste boeken wordt ingevoerd is het toch.... tja, de modale wip vind ik niet interessant! Ik beschrijf toch ook niet wat Maalbeek tussendoor eet! Ik kon in *De Meimoorden* een scène kwijt, als die vrouw na zoveel jaren van afwezigheid weer die Duitser terugziet. Ik dacht, ik schrijf dat eens lekker expliciet op, ik had daar ook geen enkele moeite mee, maar ik heb het gevoel dat je als je vaker zulke scènes inlast al gauw in herhalingen gaat treden. Het moet voor mij een bepaalde functie hebben. Twee mensen die met elkaar naar bed gaan doen dat op een bepaalde manier, en de manier waarop ze het doen zégt ook iets over die mensen. Die scène in *De Meimoorden* heeft dan ook een bepaalde functie. De verhouding waarin die mensen tot elkaar staan wordt daardoor beklemtoond. Wat het geweld betreft, dat hoort erbij, en àls je ernaar grijpt moet het hard en snel gebeuren. Hoewel je uit moet kijken in het grensgebied tussen smaakvol en smakeloos, je voelt intuïtief aan hoe ver je kan gaan. Hoewel, ik had in *Stille Waters* een steekpartij aan de Maaskant, dat stond er in de eerste instantie zó gruwelijk en afschuwelijk.... daar heb ik op teruggenomen.

Laat je je manuscripten door anderen lezen als je nog aan het schrijven bent?
Bij de eerste drie boeken heb ik dat wel gedaan, ja, later niet meer het hele boek. Je gaat onwillekeurig toch een soort boeken schrijven waar degenen die je adviseren van houden, je raakt al gauw te ver van je eigen ideeën af als je je te veel op meningen van anderen verlaat. Ik laat nog wel losse scènes beoordelen; dan wil ik weten of datgene wat ik in een bepaalde fase heb willen neerzetten, of dat er ook inderdaad uitkomt. Wat plotten betreft, daarover praat ik wél voordat ik ga schrijven. Vooral met mijn vriend Martin Lodewijks, de striptekenaar. Ik vertel hem dan wat ik ongeveer van plan ben en dan heeft hij vaak heel scherp in de gaten waar ik voor uit moet kijken; op welke punten zo'n verhaal de mist in kan gaan. Dat werkt ook andersom hoor, ik lever ook wel ideeën voor zijn stripverhalen. Striptekenaars en misdaadauteurs zijn meer toegespitst op het vertellen van verhalen en minder geïnteresseerd in het eventueel beschouwende wat je in het verhaal kwijt kan.

Hoe gaat je volgende boek eruit zien?
Mijn volgende boek, dat *Het Pinckoff-spel* gaat heten, grijpt nog dieper terug in de historie van Rotterdam. De titel klopt tot dusver aardig met de inhoud. Het probleem met dit soort onderwerpen is dat je de historie natuurlijk niet kunt aantasten. Als je bijvoorbeeld een bombardement beschrijft zul je je toch aan de handelingen moeten houden zoals die zich hebben afgespeeld. Daaromheen moet je construeren, daar zit toch altijd ontzettend veel ruimte. De grootvader of de overgrootvader van Maalbeek komt er ook in voor, al is het maar een bijrol, dus die link zit er ook in. Plus dat ik dan dát stukje Rotterdamse geschiedenis heb, dat aangeeft waarom Rotterdam groot geworden is op zakelijk gebied, want dat zag deze Pinckoff allemaal prima aankomen! Die man had een uitstekende visie op de ontwikkeling van de stad, alleen had hij met een bijna-regentendom te maken, dat ontzettend lui was, en het allemaal wel best vond zoals het ging. Hij heeft toen de Rotterdamse Handelsvereniging opgezet, via welke de eerste havens van Wilton-Feyenoord gegraven zijn. Hij had ook bemoeienis met de aanleg van de Nieuwe Waterweg: die man had óveral een vinger in de pap.

Pinckoff kwam bij koning Leopold van België over de vloer, want hij had met zijn Afrikaanse Handelsvereniging ook weer belangen in het toenmalig Belgisch Kongo. Hij kende de toonaangevende Portugese zakenlieden. Koning Willem III had één of andere ere-functie in één of ander bestuur van hem gekregen. Hij heeft zelfs nog

eens geprobeerd om Stanley, de ontdekkingsreiziger, als een soort public-relations-man voor zijn karretje te spannen. Ja, hij had zich aan alle kanten goed ingedekt, alleen liep de zakelijke werkelijkheid iets achter op zijn visie. Hij was veel te vroeg met zijn investeringen. De meest simpele manier van frauderen, aandelen uitgeven, winstdividenden uitkeren op die aandelen, aan het eind van het jaar weer aandelen uitgeven, ook als je geen winst gemaakt het, daarmee kom je al heel snel in een vicieus cirkeltje, dat knapt na pakweg acht à tien jaar. En daaromheen had hij een heel systeem dat indertijd 'wisselruiterij' heette. Dat kwam erop neer dat je begon met een wissel te trekken bij de ene bank, storten bij een andere, dan weer een wissel opnemen en dan weer krediet vragen bij een andere bank. Dat zat allemaal heel complex in elkaar. Dertien miljoen was de schuld die hij op den duur had opgebouwd bij banken, instellingen en particulieren. Het is niet duidelijk of hij nou nog met een bepaald bedrag verdwenen is naar de States. Hij ging daar naar toe omdat de Verenigde Staten geen uitleveringsverdrag hadden met Nederland. Hij had, naar verluid, dertien koffers bij zich. Toen bij zijn vertrek per spoor uit Rotterdam naar Brussel - ik meen op het Maasstation - de trein voor zijn neus dreigde weg te rijden, werd hij herkend door de perronwachter, die de trein tegenhield en riep 'Wacht even, meneer Pinckoff moet nog mee!' Dat is natuurlijk een áárdig detail, daar kun je wat mee doen!

Wat voeg jij toe aan het genre?
Ik hoop dat ik bijdraag aan een iets positievere kijk op Rotterdam. Het is een stad die mij zeer na ligt. Ik heb pas nog een kort verhaal geleverd aan een boekje waar alleen Rotterdamse auteurs aan meewerken. Daar staat een voorwoord in van Cor de Bak en die citeert ergens:
'Rotterdam is - wil het mij voorkomen - voor een kunstenaar een bij uitstek geschikte stad, niet door wat 't heeft, maar door wat het mist. Het geeft hem de grootste weldaad die althans in deze tijd hem te beurt kan vallen: het laat hem met rust. In grotere tijden kan er misschien een vruchtdragend contact tussen de kunstenaar en zijn omgeving bestaan - al moet men zich daaromtrent ook maar niet al te veel illusies maken. In een zo hopeloos ontluisterde wereld als de hedendaagse leidt zo'n contact tot niets anders dan snobisme (van de omgeving) en streberij (van de kunstenaar). In Rotterdam is de kunstenaar verlorener dan in Parijs!'
Nu beschouw ik mezelf niet als kunstenaar, maar het formuleert wél ongeveer wat ik daar zelf ook van vind.

> De oudere man liet zijn hoofd tegen de rugleuning van de bank rusten en sloot glimlachend zijn ogen. Even doezelde hij in. Toen hij zijn ogen opende, zat er nog maar één jongeman, zichtbaar teleurgesteld en ontevreden. De achterblijver nam met een afwezige uitdrukking in zijn ogen het lepeltje uit de lege kofiekop. De drie vliegen die zich op de rand van de kop tegoed hadden gedaan aan restjes suiker, vlogen verstoord op. In een plotselinge uitbarsting van nijdige gefrustreerdheid flitsten de hand en het lepeltje neerwaarts. Een soepele polsbeweging, een zilveren glinstering en drie felle tikken later tuimelden twee vliegen dood in de koffiekop. De derde kwam levenloos op het schoteltje terecht. De oudere man schoot verbluft naar voren, happend naar lucht. De opgevouwen krant viel van zijn schoot. Om zijn heftige reactie te camoufleren, begon hij meteen driftig daarop zijn neus te snuiten.('...')In de bar van het hotel en gezeten achter een rum-cola, keek hij de oudere man vragend aan. De onbekende glimlachte. 'Nu wilt u natuurlijk weten waarom ik uw daad zo opmerkelijk achtte? Zegt de naam Mihamoto u iets?' De jongeman schudde ontkennend zijn hoofd. 'Volgens de overlevering is hij de hoofdpersoon in de legende van de samurai en de drie vliegen. Nee?'

‘Nee.’ Maar nu was de belangstelling van de jongeman gewekt. Hij boog zich iets naar voren. ‘De legende verhaalt van een samurai die op zekere dag in een herberg werd lastiggevallen door drie ronin, samurai zonder meester. De ronin hadden het voorzien op de kostbare zwaarden die de samurai bij zich droeg. De samurai voelde niets voor een duel, maar om zijn feilloze beheersing en trefzekerheid te tonen, sloeg hij met zijn eetstokjes drie vliegen dood, die boven de op de tafel gemorste rijstkorrels vlogen. De ronin waren dusdanig onder de indruk dat ze meteen de herberg verlieten.’ Een mooi verhaal,’ zei de jongeman neutraal.
Fragment uit *Een Samurai in Rotterdam*.

Tomas Ross
De Nederlandse misdaadliteratuur
De moeizame weg naar volwassenheid

Het is nogal gemakkelijk om uit te roepen dat in Nederland alles vijftig jaar later gebeurt - het is niet eens een kreet van de grote Heine, waarmee het gelegitimeerd zou worden, en het is niet eens wáár. Maar, helaas, in het geval van het schrijven en publiceren van eigen misdaadromans wèl. Helaas, omdat het ons tijdenlang een achterstand heeft gegeven op niet alleen de Verenigde Staten en Groot Brittannië, maar zeker ook op Frankrijk, West-Duitsland en, in mindere mate, de Oostbloklanden.

Elders in dit nummer schrijft J.P.M. Passage in zijn bijdrage over het oeuvre van Havank dat 'Aan de wieg van de Nederlandse speurdersroman staan Ivans, mr. A. Roothaert en Havank.' Dat is ongetwijfeld het geval, maar vanzelfsprekend gingen daar kennismaking, verliefdheid, conceptie, zwangerschap, barensweeën en tenslotte bevalling aan vooraf.

Toen Edgar Allan Poe in 1841 zijn 'De moorden in de Rue Morgue' publiceerde, en als we dat Gesloten-Kamer-Mysterie dan maar als Eerste Misdaad verhaal Aller Tijden zien, dan duurt het inderdaad bijna een halve eeuw voordat ook een Nederlandse auteur die stap durft te nemen. In termen van conceptie blijvend, moet de bevruchting 48 jaar na Poe's eersteling hebben plaatsgehad, de geboorte derhalve in 1890. De naam van de boreling was een Engelstalige, *The Black Box Murder*, een boek in het Engels geschreven en door een Engelse uitgever op de markt gebracht, maar geschreven door een Nederlandse auteur, Jozua van der Poorten Schwarz, die in die dagen even populair was als de literator Couperus, maar naar wie men heden ten dage tevergeefs zal speuren in encyclopedieën en naslagwerken.

1890 - Er bestonden geen fotojaarboeken, ergens in Parijs waren de gebroeders Lumière nog driftig in de weer de film uit te vinden, communicatie was beperkt tot lokale berichtjes in couranten en particuliere correspondentie. Nederland in 1890 - je bent geneigd om 'Holland' te zeggen en er een beeld van burgerlijkheid en gezapigheid bij te denken. Koning Willem III sterft en zijn vrouw wordt regentes voor de tienjarige Wilhelmina; gasverlichting in de straten, een man met een rode vlag die een soort prehistorisch machientje op wielen, een auto, vóór moet gaan om passanten te waarschuwen; kinderarbeid is zojuist verboden, de Schoolstrijd smeult nog. De tijd van Abraham Kuyper, Schaepman, De Savornin Lohman en Pieter Jelle Troelstra; geen kiesrecht voor vrouwen, Aletta Jacobs protesteert, Indiëen statige buitens bij Wassenaar, Eline Vere, 'Law & Order', God zij met Ons.

Als altijd en overal waren het de kunstenaars die beweging in de gezapigheid wilden brengen. Het midden van de negentiende eeuw betekent voor onze letterkunde een grenzeloze saaiheid, uitgedrukt in de romantiek en de romantische en historische vertelkunst met zulke coryfeeën als Potgieter, Van Lennep, Beets en Bosboom-Toussaint. 'Slappe domineespoezie' waartegen zich de groep van de Tachtigers verzette in De Nieuwe Gids (1887). De Ware Kunst, 'l'Art pour l'Art', de God in het diepst van Mijn Gedachten, maar ook de vernieuwende krachten uit het dan nog jonge socialisme. Auteurs als Kloos, Verwey, Van der Goes, Van Deyssel, Van Eeden, Gorter, Couperus.

In de schilderkunst werd afgerekend met naturelle 'portretten en landschappen' door de Haagse School (Israels, Breitner, de gebroeders Maris), het Impressionisme en de opkomst van het Nederlands Expressionisme, onder meer in het werk van de man die in dat jaar 1890 mèt zijn Koning het hiernamaals betrad, Vincent van Gogh. Maar verder? Verder was het toch altijd nog kaasmaken, de diligence,

Victoriaanse taboes, een twaalfurige werkdag, Gereformeerden versus de 'Papen', zes personen in een bedstee en smeulende turf blokken in de potkachel. Spruitjes.

Wat hadden we in godesnaam voor misdaad om over te vertellen? Natuurlijk werd er gemoord en dood-geslagen, gepyromaand, verkracht en geroofd. De politiebladen uit die dagen geven het in aandoenlijke tekst en onbeholpen gravures prachtig weer:

> Eénmaal op de kamers zijnde, toonde onze karakterlooze ellendeling zich in zijn ware gedaante. Met geweld greep hij het meisje aan, bedreigde haar meteen revolver, sloeg haar in haar aangezicht, en wie weet wat er nog gebeurd zou zijn als het meisje niet, eindelijk voor het ruw geweld zwichtende, zich aan den ellendeling had overgegeven.

't Is wat. Vanzelfsprékend werd er gezwendeld, gestoken, opgelicht, gekannibaliseerd, gemarteld, gefraudeerd. De thriller-auteur Jacques Post, die in 1980 debuteerde is momenteel druk doende aan een boek over de Pinckhoff-affaire, die rond 1890 speelde en waarin met aandelen en beleggingen werd gezwendeld op een manier die vergelijkbaar is met bankschandalen uit onze jaren zoals Texeira de Mattos en Slavenburg. Desondanks: géén Nederlandse Jack-the-Ripper of Landru, geen gentlemen-oplichters als Arsène Lupin of Maundy Gregory, geen landverraders en spionnen als Motojiro Akashi of Comte Maurice de Montgalliard in het Holland rond de eeuwwisseling. Wie de talloze 'moord-lexicons' er op na wil slaan (de 'Murderers' Who's Who's') komt in die periode de meest afgrijselijke moordpartijen tegen, gepleegd door vrijwel alle nationaliteiten, maar met door Nederlanders. Het is bijna om je voor te schamen zolang als we het terrein hebben laten braakliggen! Holland spreekt een woordje mee, maar niet in de misdaad, noch in z'n bestrijding ervan of z'n vertelling erover. De verklaring moet ongetwijfeld gezocht worden in de taboesfeer die we met onze spreekwoordelijke heilige huisjes en onze inburgerlijke instelling ('Doe maar gewoon, dan doe je al gek genoeg') eeuwenlang als een schild van Deugd en Fatsoen om ons heen optrokken. Dood-zwijgen klinkt hier wel aardig, zaken waar niet over gepraat werd, laat staan over geschreven. Literatuur en lectuur diende geheel in die loodzware traditie 'stichtend en opbouwend' te zijn. 'Gij zult niet doden', Gij zult er evenmin over publiceren.

Toen dus in dat jaar 1890 Jozua Van der Poorten Schwarz als eerste Nederlander een speurdersroman schreef, was dat alleen al gegeven de Tijdgeest een gedurfde poging. Je zou kunnen denken dat hij zich indekte door *The Black Box Murder* direct in de 'moedertaal van de misdaadroman', het Engels, te schrijven, zodat Pastoor en Dominee het zouden afdoen als één van die verdoemelijke boekjes uit de buitenlanden, maar Van der Poorten Schwarz schreef doorgááns in het Engels, dus geen wonder. Vijfentachtig jaar later, in 1975, zou ook Janwillem van de Wetering dat doen, een Nederlandse misdaadroman in de Engelse taal (*Outsider in Amsterdam*, hier bekend als *Het lijk in de Haarlemmer Houttuinen*) publiceren, en ogenblikkelijk wordt de veranderde waardering voor het genre daarmee geschetst: Van der Poorten Schwartz publiceerde zijn boek onder pseudoniem, Maarten Maartens, en dát is zonder enige twijfel gedaan om zich wèl in te dekken. Het is de dekmantel der schande, die veel auteurs in het genre tot op vandaag de dag hanteren en die het genre onnoemelijk veel schade hebben gedaan: het 'detectiefje' dat geschreven wordt en niet eens door de auteur zelf voor vol wordt aangezien; een 'aardigheidje' tussendoor, een weekend-vulling voor Politici, Echte Literatoren en Wetenschappers. Het is het ergste dat er zo ongeveer bestaat, en het enige misdadige eraan is

dat het wordt uitgegeven. Van de Wetering hoeft zich niet te schamen en heeft inmiddels de erkenning gekregen die een gerenommeerd misdaadauteur toekomt; het feit dat hij in het Engels schrijft en in Amerika publiceert, is louter commercieel bedoeld, en geef hem daar eens ongelijk in meteen Anglosaksisch lezersbestand van potentieel 550 miljoen zielen!

The Black Box Murder, de eerste Nederlandse detectiveroman, onder pseudoniem geschreven, weliswaar in het Engels, spelend in Engeland en daar gepubliceerd, betekende desalniettemin de start van een reeks boeken die ik nu, met een kleine slag om de arm, op ruim 800 stel. Bijna een eeuw Nederlandse misdaadliteratuur. Hoe ontwikkelde dat zich, wat heeft het opgeleverd en hebben we die spreekwoordelijke achterstand van vijftig jaar inmiddels ingehaald?

Toen Van der Poorten Schwarz *The Black Box Murder* schreef, was het verschijnsel ‘detectiveroman’ evenals de verschijning ‘detective’ ons niet onbekend. Er waren goedkope (in beide betekenissen van het woord), vertaalde, dikwijls anonieme feuilleton-achtige romannetjes, maar vanzelfsprekend liet het succes van het buitenlands werk de uitgevers hier niet onberoerd. Al in 1861 kwam *De vrouw in het Wit (The lady in White*) van de Brit Wilkie Collins, een nu veelgeroemde klassieker uit 1860, in een Nederlandse uitgave, niet veel later gevolgd door zijn meest bekende *De Maansteen (The moonstone)*. Wat later, rond de jaren negentig, kon de burgerij ook in de eigen taal kennis nemen van Conan Doyle's geesteskinderen Sherlock Holmes en Dr. Watson, en tegen de eeuwwisseling startte - wie anders? - uitgeverij Bruna een eigen detectiveserie, een soort voorloper van de befaamde Zwarte Beertjes, hoewel het nog lang zou duren voor het begrip ‘pocketboek’ z'n intrede zou doen. In harde kaft derhalve boeken als ‘Waargebeurde Detective-verhalen’, ‘Detective-geschiedenissen’, ‘Moderne Detective-verhalen’, vertaald werk uit Groot-Brittannië en de Verenigde Staten. Het hielp, want aarzelend namen kranten en tijdschriften het initiatief om misdaadverhalen in feuilleton-vorm dan wel als kort verhaal in hun kolommen op te nemen, wat de populariteit van het genre vanzelfsprekend vergrootte.

Het resulteerde, exact in het jaar 1900, in een speurdersroman van zekere, en nu al lang vergeten, P. Tesselhoff Jr., getiteld *Het succes van den Rechercheur*, een boekje dat waarschijnlijk ook een succes(je) voor de auteur was getuige zijn tweede, in 1901, *Avonturen van rechercheur Tips.* Ik ken geen van beide boeken, ik heb ze nooit gezien, per slot bereikt ook vandaag de dag geen misdaad-roman de archieven van het Letterkundig Museum om redenen die verderop worden toegelicht, maar het kan bijna niet anders dan dat ze de puur Britse detectiveroman volgden. Waarom denk ik dat? Omdat, vooruitlopend, de Nederlandse misdaadroman, of hij nu politieman dan wel privé-detective als hoofdpersoon (held) had, tot in de jaren vijftig niet anders heeft gedaan dan trouwhartig de Angelsaksische voorbeelden achterna sukkelen. De ‘setting’, het milieu, mag dan veelal oer-Hollands zijn, maar in wezen is het een platte overdruk van landhuizen, hogere standen, schurken en detectives uit Londen of Devon naar Amsterdam, Den Haag of de Vecht. Als vingeroefeningen zeer begrijpelijk, maar funest voor een ontwikkeling en bloei van een eigen Nederlandstalig misdaadgenre dat een loot zou kunnen verdienen aan de boom van de Vaderlandse Literatuur. De denigrerende kijk op het genre van critici, literaire snobs en ‘literatoren’ over wie elders uitvoeriger, is dan ook niet helemaal onbegrijpelijk: kijkend naar de eerste vijftig jaar sinds *The Black Box Murder*, kan de conclusie helaas niet anders luiden dan dat er weinig tot niets aan kwalitatief origineel, Nederlands ‘misdaadwerk’ werd geproduceerd, met een mogelijke uitzondering voor Havank. Mogelijke, want ook deze ‘grootmeester’ heeft

zich naar mijn visie te veel overgegeven aan plagiaat en herhaling van hetgeen hij zelf, zeker, aanvankelijk als vernieuwing had ingebracht.

Toch begon het niet onaardig, in 1900, en de daarop volgende jaren. Er is zelfs sprake van een eerste thrillergolfje, zoals er nadien nog enkele zullen volgen. In hetzelfde jaar waarin Tesselhoff Jr. z'n tweede speurdersroman publiceerde, 1901, verscheen van A.H. van der Feen ‘Sherlock jr.’, weliswaar een jongensboek, maar opgezet volgens de regels van de orthodoxe deductieroman: de misdaad, de misdadiger, de speurder, het denkwerk, de spanning, de plot (oplossing). Van der Feen zou hierna bijna veertig jaar(!) wachten alvorens hij onder zijn veel bekender geworden pseudoniem F. de Sinclair, enkele misdaadromans voor volwassenen zou schrijven. Aangemoedigd door de vertaalde uitgaven, het succes van buitenlandse auteurs, Chesterton (de geestelijk vader van Father Brown) die rond de eeuwwisseling korte detectiveverhalen rond de misdadiger Flambeau schreef, Wilkie Collins en Sir Arthur Conan Doyle, gestimuleerd ook door de feuilletons in de tijdschriften, schreven vervolgens Louise Stratenus *Een verborgen bladzijde uit het leven van Sherlock Holmes* (1903), waarvan de titel, net als die van Van der Feen, natuurlijk duidt op een slaafse bewondering voor Engeland en zijn super-speurder Holmes, en, als een soort zelfbewust tegenwicht, Henri van der Hoek een bundel *Hollandsche detective-verhalen* onder de titel *Avonturen van Emil Born* (nooit wetende dat dé uitgeverij die, naast Bruna, in de jaren zestig, het Nederlands misdaadgenre (Henk Oolbekkink, Gerben Hellinga) stimuleerde, uitgeverij Born was!). In het jaar daarop, 1905, publiceerde Van der Hoek ook nog *De man van Timbuctu.* In vijf jaar tijds waren dat, na de tien jaar van akelig stilzwijgen sinds *The Black Box Murder*, maar liefst zes vaderlandse titels, in 1909 nog gevolgd door een boek van J. Lamers *De Priester van de tempel der duizend boeddha's - Een spannende episode uit het leven van den detective Richard Korver.* In tegenstelling tot de suggestie beleefde deze Korver géén andere spannende episodes, evenmin als Emil Born of Tesselhoffs inspecteur Tips. Het thrillergolfje trok zich terug, en wederom was het dood tij, want óók rond 1905/1906 was uitgeverij Bruna, dé voortrekker in het genre, omwille van den brode gestopt met z'n serie buitenlands vertaald crime-werk.

Er bestaat zoiets als een ongeschreven wet in het genre die zegt dat je als misdaad-auteur op twee manieren fortuin kunt maken: ofwel, je eerste, je beste, is direct na verschijning een ‘klapper’, waarmee beginkapitaal en naam gemáákt zijn; ofwel

je baseert je op de oeroude principes ‘De Aanhouder Wint’ en ‘Vele Kleintjes maken een Grote’. ‘Klappers’ of best-sellers in het Nederlandstalig literair gebied zijn van een zeldzaamheid waarbij witte raven een soort Egyptische plaag lijken; in het misdaad-genre komen ze niet voor. Zelfs de meest verkochte Van de Wetering (*Grijpstra en de Gier*), de best weggezette Appie Baantjer (*De Cock & Vledder*) of Robert van Gulik (*Rechter Tie*) kennen verkoopcijfers die per titel niet meer dan een modaal salaris opleveren voor de auteur. Wie zwembaden, mooie vrouwen, snelle auto's en dure sigaren begeert, doet er goed aan door te leren voor Bankier, Koninklijke Hoogheid of Bierbrouwer. Er is een minieme kans dat een filmproducent je werk onder optie neemt (wat niets garandeert) of dat een buitenland belangstelling heeft. In beide gevallen levert dat wat op, maar nog steeds niet het nagestreefde fortuin dat, ware je Amerikaans of Brits geweest, tot de reële mogelijkheden had behoort. Per slot heeft mevrouw Agatha Cristie naar schatting zo'n 100 miljoen gulden verdiend aan haar Poirot en Miss Marple, toucheert de ‘moneymaking-machine’ Ludlum om en nabij de 5 miljoen dollar voor een handtekening ondder een auteurscontract en kocht Ian Fleming, schrijver van de 007-reeks, huizen en kastelen zoals een ander brood en kaas.

Het hoeft ook niet, mits er maar van valt te leven. Maar zelfs dat is eerder uitzondering dan regel in een land waar ‘lezen’, en zeker ‘lezen van misdaadliteratuur’ een zeer bescheiden groep mensen betreft. In het crime-genre is het schrijven van misdaadromans-om-den-brode dan ook vooral een kwestie van regelmaat en lange adem. En die twee zijn bij uitstek te combineren onder de paraplu van de Formule.

Bij het woord Formule denkt men doorgaans aan een voorop gezet Plan, een Blauwdruk die slechts ingevuld dient te worden. Zo werd ik ooit uitgenodigd door een uitgever die een ‘formule’ voor mij had bedacht waarmee ik in no-time de Nederlandse Alistair Maclean (verkoop per titel 6 miljoen ex.) zou worden. ‘Neem,’ zei hij, gepoederde sigaar in de hand, voeten op het gepolitoerde bureau en buiten de Aston Martin DB 5 startklaar voor het volgende 4-sterrenrestaurant, ‘Neem allereerst een ambassade op een exotisch eiland. Guadeloupe, Aruba, Hawaii, dondert niet, als het er maar zwoel en exotisch aan toegaat. Neem vervolgens het personeel van een ambassade van HM de Koningin, met al hun openlijke en onderhuidse spanningen, en een sluimerende liefde tussen de tweede secretaris en zijn secretaresse, vanzelfsprekend een meid die nog niet van het feminisme heeft gehoord en daar ook niet naar uit ziet. Die ambassade wordt gegijzeld en daardoor komen die twee in een reeks spannende “plot-points” tot elkaar.’ Hij tipte zijn as af en keek mij doordringend aan. ‘Ook seksueel’, zei hij toen, en toen, ‘Vooràl seksueel! Jongen, we gaan van jou de nieuwe Maclean maken. Dan het tweede boek...’

Toegegeven, dat is een Formule, een soortgelijke die je thuis gestuurd krijgt wanneer de Breinen achter de Bouquetreeks je hebben uitverkoren hun reeks aan te vullen: de ambassade is daar een Friese stins nabij Dokkum, de tweede secretaris is een simpele, maar gespierde landarbeider, de secretaresse de pleegdochter van de hereboer op de stins die de relatie tussen beiden niet ziet zitten, en toch, zo zegt de toegezonden formule, moet je in 120 pagina's toewerken naar ‘...hun lichamen die in een schier eindeloze climax versmolten.’ Gemakshalve is ook de opzet voor Deeltje Twee (‘Jan,' zei ze fluisterend, haar ogen gesloten, en leidde zijn onbeholpen handen naar haar meest intieme plekje’) en Deeltje Drie (‘Ze scheen minder dan een veertje te wegen toen hij haar naar het grote bed droeg, en haar glimlach voorspelde een nacht boordevol geluk.’) alvast voor je voorbereid.

Formule-schrijven in het misdaad-genre is wat anders. Het betekent een (of meer) vast personage, de hoofdfiguur (Held), met wie je het tenminste enkele, maar bij

voorkeur vele vertellingen kunt voorhouden. Niet voor niets hebben de meeste misdaad-auteurs hem of haar als uitgangspunt voor een reeks gekozen. Een van de eersten, terecht of ten onrechte zeker de grootste, is natuurlijk Sherlock Holmes, uitgedacht door Arthur Conan Doyle. Meer recent bijvoorbeeld Simon - The Saint - Templar van Lesley Charteris, James-007-Bond van Ian Fleming en George Smiley van John Le Carré. Een vaste Held (anti-Held) betekent dat de auteur zich bij een groeiende reeks titels verzekerd weet van een vaste, hopelijk ook groeiende lezersschare die de boeken niet alleen maar leest omwille van het avontuur, maar ook om de persoonlijke lotgevallen van de Held, z'n karakter, z'n liefde, etcetera te volgen. Sterkste voorbeeld mij bekend is in dat opzicht de hoofdfiguur die het Zweedse schrijversduo Per Wahlöö en Maj Sjöwall verzonnen, de Stockholmse politieman Martin Beek. In de tien delen aan hem gewijd, geschreven tussen 1965 en 1975, maakte Beek ontwikkelingen door die zelden zijn weggelegd voor een personage in misdaadliteratuur: niet alleen wordt hij ouder, maar de lezer ziet als het ware hoe in vier verhalen z'n huwelijk langzaam verwatert en ten slotte knalt; hoe Beek, eerst uitgesproken a-politiek uiteindelijk, in deel 10, politieke en kritische standpunten inneemt. Alleen hierom zijn de Sjöwall & Wahlööboeken binnen het genre uitzonderlijk.

De meeste Helden en Schurken, zijn net als bijvoorbeeld in stripverhalen, statisch: de Saint, De Schaduw, James Bond, Grijpstra en De Gier, ze worden in tegenstelling tot hun geestelijke vader geen dag ouder, hun woonruimte blijft dezelfde, de auto waarmee ze het eerste avontuur binnenreden, doet het twintig delen verder nog steeds feilloos, de ‘chef’ zit vastgelijmd op dezelfde stoel in hetzelfde kantoor, de vrienden en vijanden vormen een blijvende kring (soms mag er één dood om de Held nog een extra motief tot handelen te geven). Alleen de seksuele partner wisselt in het geval de Held een behoorlijke dosis Macho heeft. Lezers in het genre zijn in het algemeen conservatief en loyaal, maar ook nieuwsgierig: zou Bond een nieuwe vriendin hebben, is Ann, de vrouw van George Smiley, nog steeds nymfomane of zou het over zijn, is De Gier al getrouwd - met dat soort elementen dient een formuleschrijver toch rekening te houden. Lezers sparen en daar gokt de auteur op. Zijn verkoop staat bij het volgende boek voor een groot deel vast.

Het is de voornaamste reden dat de meeste detective-schrijvers zo'n vast personage hebben bedacht, of hij nou politieman, spion, detective of ambtenaar is. Het is ook gemákkelijk voor de auteur; hij hoeft zich niet meer zozeer te bekommeren over karaktertrekken, hebbelijkheden, omgeving en woordgebruik van een hoofdfiguur (dat alles heeft hij, als het goed is, op kaart staan), maar hij kan zich 100% wijden aan de ploten de actie.

Vanzelfsprekend kleven er nadelen aan: veel formule-auteurs worden uiteindelijk doodmoe van hun Held. Hij is na pakweg twintig delen stomvervelend, uitgebaat door de schrijver, vastgelopen. Wat dat betreft is de verhouding Auteur-Held vergelijkbaar met een huwelijk. Veel auteurs geven dan ook na verloop van tijd het vaste personage op en bedenken een nieuwe of beginnen boeken te schrijven waarin steeds een Ander de hoofdrol speelt. Anderen doen het wat rücksichtloser en laten hun personage omkomen, zoals Conan Doyle dat met Holmes deed. De Held is dan niet alleen stomvervelend geworden, maar soms zelfs een regelrechte bedreiging voor de auteur. Van Peter Cheyney, geestelijk vader van zulke illustere Helden als Slim Callaghan en Lemmy Caution, is bekend dat hij zich ten slotte zo sterk identificeerde met zijn verzonnen ‘G-man’ dat hij zich exact zo ging kleden als hij hen beschreef, zijn haar zo kamde, nooit uitging zonder het veilige gevoel van een Smith & Wesson onder de linkeroksel, Ian Fleming protesteerde hevig toen de filmproducenten voor de eerste Bondfilm Dr. No op kwamen draven met acteur Sean Connery. Connery had bossen haar op z'n borst en volgens Fleming was dat absoluut niet het geval bij 007. De reden was een andere: Fléming had geen haar op z'n borst.

Subgenres

Uitgevers zullen beginnende auteurs in het genre altijd wijzen op de grotere kansen van het formulewerk. Wanneer ik nu, in 1986, kijk naar de Nederlandse misdaadschrijvers die regelmatig werk afscheiden, dan zijn ze allen gehoorzaam geweest: de in dit nummer geïnterviewden schrijven zonder uitzondering, deel na deel, over hun eigen vaste Held. Jacques Post over Henk Maalbeek, Rinus Ferdinandusse over Rutger Lemming, Joop van den Broek over Lex van der Tuyn Walema, Jef Geeraerts over Vincke en Verstuyft, Gerben Hellinga over Sid Stefan, Theo Capel over Hank Stammer, Tomas Ross over Martin Finch.

Tegelijkertijd wordt in zo'n willekeurige opsomming iets anders duidelijk: de hier genoemde formule-helden hebben

allen een sterk van elkaar verschillende achtergrond, hoewel zij hetzelfde doel voor ogen hebben: de oplossing van een misdaad. Maalbeek van Jacques Post is een ex-politieman die de rest van z'n jaren verder scharrelt in de marge van wet en wetteloosheid; Rutger Lemming is journalist die via z'n dag-(veelal: nacht-)taak op onfrisse klussen stuit. Lex van der Tuyn Walema is fotograaf, Vincke en Verstuyft zijn politiemannen, Sid Stefan is een totaal ongebonden individu (‘non-conformist’) die links en rechts z'n brood verdient, Hank Stammer drijft een eigen incasso-bureautje en Martin Finch is ambtenaar bij de Binnenlandse Veiligheids Dienst (BVD). Een dergelijk verschil in achtergronden en functies geeft de verscheidenheid in het Misdaad-genre goed weer: er zijn vele sub-genres, en het is dus moeilijk, zo niet onmogelijk om consequent en ten algemene uitspraken te doen over het Genre als zodanig.

Wanneer we de sprong nu terug maken naar de eeuwwisseling, het tijdperk ‘Holmes en Watson’, is er nauwelijks sprake van zo'n Eenheid (de Misdaad) in Verscheidenheid (de vele vormen die Held en Misdadiger kunnen aannemen), integendeel, alle boeken uit die dagen binnen het genre zijn zogenoemde Deductieromans waarin privé-detective dan wel politieman de zaak tot een goede oplossing brengen door de feiten op een logische rij te leggen en vervolgens daaruit de enig juiste conclusie te trekken. ‘Elementary, dear Watson!’ Het is de aanzet tot de klassiek geworden werken van schrijfsters en schrijvers in de jaren twintig en dertig, waarin hun speurder met een buitengewone intelligentie en scherpzinnigheid uit twee bloedvlekken op de traptreden, een losse draad, een vuil kopje, een gebroken vaas en een vergeten boordeknoopje feilloos de villeine moordenaar van Sir Henry aanwijzen, wiens lichaam zieltogend in z'n bibliotheek was aangetroffen. Christie, Sayers, Marsh, dames die hun deductieromans als kruiswoordpuzzels opzetten, strenge wetten voor het eigen werk ontwikkelden (‘De moord mag nooit gepleegd worden door bedienend personeel of door Chinezen’, ‘de Held mag nooit verliefd worden, erotiek en sex zij verre van hem’, ‘de lezer moet over dezelfde kennis van feiten kunnen beschikken als de Held(in)’ etcetera en ad absurdum), en zich nooit een zij-stap van het gebaande pad permitteerden.

Wie nú een misdaadroman wil kopen, komt op de covers veelal merk-namen als ‘Policier’, ‘Private Eye’, ‘Spionage’, ‘Thriller’, ‘Avonturenroman’, ‘Suspense’ tegen. Dat was in het jaar waarin het eerste Nederlandse ‘thriller-golfje’ kabbelend tot stilstand kwam, niet het geval. Wie zich een hoofdpersoon in het genre koos, twijfelde niet: detective of politieman. Hoewel er bij de al veel oudere Avonturenroman (men denke aan de boeken van Walter Scott, maar ook aan Rider Haggerd's ‘King Solomon's Mines’) flink leentjebuur werd gespeeld (getuige titels *De Man van Timbuctu* of *De priester van de tempel der duizend Boeddha's*), werd de vertelling opgehangen aan vaste elementen (bijna per definitie ‘de moord’ en ‘het motief’) en aan een vast patroon (de introductie en betrokkenheid van de speurneus, de misleiding van de lezer, de oplossing). Ik vermoed dat men in die dagen detectives las met hetzelfde oogmerk waarmee men in een circus naar hoogstandjes van top-acrobaten kijkt: niet de stijl waarin wordt gewerkt, niet alle bij-personages die de boel moeten aankleden en moeten afleiden, maar puur en alleen reikhalzend uitkijken: kan hij wat ik niet kan? De acrobaat die de Salto Mortale uitvoert, de superintelligente detective die in 180 pagina's alle verwarring elimineert en de schuldige aanwijst. In zekere zin is acrobatiek spannender; per slot kan de held daar nog doodvallen en is de lezer van het deductiewerk ervan verzekerd dat zijn Held hoe dan ook zal slagen in het gestelde doel. Acrobaten hebben een vangnet en een zeer dure levensverzekering, de speurder uit de klassieke deductieromans beschikt over een schier bovenaards-superieure intelligentie om ten slotte de zaak

te kunnen afronden. Ook dat was een vast element, en is het nog steeds, tenzij uitdrukkelijk anders gemeld: helden uit misdaadromans zijn Overtreffende Trap - Sterker, Onweerstaanbaarder, Slimmer, Harder, Sneller, Leniger, Intelligenter, Potenter. Sherlock Holmes en consorten uit de jaren rond de eeuwwisseling waren begiftigd met een IQ vergeleken waarbij hun soortgenoten dierentuinbewoners waren. Iedereen kent zo ongeveer wel de wijze waarop de leptosome pijproker in zijn vertrekken aan het Londense Baker Street z'n veel minder begaafde metgezel dr. Watson (noodzakelijk ingevoerd om via vraag en antwoord tussen beiden de lezer duidelijk te maken wat de Grote Meester bedoelt), uitlegt hoe hij tot z'n conclusies is gekomen. Godfried Bomans schreef er in 1948 een buitengewoon vermakelijke parodie op, geheden 'De Avonturen van Bill Clifford'. Daarin komt een meesterlijk staaltje deductie van de grote detective Clifford voor wanneer hem een bezoek wordt gebracht door twee politiemannen van Scotland Yard, de heren Tittlebat en Twinklehead, waarmee Bomans tegelijkertijd een andere factor uit de klassieke deductieromans vat, de Domheid van het Gezag. In het navolgende stukje zijn beide politiemannen bij Clifford op bezoek om raad.

> '...Waarom komt gij niet regelrecht van het bureau, maar juist van de tegenovergestelde zijde?'
> De beide inspecteurs zwegen en schuifelden onrustig op hun stoel. Het Onzichtbare, de Geest begon hen weder te omhullen.
> 'Ik ga nog verder,, vervolgde de detective, 'gij komt van het Ministerie van Buitenlandse Zaken en zijt van daar in grote haast hierheen gegaan. Gij zijt daarbij door de Grosvenorstraat gekomen. Gij hebt zelfs hard gelopen. Een groepje arbeiders, die deze straat aan het opbreken was, trachtte u tegen te houden. Aan Twinklehead gelukte dit, docht Tittlebat kwam er niet zonder kleerscheuren af. Hij verloor zelfs een knoop en kreeg een schram aan de pink. Ontken het, indien ge wilt!'
> 'Wij denken er niet aan iets te ontkennen, meester,' antwoordden de brave kerels, 'want dit zou nutteloos zijn. Gij ziet door ons heen als glas. Wij vragen ons alleen af: hoe is het mogelijk?'
> De detective glimlachte.
> 'Gij zoudt het ook gezien hebben in mijn plaats,' zeide hij, 'een kind kon het zien. Het eerste wat mij opviel, toen ge nog op de drempel stond, was een weinig lichtgeel zand in de naden van uw schoenen. Het was mij toen reeds duidelijk dat ge door Grosvenorstreet gekomen waart, want dat is de enige straat in de buurt die opgebroken is.'
> 'Geniaal!' riep Tittlebat.
> Clifford knikte slechts even met het hoofd, en vervolgde: 'Het tweede wat mij trof, was het Groot Tenue waarin ge gestoken waart. Ik ken de gelegenheden, waarvoor het politiereglement dit voorschrijft; zulk een dag nu was het vandaag niet. Het lag dus voor de hand, dat ge op bezoek waart geweest bij een hoge, een zeer hoge autoriteit. Dit, in verband met de richting der Grosvenorstraat, bracht mij op de Ministervan Buitenlandse Zaken. Hij is de enige potentaat in die buurt.'
> 'Heerlijk!' mompelde Twinklehead.
> 'Het feit dat men op het Ministerie twee inspecteurs ontbiedt, en nog wel twee inspecteurs van meer dan plaatselijke bekendheid, wijst op een onderhoud van zo grote betekenis, dat het ongetwijfeld door de minister zelf zal gevoerd zijn.'
> De twee beambten knikten blozend. Het gelaat van Clifford echter versomberde, naarmate hij vorderde.
> 'Nu is de enige relatie die Scotland Yard met dit Ministerie heeft de Secret Service. Waarschijnlijk heeft dit vermaarde korps de hand weten te leggen

op een document van onschatbare waarde, waarvan zij de Londense politie-autoriteiten op de hoogte heeft willen stellen.'
De twee inspecteurs applaudisseerden gelijktijdig.
'Het is, meester,' riep Tittlebat uit, 'alsof ge erbij geweest zijt!'
Fragment uit *Avonturen van Bill Clifford*

Deze scène loopt nog pagina's door, maar het geciteerde geeft een, zij het overdreven, goed beeld van de tegenstelling tussen de Speurder (en zijn Brein) en andere personages, van de wijze waarop de deductie werd toegepast, en eveneens van de manier warop het verhaal moest worden verteld, namelijk in ellenlange monologen van de detective, slechts onderbroken door ofwel een aarzelend gestelde vraag dan wel een bewonderende opmerking. Elke misdaadroman in deze traditie kende uitvoerige laatste hoofdstukken waarin helper, misdadiger, maar vooral lezer een toespraak van de Speurder moeten ondergaan om te snappen wát en wáárom vooral gebeurde wat gebeurde.

Ivans - de eerste Nederlandse formuleschrijver

In 1917 publiceerde een zekere Jacob van Schevichaven, een 51 - jarige Nederlandse jurist, zijn detective-debuut, getiteld *De Man uit Frankrijk.* Een misdaadroman die voor 100% aan de toenmalige ongeschreven Angelsaksische regels van het genre beantwoordde en die, in navolging van Maarten Maartens' *The Black Box Murder*, voor een groot deel in Engeland speelt en Engelsen als hoofdfiguren kent. Wat meer is, de Speurder zelf is een Brit, geheten Geoffrey Gill, en doet sterk denken aan Conan Doyle's wereldberoemde geesteskind Sherlock Holmes. Dat niet alleen, Van Schevichaven die zich als schrijver presenteerde als IVANS (= I = J) - VAN -S., een samentrekking die later H. van der Kallen zou navolgen door zich HAVANK (IS H.VAN.K.) te noemen, voerde ook een Watson in, die niet al te snuggere advocaat Willy Hendriks (wèl een Nederlander).

De Man uit Frankrijk, door Bruna uitgegeven compleet met roerende illustratietjes, bevat alle stereotiepe ingrediënten die een deductieroman, de zogenaamde ‘Whodunlt (WieDeedUt?)’, toentertijd kende: de moord, de onbekende tweelingbroer, de geheime lade in het bureau, familieverwikkelingen in de Betere Standen, het landhuis, de buitengewone schranderheid van de detective Geoffrey Gill, kortweg G.G., wiens scherpzinnigheid pas duidelijk wordt door de onnozelheid van zijn trouwhartige, onnozele hulp Hendriks. Zoals Bomans opmerkte:

> ‘Het moge de persoonlijke bedoeling dezer mensen zijn om hun grote vriend bij te staan, in feite echter doen zij alles verkeerd. Zij fungeren slechts als tegenstelling. Juist omdat zij niets begrijpen, wordt het duidelijk hoeveel de detective begrijpt. Zij zijn de kandelaar, waarop hun licht brandt. (Bill Clifford, p.65)

Ivans' *De Man uit Frankrijk* telt in mijn uitgave van 1976 190 pagina's. Al op pagina 137, het begin van het negentiende hoofdstuk, wéét G.G. hoe de vork in de steel zit en vangt hij aan dat ons door middel van de toehoorder Willy Hendriks uit te leggen. Dat doet hij in maar liefst acht hoofdstukken, totaal 45 bladzijden, waarin G.G. en Hendriks niet anders doen dan tegenover elkaar zitten. De Meester vertelt, de Leerling hoort ademloos toe. Hoofdstuk 19: ‘G.G. had mij zijn bezoek aangekondigd voor de volgende ochtend tien uur.’ Hoofdstuk 20: ‘Ik (G.G. -TR) kom nu bij ons eerste bezoek aan Standerton.’ Hoofdstuk 21: ‘En nu onze avonturen op Stockton Court,’ vervolgde G.G.' Hoofdstuk 22: ‘G.G. tikte de as van zijn sigaar. Hij

zweeg tergend lang, want ik moet bekennen dat ik nieuwsgierig was.' Hoofdstuk 23: 'Na wat ik je verteld heb,' vervolgde G.G., 'zal het je niet moeilijk vallen de verklaring te vinden voor wat je niet begreep...' Hoofdstuk 24: Er heerste een ogenblik stilte. G.G. was opnieuw zeer geëmotioneerd. Hoofdstuk 25: G.G. bleef geruime tijd in gepeins verloren. Toen rukte hij zich met geweld los en zei:... Hoofdstuk 26: 'En nu kom ik dan bij de verkaring van wat voor ons het begin van de geschiedenis is geweest,' vervolgde G.G.

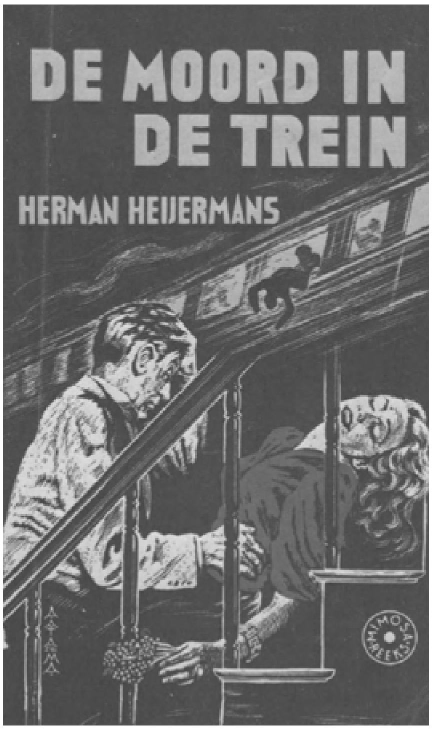
Volgt nog precies één hoofdstuk waarin de schurk sterft en Eind Goed ook Al Goed wordt. Typerend is daarin ook de zinsnede van de 'Watson', mr. Willy Hendriks, die in alle Ivans-en optreedt als de verteller: 'Wat was ik anders geweest dan een blind werktuig? Mijn vriend Geoffrey was de enige die dank toekwam.' Het is van een serviliteit waarvoor een rashond zich dood zou schamen, maar het werkte in die dagen, het hóórde bij dat ene genre waartoe de misdaadliteratuur zich had ontwikkeld, de deductieroman, waarbij denkwerk, beschrijving, 'clues' en uitleg belangrijker waren dan de hedendaagse actie, sex en geweld. 'Deduceren en combineren' waren Ivans' trefwoorden en daar hield deze eerste vaderlandse formuleschrijver zich strikt aan. Weliswaar is het in de avonturen van G.G. lang niet altijd de bibliotheek-moord, bijna het tegendeel, hier en daar zit zelfs een spionage-element, een politieke factor in het verhaal, maar elk van de in totaal 32 boeken over Gill kent hetzelfde, strakke stramien. Slechts de lokatie, veelal een buitenland, verschilt. Het moet de reden zijn geweest dat ook Ivans moe werd van zijn creatie en, tamelijk uniek, de dood van zijn held inlaste om tussentijds vers van de lever verder te kunnen met een vrouwelijk detective, zekere May O'Neill. Maar evenals Conan Doyle zichzelf uiteindelijk vermurwde Holmes na diens sterk gesuggereerde dood terug te brengen, deed ook Ivans dat: Geoffrey Gill mocht dan dood zijn, Ivans verzon nagelaten bekentenissen die nieuwe stof opleverde, ook nadat de auteur een tijdlang een derde held, Gerard van Panhuis, heeft laten opdraven. En geef toe, Geoffrey Gill klinkt ook een stuk beter dan G. van Panhuis!

Ik kom er hier eerlijk voor uit géén van de 44 boeken die Ivans tussen 1917 en 1935 (het jaar van zijn dood) met rode oren uit te kunnen lezen. Dat klinkt natuurlijk vervelend, want vanzelfsprekend zijn boeken uit die jaren in onze ogen traag en gedateerd, maar toch kan mijn bloeddruk nog wél eens stijgen bij titels van Conan Doyle, Dorothy Sayers, Edgar Allan Poe of John Buchan, auteurs die qua ouderdom Ivans nog overtreffen.

De verdienste van Ivans is allereerst gelegen in z'n grote produktie, zodat de Nederlandse boekenconsumenten regelmatig werden geconfronteerd met het genre. Eerder kwantiteit

dan kwaliteit, en ik bedoel dat niet denigrerend, want het viel Ivans niet kwalijk te nemen dat hij niet kon voortgaan op ingeslagen wegen. Integendeel, hij baande het pad voor alle anderen die na hem kwamen, en dan doet het er niet meer toe dat hij de plattegrond daarvoor ontleende aan de grote buitenlandse voorbeelden van die dagen.

Ivans was de eerste formuleschrijver, maar niet de enige in die jaren. Zijn debuut in 1917 en het succes van de erop volgende Geoffrey Gill's, brachten anderen ertoe detective-verhalen te schrijven. Zo de neerlandicus Herman Middendorp met, alweer, een Engelse Held in de hoofdrol, zo J. van Callant (met een heuse Nederlandse speurder, zij het stereotiep vergezeld van z'n Watson) maar geen van beiden kon Ivans naar de kroon steken. Andere auteurs hielden het bij één, hooguit twee misdaadromans, onder wie de toneelschrijver Herman Heijermans met *De Moord in de trein.* De tweede literator dus, na Van der Poorten Schwarz, die eens een ‘uitstapje’ maakte, zij het dat Heijermans z'n eigen boek nooit heeft kunnen zien. Tijdens het schrijven ervan, overviel, zoals dat zo mooi heet, de dood hem, en de schrijver A.M. de Jong (*Merijntje Gijzen*) heeft de laatste hoofdstukken, ‘... geheel volgens de aanwijzingen en het nagelaten schema voltooid.’ Het boek kwam uit in 1924, betreft een speurder geheten Nathan Marius Duporc en begint ongeveer zoals het eindigt, met de figuur van Satan, dus in ieder geval origineel, want dat was en is bij mijn beste weten nog nooit vertoond. Voor de rest is het totaal onleesbaar, uitsluitend onbedoeld humoristisch (‘je rook 't judasgedoe van 'n vrouw aan de spiraaltjes...’) en je wéét tijdens het lezen dat de auteur het boek als een ‘grapje’ heeft beschouwd. Een uurtje per dag.



Al eerder bracht ik mijn misnoegen onder woorden over het feit dat bepaalde mensen zich een ‘detectiefje’ menen te kunnen permitteren. Onder hen bijna per definitie wetenschappers en ‘literatoren’, te weten auteurs die door hun ander (schrijvers)werk naar het oordeel van critici ‘serieus’ dienen te worden genomen. In tegenstelling tot, bijvoorbeeld, auteurs van misdaadromans.

Wie een erkende boekwinkel binnenstapten op zoek gaat naar de er voorradige Nederlandstalige literatuur, komt daar onveranderlijk minimaal twee kasten voor tegen. In de ene staat uitgestald Neerlands' literaraire werk, dat wil zeggen boeken van die auteurs die door Bloemlezers, Samenstellers, Docenten Nederlands en Vooraanstaande Critici als zodanig zijn benoemd. Dus te beginnen bij Aafjes, Bertus, en te eindigen bij Zwier, Gerrit-Jan, en ertussenin al die auteurs die volgens een mystieke Norm tot Literatuur worden gerekend. In de andere kast bijeengezet al die Nederlandstalige schrijvers die volgens diezelfde Norm géén Literatuur zijn. Dus van Han. B. Aalberse tot Siepy Zeilstra-De Roos. Ertussen alles wat en allen die te maken hebben met wat heet Lectuur, Streekromans, Avonturenromans, Misdaadromans, Damesromans, Oorlogsromans, Jeugdromans. Een vergaarbak van alles wat geen Literatuur wordt genoemd, het Kaf onder het Koren.

'Het is moeilijk te spreken of te schrijven over de detectiveroman, zonder een gevoel van onbehagen te krijgen.' Dat schreef de auteur Ab Visser in zijn studie over de misdaadroman getiteld *Kain sloeg Abel* uit 1961/1962. Dat 'onbehagen' heeft alles te maken met het kaf waartoe de misdaadliteratuur meestentijds wordt gerekend. Misdaadliteratúúr - ik zie generaties critici en recensenten, docenten en neerlandici huiveren. 'Hooguit léctuur!' hoor ik ze mompelen, 'Ontspanningslectuur, verstrooïing, vaak slecht van stijl en structuur!' Misdaadromans in Nederland komen nauwelijks aan bod in de kranten of weekbladen, worden niet vermeid in Top Tienen, 'Bestsellerlijsten' of welke andere modieuze platte disejockeymethoden er zijn ontwikkeld om een boek als een alarmschijf omhoog te stuwen in verkoop en publiciteit, worden nauwelijks getolereerd op de boekenlijsten van middelbare scholen. Misdaadromans komen niet aan bod in de zogenaamde literaire bladen, worden niet genoemd in culturele rubrieken van radio en televisie, worden niet bekroond met prijzen. Een misdaadroman is, zo zou de stereotiepe opvatting erover verwoord kunnen worden, een haastig en slecht geschreven spannend boekje over een hoop onzin dat je hooguit na een lange werkdag dan wel in het vliegtuig op weg naar je vakantiebestemming leest om het vervolgens na aankomst op het vliegveld in de vuilnisbak te deponeren. De misdaadliteratuur in ons land is een hond met schurft - weliswaar een hónd, wie weet ook wel een aardige, maar hij hééft schurft, dus je kunt er beter maar niet aankomen. De officiële Literatuur is een rashond, geschoren, strik om, coup soleil, kan kunstjes en bevalt het Baasje zeer.

Is dit rancune? Het minderwaardigheidscomplex, de zeurderigheid over het 'onbegrip alom' van de zich kunstenaar voelende mislukkeling op de zolderkamer met tien schriften vol Persoonlijke Ontboezemingen, Bekentenissen?

In het interview met Rinus Ferdinandusse, de auteur van de Rutger Lemmingboeken (*Naakt over de Schutting*), zegt deze Kenner-Liefhebber:

> ...Er wordt altijd maar gepraat over het aandacht schenken aan de misdaadliteratuur, er moet worden gepropageerd, men wil eindelijk wel eens voor vol worden aangezien. Ab Visser (auteur, kenner van het genre, overleden in 1982 -TR) deed daar vroeger erg zijn best voor, maar ik vond dat in die tijd nogal belachelijke stukjes. Alsmaar van die bloemlezingen die de plaats van het detectiefje temidden van de literatuur benadrukken. Ik denk altijd dat als je je daar zorgen over maakt, dat er dan iets loos is... Zolang 't er niet vanzelf bij hoort, is het er ook niet, dus die hele strijd van Ab Visser en consorten om erkenning vind ik een totaal onvruchtbare en onzinnige manier van redeneren.

Ik ben het niet eens met Ferdinandusse. Ik begrijp wat hij bedoelt en het is ook onzin om aan te willen tonen dat thrillers en detectives tot dezelfde categorie horen als bijvoorbeeld werk van Dante, Rousseau, Malamud, Robert Graves of Simone de

Beauvoir, maar dat sluit niet uit dat misdaadromans en -verhalen doorgaans òfwel buitengewoon denigrerend worden behandeld òfwel in het geheel niet. Ferdinan-

dusse weet dat zelf donders goed - ware hij geen hóófdredacteur van het opinieweekblad Vrij Nederland geweest dat relatief zoveel (door Ferdinandusse besproken) misdaadromans in zijn kolommen aanprijst, dan beperkte ook dat blad zich hoogst waarschijnlijk tot de nieuwe Le Carré, een terugblik op het werk van Sjöwall & Wahlöö, een herdenking van de sterfdag van Raymond Chandler. Want dat is het merkwaardige in het Nederlandse Land der Letteren: de misdaadliteratuur wordt, zoals Visser dat treffend omschreef, niet alleen als een stiefkind, vaker overigens nog als een ongewénst kind, gezien, maar het schijnt een enkele auteur tòch vergund te zijn toe te mogen treden op de door critici en recensenten gecreëerde Olympus. Zo ‘mag’ je in ‘de kringen’ tussen de werken van zulke ras-literatoren als de cabaretier Van Kooten of de TV-presentator Van Dis, nog wel een John Le Carré, een Georges Simenon, een Sjöwall & Wahlöö of een Patricia High-smith hebben staan, mits niet tegelijk. Een soort ‘arbeiderisme’ zoals dat ‘bon ton’ was in de jaren zeventig: je als intellectueel te kleden naar wat de arbeiders gedacht werden te dragen, één of twee arbeiders uit te nodigen op je ‘borrel’, enkele woorden in je vocabulaire uitspreken zoals een arbeider dat placht te doen. Leuk, je was van alle markten thuis en niet te beroerd om kennis te nemen van. Het dédain ten opzichte van de misdaadliteratuur in Nederland is meer dan duidelijk. De eerste de slechtste poëziebundel, waarvan de inhoud qua omvang op één krantepagina kan worden afgedrukt, krijgt bijna 100% meer aandacht dan een nieuwe, vaderlandse thriller of policier. Het is niet een kwestie van ‘zij zijn groot, en ik ben klein en dat is niet eerlijk’, het is een kwestie van de erkenning die een auteur wenst te zien. Hij doet dat niet alleen uit ijdelheid, maar vooral omdat hij zich terecht verontachtzaamd voelt. Een misdaadroman schrijven betekent net zoveel werk, inspanning, concentratie en inspiratie als welke andere roman dan ook. Dat is één. Sterker nog, wanneer ik zie wat in Nederland de afgelopen tien, vijftien jaar doorgaat voor literatuur, te weten een ziek geriedel over de eigen, gereformeerde jeugd, de masturbatieproblemen van tóen, klunzige Vader-Zoon-relaties, Amsterdam-achter-het-Concertgebouw, overjarige woordspelingen van oude mannen, geleuter van debutantes, dan ben ik zo arrogant om te stellen dat een gemiddelde misdaadroman méér werk heeft gekost, want - en dat is twee - één van de verdiensten van het genre is dat het vertéllend is. Dat de auteur geprobeerd heeft een boek te verzinnen en te schrijven dat een ‘verhaallijn’ heeft, een begin, een einde, een plot. Waarin gefingeerde mensen en krakters zaken ondernemen, gedachten hebben, handelingen verrichten die als het goed is, authentiek gaan worden en de lezer bij de lurven grijpen. Kan Anja Meulenbelt nóg zo roerend over haar eerste neukpartij schrijven, kan Maarten 't Hart nóg zo treffend z'n ouderlijk milieu neerpennen of Jan Wolkers z'n ontmoeting met zo'n vertederend zeehondje, het zijn kopieerapparaten die met hun buik naar de wind, vermenigvuldigen wat al lang bestond. Aangedikt, opgesmukt, goed of niet goed beschreven, het zijn overdrukken van een werkelijkheid, het is nooitde fantasie die tot werkelijkheid wordt.

Diezelfde Maarten 't Hart wijdde hieraan een zeer lezenswaardig artikel, geheten ‘Darwin's vinken en de detectiveroman’ (VN's Detective en Thrillergids 1982), waarin hij aantoont dat het ‘misdaadgenre’ ooit, te weten in de negentiende eeuw, deel uitmaakte van de Literatuur, maar dat ‘toen eenmaal, rond 1880 het nieuwe genre ontstaan was (...) de literaire critici ermee ophielden de nieuw uitgekomen misdaadromans te bespreken. In geschiedenissen van de literatuur worden de misdaadromanschrijvers en -schrijfsters van na 1880 niet meer behandeld en over en weer laten literatoren en crimewriters zich misprijzend uit over elkaars werk’ (Zoals ik dus zojuist hiervoor - TR). 't Hart laat treffend zien dat sinds de ‘scheiding der geesten’ de ‘officiële literatuur’ verloren heeft aan bepaalde kwaliteiten. Zo noemt

hij de dialoog, waarin het misdaadgenre zich onderscheidt, de strakke, zakelijke stijl en de 'spanning', 't Hart: 'Een ander element dat teloor lijkt gegaan in de officiële literatuur is "spanning". Een echt spannend boek waar je het zweet van in je handen krijgt, waar vind je dat nog in de hedendaagse officiële literatuur? Een boek als *De donkere Kamer van Damocles* van Hermans of *The Masters* van C.P. Snow.'

En ten slotte: 'Het zou goed zijn als beide genres weer één genre werden, als die noodlottige splitsing tussen misdaadroman en gewone roman werd opgeheven, als de gewone roman weer terug zou krijgen wat hij nu vaak ontbeert: goede dialoog, spanning, een goede plot. Want zoals de zaak nu is, heeft de grote traditie van de roma uit de vorige eeuw zich veelal voortgezet in de detectiveroman, terwijl de gewone roman zo langzamerhand slaapverwekkend begint te worden.' Dat is het waar iemand als Ferdinandusse zich deerlijk vergist wanneer hij zegt: 'Zolang 't er niet vanzelf bij hoort, is het er ook niet...'. Maar 'het' hóórt er bij omdat het er altijd bij hééft gehoord! Avonturenromans, suspense en griezelverhalen, schelmenromans werden ooit als loot aan dezelfde stam der Letteren beschouwd, zo ook de eerste detectiveromans en - verhalen van Wilkie Collins, van Poe en van Chesterton. Dat er sindsdien vanaf een andere tak aan diezelfde boom neerbuigend naar werd gekeken, betekent natuurlijk niet dat de loot toen afviel, stekte en een eigen leven ging leiden. Het is slechts een kwestie van Mode en Grote Bekken dat de misdaadliteratuur beschouwd ging worden als tweederangs, als 'ontspanningslectuur', als 'pulp'. Het is, zoals Ab Visser eens schreef, niet een afkeer 'van literaire, maar evenzeer van psychologische aard' (*Kain sloeg Abel*, 1961/1962). Ferdinandusse formuleert dat zelf trefzeker in het interview in dit nummer, wanneer hij de Amerikaanse 'thriller' markt met de Nederlandse vergelijkt: 'Hier is dat geheel nieuw, het sluit niet aan op een bepaalde traditie. Dáár kun je de thriller een substantieel onderdeel van de cultuur noemen, terwijl het er hier in Nederland bijgeplakt, aangehangen is.'

Ik zelf denk dat er in dit land van ons een hardnekkig misverstand woekert onder en over Schrijvers en Hun Werk. Er zijn auteurs die zich allereerst Kunstenaar noemen en Hun Werk een bepaalde eeuwigheidswaarde toeschrijven. Schrijven is onder hen vooral scheppen, Geest, Inspiratie, Boodschap. Zij beschouwen de Letteren als een Instrument voor hun eigen zieleroerselen en ideeën. Schrijven is in die zin een soort geestelijke masturbatie, waarmee de Kunstenaar in de Schrijver dient klaar te komen. Solosex als hoogste goed. Het heeft geleid tot de stroom min of meer autobiografische boeken, waarin de schrijver slechts rekening hield/houdt met zichzelf en waar 't Hart in het geciteerde VN-artikel zo smakelijk bij stelt 'Goddank kent het misdaadverhaal geen Vogelaars of Poletten'. Vanaf hun zelf gecreëerde Olympus bekijken zij met medelijden en minachting het yolk aan de voet van de berg. Daaronder niet alleen lezers, maar ook andere schrijvers. Deze beschouwen zichzelf als vertéllers: zij schrijven voor anderen en houden daar rekening mee. Dat wil zeggen dat hun verhalen begrijpelijk zijn, want zoals Reve dat treffend opmerkt, ook schrijvers hebben een 'handel', een 'winkel', en verkocht moet er worden. Dát nu wordt door de Kunstenmakers hoog boven ons gezien als een concessie die eigenlijk ongepast is.

Het gefingeerde verschil tussen 'Kunst' (of wat daar voor door gaat) en 'Vakmanschap', tussen 'Inspiratie' en 'Discipline', maar bovenal tussen 'Schrijven' en 'Vertéllen', heeft in dit land geleid tot een absurde tweedeling: enerzijds zij die zich de Ware Kunstenaar, de Ware Literator voelen, met in hun aars-water de loodsmannetjes die nu eenmaal altijd de haai vergezellen, te weten de recensenten van de 'goede bladen', de literaire magazines, de redacteuren van de 'kwaliteits-uitgeverijen', anderzijds de overigen die gemakshalve, of zij nu streekromans, thrillers of doktersverhalen schrijven, op één hoop worden geveegd. Broodschrijvers.

Dat is de al decennia durende schijn-tegenstelling waardoor het misdaadgenre ‘aangeplakt is, erbij hangt’. Niet omdát dat werkelijk zo is, maar omdat een groep ‘opinion-leaders’ dat zo ziet, wil zien. Wanneer ik, en ik doe dat graag, in belezen gezelschappen uitroep dat Jan de Hartog mijns inziens de beste schrijver is die we hebben, staan de literaire recensenten al klaar met tien uitgestrekte vingernagels en een pen vol gif. Opeens blijkt ‘goed’ en ‘slecht’ dan tóch geen kwestie meer van persoonlijke smaak, maar van vast omlijnde sociale en culturele controle. Dus wél Mensje van Keulen, maar niet Evert Hartman, dus wél Nicolaas Matsier, maar niet Joop van den Broek!

Merkwaardig is dat. Het vertelde verhaal, dat niet mag. Het is niet vernieuwend, roepen de tegenstanders, het is geen psychologie, geen karakter! Het is slechts ‘En toen... En toen... En

toen...' So what? John Updike, Tolkien, Saul Bellow, Norman Mailer, Henry Miller, Malamud, Paul Theroux - het zijn toch vertéllers bij uitstek in het Angelsaksisch taalgebied. En ze leveren stuk voor stuk léésbaarder boeken af dan de ex-gereformeerde cabaretiers en televisiepresentatoren die in dit land de toptienen van Haagse Post en Vrij Nederland domineren? Het misdaadverhaal, de misdaadroman, is een aangewezen vorm van vertelling. Daarin, toegegeven, komen slechts zelden vernieuwende elementen naar voren. Misdaad, of het nu roof, moord of brandstichting is, is op zich een plat gegeven. Er is gezien de wetmatigheden waaraan de auteur dient te beantwoorden, de misdaad zelf, de actie, de plot en z'n ontrafeling, maar weinig ruimte in het genre voor bespiegelingen over het Wereldleed, laat staan voor de roerselen in de auteursziel. Die beperking is er. Maar eenzelfde soort beperking kenmerkt wat 'Literatuur' wordt genoemd, namelijk dikwijls géén actie, géén plot, géén dialogen.

Het is slechts zelden dat een 'Officiële Literator' met kennis van zaken over het misdaadgenre spreekt en oordeelt. Wanneer Godfried Bomans nogal smalend schrijft (de Volkskrant 3/8-'61) dat 'ieder die een penhouder weet te hanteren, een dragelijke detective kan schrijven', is dat een platitude van jewelste. Ieder die een penhouder weet te hanteren, kan ook een draaglijk 'literair werk' schrijven, een boodschappenlijstje, een krante-artikel, een brief aan z'n moeder. Literaire coryfeeën als Du Perron, Dresden en Vestdijk hebben zich van tijd tot tijd neerbuigend uitgelaten over het genre. Wie zich de moeite getroost hun woorden erop na te lezen, komt tot de verbluffende ontdekking dat ze er niets, maar dan ook niets van wisten, slechts schreven om het vooroordeel van de Vriendenkring op de Olympus te koesteren. Zo schreef Vestdijk, bedoeld als insinuatie, dat 'in de praktijk geen enkel groot literator er toe gekomen is detectives te schrijven.' De verwatenheid van een Olympus-bewoner! Eén: het is lulkoek, want in Nederland schreven bijvoorbeeld genoemde Heijermans, maar ook C. Buddingh, Karel van het Reve en Simon Carmiggelt elk hun detective, en de handboeken over het genre noemen namen als Faulkner, Tsjechov, Sir Walter Scott, Charles Dickens, Norman Mailer.

Twee: had de voormalige arts uit Harlingen maar gelijk! Want dat is nu exact het misnoegen! Van tijd tot tijd verwaardigt de een of andere Olympiër zich af te dalen, tussen lunch en toilet-bezoek een 'plot' te bedenken, die in zijn vakantie uit te werken, zodat een uitgever het publiceert, vanzelfsprekend met de naam van de Olympiër goud-op-snee op de kaft. Niemand zal mij horen zeggen dat er géén slechte thrillers en detectives worden geschreven - minstens evenveel als slechte 'gewone' romans, maar dit soort 'tussendoortjes' bevestigt alleen het stereotiepe beeld: de man in de straat (hij weer!) besluit eindelijk eens een detective te kopen, koopt er één die de boekhandelaar hem aanraadt vanwege de naam van de Grote Literator, leest hem, en besluit daarna de komende avonden weer televisie te zullen kijken.

Er is dus geen sprake van de Literatuur als het Koren, de rest van het geschreven woord het Kaf, er bestaat Literatuur, onderverdeeld in diverse genres, onderverdeeld in stijlen en perioden. En verder zijn er 'goede' en 'slechte' boeken.

De jaren twintig en dertig waren internationaal gezien een hoogtepunt in de 'crime'-literatuur. Het zijn de gloriejaren van Agatha Christie, Dorothy Sayers, Anthony Berkely, S.S. Van Dine, Ellery Queen, John Dickson Carr, namen die nog regelmatig in herdrukpartijen uitkomen. Vanzelfsprekend probeerden velen in ons land dat succes, maar zeker ook dat van Ivans, te benaderen en vanaf 1924, waarin Heijermans' *De Moord in de Trein* uitkwam, treffen we een groot aantal schrijvers en hun Helden aan, die ons geen van allen ook nog maar iets zeggen. Mr. Benno Stokvis met *De Moord in de Spuistraat, Moord* van August Defresne (die veel later,

in '61, het voortreffelijke *De Inbreker* zou schrijven), *Romance in F-dur* van Ben van Eysselsteyn, de formuleschrijver Jan Apon die in rap tempo zeven detectives het licht deed zien, Hugo Koerts die er maar liefst elf publiceerde. Sommige titels zijn nog prima leesbaar (*Moord* van Defresne, *Romance in F-dur* van Eysselsteyn), maar de rest is oubollig tot onleesbaar, zelfs als we rekening houden met de tijd waarin ze ontstonden.

Het wachten was, met Ivans in z'n laatste jaren, op vers bloed. Willy Corsari, nú 'grand old lady' van de Nederlandse misdaadliteratuur, zorgde daarvoor door in '31 met *De Onbekende Medespeler* uit te komen. Eerder al had ze met haar man in '27 *De Misdaad zonder fouten* geschreven, maar waarschijnlijk twijfelde ze vier jaar lang of ze verder moest op het wankele pad. Veiligheidshalve had het echtpaar, dat in werkelijkheid Douwes-Schmidt heette, pseudoniemen gekozen, de man als H.W. Cédée. Corsari werkte onder eigen naam tot '31 aan andersoortige literatuur, alvorens haar produktie in het genre op gang kwam. Het betekende de introductie van een populaire formuleheld, inspecteur Lund (in het ook verfilmde 'Het Mysterie van de Mondscheinsonate'). Wat méér is, Willy Corsari, die nog immer leeft en haar laatste detective in '83(!) schreef na een jarenlange stop, publiceerde de eerste bundel korte Nederlandse detectiveverhalen, getiteld *De Weddenschap van Inspecteur Lund.* Dat was, en is, bijzonder omdat Nederlanders zich zelden, en dan met maar weinig succes, de moeite hebben gegeven zich de bij uitstek Angelsaksische kunde van het korte misdaadverhaal eigen te maken.

Ook dat heeft ongetwijfeld te maken met de niet al te grote populariteit van het genre; korte verhalen lijken gemaakt voor de tijdschriftenmarkt, maar ik zou nu, in 1986 in Nederland, waar momenteel zo'n 35 misdaadauteurs werken, slechts twee of drie bladen kunnen noemen die met enige regelmaat om een kort misdaadverhaal vragen. En in de Nederlandse uitgeverswereld staat het als een paal boven water dat, wanneer de auteur niet Roald Dahl heet, een bundel 'kórt' verlies oplevert. Thrillers en detectives moeten vooral 'dik' zijn, lijkt de mening van de koper, dan valt het bestede geld althans nog om te rekenen in kwantiteit aan papier en drukinkt.

Waren Corsari's boeken zorgvuldig geconstrueerde puzzleromans in de traditie van Christie, Sayers en Ngaio Marsh, aanmerkelijk vlotter, populairder zo men wil, schreef mr. A.M.H. Roothaert, veelal bekend om zijn *Dr. Vlimmen*-romans, maar bij misdaadliefhebbers om vier nogal humoristische boeken: *Spionage in het Veldleger*

(1933), *Onbekende dader* (1933), *Chinese handwassing* (1934) en *Onrust op Raubrak-*

ken (1935). Ook Roothaert wilde het hebben van de formule en bedacht dus een held, de Amsterdamse politieman Evert Piron. Al zijn het geen hoogstandjes, Roothaerts detectives zijn nog steeds aardig en geven vooral een goed tijdsbeeld van leger en politie in die jaren. Z'n humor doet echter geforceerd aan.

Humor. Het bleek toentertijd een nieuw soort element in het uniforme genre, waarin nog slechts politieman of detective de hoofdrol voor zich opeiste. Al werd in Engeland het subgenre ‘Spionage’ ontwikkeld, onder meer door John Buchan (die al in 1912 het sublieme *The Thirtynine Steps* schreef), Somerset Maughanen Eric Ambler, en in de Verenigde Staten de ‘private eye’, de harde, cynische eenling versus Gangsters en Proleten, door Dashiel Hammett en Raymond Chandler, wij begonnen ons net op ons gemak te voelen met het politiekorps, zozeer zelfs dat we in zekere mate parodieën aandurfden. De latere best-seller auteur Jan de Hartog (*Gods Geuzen, Hollandsch Glorie, Het Hemelbed*) beproefde, na een eerste mislukte roman in '34 (*Hef huis met de handen*) onder schuilnaam in 1935 zijn geluk met *Een Linkerbeen Gezocht*, waarin hij de helden die in zijn vijf detectives centraal staan, introduceert: commissaris Wiebe Poesiat, de Francaise Yvonne Delpêche en haar man, inspecteur Gregor Boyarski. Titels van zijn detectives, *Spoken te Koop, Ratten op de Trap, Drie Dode Dwergen, De Maagd en de Moordenaar*, de gekozen heldennamen, maar zeker ook Den Hartogs pseudoniem F.R. Eckmar (Verrekmaar) gaven al aan dat hij het genre niet serieus wenste te nemen. Amsterdamse humor, de meest absurde situaties, weinig eerbied voor de verworvenheden binnen het genre, maar nog steeds amusant verteld, spannend zo nu en dan, en zeker goed geschreven voor die dagen.

> Er kwam een bleke, lange romp met handloze armen langzaam aangezweefd. De wind was gevlucht, de stilte hing wezenloos over hen; op de achtergrond klaagde het neuzelend lied der verdoemden. De romp danste nader met slappe armen in huppend gebeweeg, zonder voetstap, tot vlak voor het hek.
> De kleine man keek naar het spook en het spook keek naar de man, toen zei een bange stem: ‘Is... daar iemand...’ ‘Inderdaad,’ zei Boyarski, ‘Ben ik hier terecht in het sanatorium?’
> Het spook zweefde schichtig een pas achteruit.
> ‘Wie... wie is daar?!’ ‘Boyarski, inspecteur van de Amsterdamse Centrale Recherche. Introductie van Chief Inspector Burke van Scotland Yard.’
> Stilte.
> Toen de stem weer; angstig.
> ‘Heeft u een kaartje...?’
> De kleine man zocht in zijn portefeuille op de tast, trok er een kaartje uit, een paar vielen op de grond. Hij stak zijn hand door de spijlen van het hek; het spook strekte een loze arm uit, hij voelde hoe het kaartje hem uit de hand werd getrokken. Toen zweefde het hemd terug, snel, wapperend, en verdween in de duisternis. Boyarski wachtte geduldig, maar niet gerust. Hij staarde ingespannen tussen de spijlen door, tot zijn ogen begonnen te branden; maar er kwam niets. Alleen het eindeloos, veelstemmig gezang, dat eentonig treurde in de verte met uitdrukkingloze vertwijfeling, verstoorde de stilte. Toen rinkelde een ketting aan het hek, zo onverwacht dat hem het hart in de keel klopte. De vleugels zwaaiden open met roestig gekreun en een zware stem zei: ‘Ik ben Calvijn. Broeder Darling staat U toe binnen te treden.’
> Fragment uit *Drie Dode Dwergen.*

De Hartog is in mijn visie één van de weinige ‘Literatoren’ die, ondanks z'n parodiërende invalshoek, erin slaagde gedegen vakwerk af te leveren in het genre. Geen wonder, want binnen onze letteren is hij een van de grote vertellers.

Een andere literator die een poging waagde, was Jan Campert, bekend vanwege zijn vaderschap van dichter Remco, èn als dichter van het in Duitse gevangenschap geschreven lied ‘De Achttien Dooden’. Hij had in 1933 met Willy Corsari samen de misdadroman *Klokslag twaalf* gepubliceerd, en had toen waarschijnlijk de smaak te pakken, want oefende zich eerst in datzelfde jaar door met Ben van Eysselsteyn *Het Chinese Mysterie* te schrijven, dat voortborduurde op de door Van Eysselsteyn al eerder aangeroerde ‘China-factor’; misdaad door en onder Chinezen die zich toentertijd in Amsterdam vestigden. Het is een gegeven dat misdaadauteurs, sneller dan andere schrijvers, de maatschappelijke ontwikkelingen proberen weer te geven in hun boeken, een element waarop hierna wordt ingegaan. Chinese gangsters, gokken en zeelui ontmoeten we in de detectiveboeken van die jaren in ruime mate - Roothaerts *Chinese Handwassing; Het geheim van Dr. Ling* van Piet Bakker; Frankens *Opium en Zwendelbanken in Amsterdam*, en dus ook *Het Chinese Mysterie* van Van Eysselsteyn en Campert. Een jaar later, in 1934, schreef hij een boekje dat merkwaardigerwijze niet genoemd wordt in de schaarse standaardwerken die we over het genre bezitten. *Die in het donker*... is een roman uit de Amsterdamse onderwereld, waarvan de titel is ontleend aan een passage in Brechts *Driestuiversopera.* Het is dan ook een verhaal vol bizarre en groteske marge-figuren, en Campert schreef er veiligheidshalve een ‘verklarende woordenlijst’ achteraan, zodat ook de burgerlijke lezer zich staande kon houden. We leren dat toen een cipier een ‘sjotterik’ werd genoemd, dat ‘joekel’ van betekenis is veranderd want dat het in de jaren dertig gebruikt werd om een hónd mee aan te duiden, en dat een bekend Procureur-Generaal in de hoofdstad de bijnaam ‘De Levenslange’ droeg. Bij elkaar is het allemaal een beetje te veel van het goede en wanneer je steeds maar weer de woordenlijst moet naslaan om verder te kunnen, is het meer een kwestie van huiswerk dan van leesplezier.

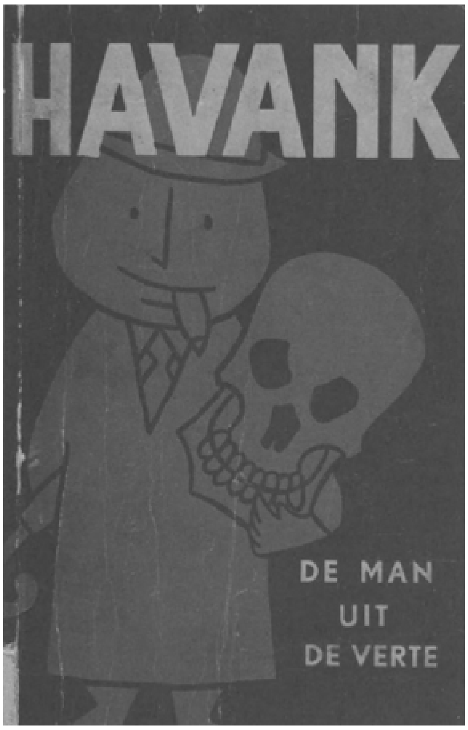
De jaren dertig vormden al met al een periode waarin het thrillergolfje weer in stroming was gezet. Ik tel tussen 1930 en 1940 76 volwaardige Nederlandse misdaadromans, waarvoor de formule-auteurs veelal garant stonden, evenals véélschrijvers (die niet per definitie dezelfden zijn!) als genoemde Hugo Koerts (pseudoniem van Hans Pennarts) die bijvoorbeeld in één jaar tijds met zes titels op de markt kwam. Nog niet zo onbetamelijk veel als de Brit John Creasy die onder 25(!) pseudoniemen èn z'n eigen naam tussen '32 en '73 ruim zeshonderd boeken schreef (een gemiddelde van 1 1/4 boek per maand!), maar toch een aanzienlijke produktie. Terzijde mag voor deze periode niet onvermeld blijven een auteur, die dan wel niet door z'n vier misdaadromans opviel, maar in ieder geval wel de fraaiste naam heeft voor een schrijver in het genre, C. de Dood (geen pseudoniem!).

In 1935 stierf de Nummer 1, Ivans, en dat bleek achteraf een kwestie van ‘Le Roi est mort, Vive Le Roi!’, want uitgeverij Bruna, onvermoeibaar in die jaren om het genre te stimuleren, regelde, vanzelfsprekend vooral om commerciële redenen, de troonsopvolging door een manuscript van een dertigjarige Friese ex-priester Henricus van der Kallen te accepteren en uit te geven. Een ‘Bruno Silvère’-mysterie, getiteld *Het Mysterie van St. Eustache.* De schrijver koos zich in navolging van Ivans een soortgelijk geconstrueerd pseudoniem, Havank, dat in luttele jaren tot een begrip zou worden. Net als Ivans koos Havank voor het buitenland, in zijn geval Frankrijk en de Sureté Nationale, voor een Franse Held, de hoofdinspecteur Bruno Silvère met een collega, de later zo fameus geworden Monsieur Charles C.M. Carlier, alias De Schaduw. (*De Schaduw* was overigens een boektitel van Ivans.)

Aan Havank, de Schaduw en het grote oeuvre dat na Havanks dood in 1964 door de Friese journalist Terpstra tot op de dag van vandaag wordt voortgezet, is in dit nummer een apart stuk gewijd, zodat ik me hier zal beperken tot enkele essentialia.

Ongetwijfeld is Havank de bekendste Nederlandse misdaadauteur, wat niet alleen te danken is aan de grote regelmaat warmee hij publiceerde, z'n vaste formulehelden Silvère en Carlier, de bonte stoet vaste personages die de boeken bevolken, maar vooral door de breuk met de traditie. Geen deductieromans meer, geen Holmes-Watson-patroon, maar verhalen in een toonzetting die qua avontuur veel weg hebben van de toentertijd immens populaire Saint-figuur van Lesley Charteris, qua verteltrant elementen van F.R. Eckmar (Jan de Hartog) mengen met een geheel eigen Bourgondisch, barok taalgebruik. 'Strak' is ongeveer wel het láátste woord waarmee het werk van Havank kan worden getypeerd; hij was een buitengewoon wijdlopig en breedsprakig auteur die er niet te beroerd voor was woordgrap na woordgrap te debiteren. Na

tien boeken in vijf jaar tijds is De Schaduw tot hoofdpersonage uitgegroeid ten koste van Silvère en boek nummer elf in 1940 combineert Held en Titel in één: 'De Schaduw grijpt in'. Het is dan al zo 'Schaduwiaans' als het maar kan zijn: dat wil zeggen, dat het minder gaat om het 'Wiedeedut' dan wel om de schets van de Schaduw zelve, de gesprekken met zijn Inwendige, de dartele stoet Idioten met namen als Crokebol, Professor Thomas Incre du Lus en Doctor Rumpus; hoofdstukken waarin de woorden 'bijkans', 'schier' en 'volgaarne' over elkaar buitelen, de Gloeiende Pook onveranderlijk tegen De Te Grote Oren wordt gehouden, de Bazuinen van Avontuur in de Verte schallen, vrij veel zaken 'Merkwaardig', zo niet 'Hoogst Merkwaardig' zijn, sigaren en drank niet worden geschuwd, en het kleine, arrogante mannetje Carlier, belerend en babbelend, de ploertendoder bij de hand, ten slotte de oude fles cognac ontkurkt ter afsluiting 'ende ter stichting'.



De Schaduw is de erudiete, joyeuze levensgenieter die zich met recht Wreker van Weduwen en Wezen mag noemen, maar van wie we bitter weinig leren als het om politiewerk, logistiek en authenticiteit gaat. Havank, die nog twee titels in de eerste oorlogsjaren publiceerde en toen naar Londen wist te ontkomen, verdronk steeds meer in frivoliteit, de roes van de eigen geestigheden, de exuberante beschrijvingen en monologen, zodat er soms geen doorkomen meer aan is.

> 'Om verder ac hoc te procederen,' zei de Schaduw. 'Superintendent Joram Jorkins C.I.D. begint te vermoeden dat een deel van de buit op deze of gene manier naar Frankrijk verhuist, Marseille of Parijs, en daar verder van de hand wordt gedaan. Superintendent Joram Jorkins roept de hulp in van Sûreté Nationale die hoofdinspecteur Charles C.M. Carlier belast met het onderzoek. Deze beroemde detective achterhaalt enkele parels. De parels bewijzen de juistheid van Joram Jorkins' theorie. Hoofdinspecteur Charles C.M. pluist de theorie van Scotland Yard verder uit. Vraagt deze hoofdinspecteur voornoemd: "Hoe komen de parels van Londen naar Marseille?" Hij geeft opdracht aan douane scherp uit te kijken. Resultaat: vangst van man met baard. In de baard, twee diamanten oorbellen. Eigenaar van die baard karig met woorden. Hoofdinspecteur Carlier vrijgevig met opgewarmd strijkijzer. Baard ontplooit in die warmte nu grote welsprekendheid. Welsprekendheid baart naam van klein helertje in Parijs. Archief van Sûreté Nationale toont aan dat helertje geen recht heeft op de naam waaronder het handel drijft. Werkelijke naam blijkt te wezen: Oerlimoff, voornaam Astirot... die, zie de archieven, getuige à charge was, tien jaar geleden, in proces tegen Prins Poushimofsky geboren Paddekens... Verblijvend met de meeste hoogachting de uwe, etcetera, etcetera.'
> (*De Schaduw is Terug*, druk 1963, p. 17)

Etcetera inderdaad.

De Schaduw, hoe oubollig vaak ook, hij valt niet weg te denken uit de vaderlandse misdaadliteratuur, al was het alleen maar omdat zeker drie generaties vanaf 1935 van dit 'merkwaardige, hoogst merkwaardige Manneke' hebben genoten. Dat op

zich is een grote verdienste geweest van Havank. Hij heeft, méér nog dan Ivans, het genre populair gemaakt, het spoor zowel vóór als na de Tweede Wereldoorlog uitgezet. En het is niet veel misdaadschrijvers gegeven dat lezers hen nog jaren later gevleugeld citeren. ‘Kop,’ zei de Schaduw, ‘dicht!’

De Duitse bezetting in '40 leverde méér misdaad op dan ooit, maar er viel vanzelfsprekend bitter weinig over te schrijven. Ook niet in de vorm van comfortabele fictie: auteurs weigerden te schrijven onder Groot-Duits Gezag, auteurs doken onder, auteurs vluchtten het land uit, auteurs hadden geen papier. Aanvankelijk brachten uitgevers nog manuscripten uit, geschreven vóór de meidagen van '40. Havanks *De Cycloop*, de enige detectiveroman van literator Simon Carmiggelt *Johan Justus Jacob* (1941), nog even de strip-held Dick Bos van George Mazure, en een flauwekul-boek van zekere Ted O'Sickens, die helaas niet is gebléven in z'n eigen flauwekul. Titel *De man die een paar maal vermoord was*, held - brrr! - professor Ulysses P. Bibber; intrige: niks; humor vér

beneden wiens peil dan ook! Nonsens in de vorm van ‘Noten van de lezer' halverwege het boek (bijvoorbeeld: We voelen ons bedrogen! Appelflap is in het eerste hoofdstuk niet genoemd!’). Het is de dodelijke dosis ‘humor’ om het manco van de misdaad-auteur te maskeren. Het manco om een ‘plot’ te bedenken, wat dan ‘gecompenseerd’ moet worden door quasi-grappen, hoogst komieke woordspelingen en ‘leukheid’, waarmee het genre, dat zich van nature zeer goed kan lenen voor gedoséérde humor, ondermijnd wordt, een parodie op zichzelf wordt, een bevestiging schijnt dat het allemaal ‘toch de flauwekul was waarvoor men het al hield.’

De oude heer zette een ongelukkig gezicht. „O, hemeltje, o, groote grutten, maar ik wou U juist laten zien, dat dat allemaal eigenlijk zoo'n onzin is — logisch denken, en gunst, wiskunde, voor een detective. Want ziet U" — hij knipperde verlegen met zijn oogjes — „ik wist allang waar uw kaartje was."

„Oh?" zeiden we.

Hij glimlachte bedeesd. „Gunst ja, ik had 't zien vallen," zei hij.

<u>Noot van den schrijver:</u>

Zoo — misschien niet heelemaal, maar toch bijna zoo — was dus het begin. Later, in de jaren die volgden, heb ik steeds beter begrepen waarom dezen zachtmoedigen man de klassieke blonde haren en vergrootglazen en sigaretten-eindjes-met-lipstick zoo weinig interesseerden. En wie hem met mij heeft leeren kennen — den kleinen ouden heer met zijn bedeesde, vriendelijke oogjes — weet, dat hij een hekel heeft aan al te veel bloed en gruwel en geweld. Wie hem kent, weet dat hij schijnbaar lichtelijk verbaasd tusschen steeds meer om zich heen gestapelde raadselachtigheden dribbelt, en zich bedeesd en vriendelijk, en hopeloos, in de nesten werkt, maar ten slotte — dat moet men bekennen — dat eene vindt, waar het om te doen was: de waarheid. Want wie hem kent, weet dat hij zich door zijn fantasie laat leiden, en — ook dàt moet men bekennen — door zijn hart.

De oude heer zette een ongelukkig gezicht. ‘O, hemeltje, o, groote grutten, maar ik wou U juist laten zien, dat dat allemaal eigenlijk zoo'n onzin is - logisch denken, en gunst, wiskunde, voor een detective. Want ziet U’ - hij knipperde verlegen met zijn oogjes - ‘ik wist allang wear uw kaartje was.

‘Oh?’ zeiden we.

Hij glimlachte bedeesd. ‘Gunst la, ik had 't zien vallen,’ zei hij.

<u>Noot van den schrijver:</u>

Zoo - misschien niet heelemaal, maar toch bijna zoo - was dus het begin. Later, in de jaren die volgden, heb ik steeds beter begrepen waarom dezen zachtmoedigen man de klassieke blonde haren en vergrootglazen en sigaretten-eindjes-met-lipstick zoo weinig interesseerden. En wie hem met mij heeft leeren kennen - den kleinen ouden heer met zijn bedeesde, vriendelijke oogjes - weet, dat hij een hekel heeft aan al te veel bloed en gruwel en geweld. Wie hem kent, weet dat hij schijnbaar lichtelijk verbaasd tusschen steeds meer om zich heen gestapelde raadselachtigheden dribbelt, en zich bedeesd en vriendelijk, en hopeloos, in de nesten werkt, maar ten slotte - dat moet men bekennen - dat eene vindt, waar het om te doen was: de waarheid. Want wie hem kent, weet dat hij zich door zijn fantasie laat leiden, en - ook dàt moet men bekennen - door zijn hart.

Het enige positieve aan het boek is de prachtuitgave er van, het schutblad in schitterend blauw binnenin herhaald, illustraties van de befaamde tekenaar Eppo Doeve, tweekleurendruk. Maar liever een sluitende detective of thriller op houtgevlekt toiletpapier dan dit!

Een oorlogstitel die meer serieusheid nastreefde was *Discrete Dood* van de schrijfster Dieuke Boissevain. Een ouderwetse deductieroman, waarin nog gewerkt wordt met familiestambomen en een veelheid aan te veronachtzamen ‘clou's’ zoals de Britse dames dat eerder deden.

> ‘Hier heb ik hem!’, zei Ellen.
> Rofaer, Daniël - zie je wel? D! Dan is hij die D... Geboren te Venezuela, negen en twintig September 1867, overleden te Den Haag, 3 februari 1932. 1893 geh. met Ingrid Vöske... maar dat is dan de moeder van Jackie - o nee, overleden 14 maart 1894. Daar! Rofaer, Peter, geboren 11 maart 1894 - dat moet dan die halfbroer van Jackie zijn, waarover ze het had. Dus die eerste vrouw is direct gestorven. In 1913 geh. te Bloemendaal met jonkvrouwe Jacomine Petronella de With toe Water - dat is dus de moeder van Jackie. Overleden te Den Haag op 23 December 1919...
> Fragment uit *Discrete Dood*, 1941.

Aandoenlijk ouderwets, vooral dat ‘geh.’! Maar het is een goed geconstrueerd mysterie en wie door de gedateerdheid heen kan zien, heeft er nog steeds, zoals uitgevers dat gaarne op hun flapteksten zetten, enkele spannende uren leesgenot aan. Het boek verscheen in '41, ruim vijftig jaar nadat de eerste Nederlandse detective-auteur Jozua Van der Poorten Schwarz de pen in de inktpot doopte. In die halve eeuw hadden de ‘buitenlanden’ het genre tot volwassenheid gebracht: de subgenres waren er geboren. De privé-detective, de eenzame politieman, de harde ‘private-eye’, de spion, ze wáren er, en hóe, in de boeken van ook in literaire kring toen al zeer gewaardeerde auteurs als Dorothy Sayers, Georges Simenon, Raymond Chandler en Eric Ambler. ‘Om welke reden dan ook,’ schrijft Jan Roozendaal in zijn beschouwing over de Nederlandse misdaadroman, aanhangsel bij het internationale standaardwerk van Julian Symons ‘Moord en Doodslag', hielden onze auteurs hardnekkig vast aan de traditionele detectiveroman, waarin het puzzelelement de boventoon voerde en voorshands kwam daar na 1945 geen verandering in.’

Eén van de eerste na-oorlogse titels is dan ook een ‘Schaduw’, logischerwijze, maar ook sympolische genoeg, geheten *De Schaduw is terug*. En inderdaad, er lijkt niets gebeurd te zijn in de vijf jaar dat hij weg was. Je verwacht natuurlijk geen oorlogstaferelen, geen bezettingsleed, zo direct na alle ellende, en het is dan ook begrijpelijk dat de Vlucht in de Illusie opnieuw werd gekozen. Het leek ook altijd één van die dogma's van het genre: een misdaadroman dient zich verre te houden van De Werkelijkheid. Per slot draait het genre veelal op de misleiding van de lezer, waartoe de realiteit zoveel mogelijk dient afgedekt! Logische deductie, dat wèl, maar de te combineren en deduceren ‘feiten’ en vondsten waren fictief.

Voor wie vandaag de dag met enige regelmaat het werk van eigentijdse thriller-auteurs leest, moet dat vreemd in de oren klinken. De Feitelijke Actualiteit kenmerkt de bestsellers. Frederick Forsyth, John Le Carré, Ted Allbeury, Ken Follett, Len Deighton, maar ook Sjöwall & Wahlöö, Demouzon en Ruth Rendell baseren hun fictie op ‘facts’, maken ‘factie’ door uit te gaan van bestaande gebeurtenissen, feiten en gegevens. In die zin is het hedendaags misdaadgenre steeds meer gebaseerd op de werkelijkheid en research, in tegenstelling tot het verzonnen ontspannend karakter dat het voorheen kenmerkte.

Desondanks is één van de permanente karakteristieken van de misdaadroman altijd al z'n spiegelfunctie van een maatschappelijke werkelijkheid geweest. Sterker dan in ‘Literatuur’ geeft een detectiveroman of een thriller een tijdsbeeld, een momentopname van de samenleving waarin het verhaal zich afspeelt: of dat nu het landhuis van Agatha Christie is, het Los Angelos van Raymond Chandler, het Kremlin van Frederick Forsyth of de Franse provincieplaats van Georges Simenon, de lezer doet en passent een aantal indrukken op die hem iets vertellen over zeden en

gewoonten, maatschappelijke standen, de tijdgeest, waarden en normen, steden en dorpen, huizenbouw, rechtspraak, kleding, seksueel gedrag. Wie de tien Martin Beek-boeken van de Zweden Sjöwall & Wahlöö leest, krijgt zonder ooit in Zweden te zijn geweest, een lesje mee over de sociale verhoudingen daar, over de omgangsvormen; hij ruikt als het ware de lucht in Stockholm of Malmö. Wie de avonturen van Ross MacDonald's held, de 'private-eye' Lew Archer, volgt, leert Californië kennen zónder KLM - en béter! Zoals de in dit nummer geïnterviewde auteur Post zegt: 'Een redelijk geschreven misdaadroman geeft altijd enigszins een tijdsbeeld, laat zien wat er omgaat in de maatschappij. De diversiteit is daarom ook veel groter dan in de literatuur. Als je de Amerikaanse, Engelse, Franse, Duitse en Nederlandse misdaadliteratuur naast elkaar legt, ontstaat er een veel breder beeld dan de literatuur met zijn binnenskamerse gedoe kan oproepen.'

Groot gelijk. Maar die weerslag van het maatschappelijk gebeuren heeft het grote nadeel dat de misdaadroman bijna per definitie een ingebakken gedateerdheid zal kennen. Misdaadromans verkopen ons geen Eeuwigheidswaarden, tenzij die tussen Goed en Kwaad. Het 'crime'-genre heeft ons geen Plato, geen Augustinus, Diderot, Rousseau, geen Erasmus, Kierkegaard, Freud of Sartre opgeleverd, die weliswaar stukken minder spannend en meeslepend schrijven, maar - misschien dank zij? - in ieder geval de tand des tijds redelijk doorstaan. Dat valt niet te zeggen van de tienduizenden misdaadauteurs, al hóór ik nu de fanatiekelingen opstaan die roepen: 'En Conan Doyle dan? En Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Patricia Highsmith? En...!'

Maar dat is meer een emotioneel protest ingegeven door blinde verliefdheid op de scheppers van Sherlock Holmes, Sam Spade, Philip Marlowe en Tom Ripley, dan een gefundeerde mening, want hoezeer ook ik deze Grote Misdaadauteurs bewonder, de gang van hun helden door respectievelijk Yorkshire, San Francisco, Los Angelos of Rhode Island zou vandaag de dag onmogelijk nog kunnen worden gemaakt. Het

is niet alleen de feitelijke gedateerdheid die nog al eens op de lachspieren van de moderne lezer werkt - zoals een indertijd als zeer gevoelig, tranenverwekkend filmdrama nu tot ongekende lachexplosies in bioscoop en op t.v. leidt - maar ook de schets van waarden en normen die in het werk doorklinkt. Misdaadboeken die nog geen twintig jaar geleden als 'hard' of spannend' werden ervaren, zijn vandaag de dag hopeloos verouderd en worden slechts nog door fanaten en collectioneurs gelezen. Dat is niet erg, integendeel, het geeft alleen maar aan hoezeer het genre verbonden is aan de alledaagse werkelijkheid en in die zin ook een historische waarde heeft! Nog geen 25 jaar geleden schreef de Nederlander Jan de Winter in korte tijd 24 detectiveboeken rond de Limburgse politieman Paul Nijst. Enkele jaren vóór Provo losbarstte, het Huwelijk tussen Beatrix en Claus door rookbommen werd begeleid en de eerste Dolle Mina's begonnen te zeuren, schreef deze goedverkopende auteur nog serieus:

> Toen hij die middag na zijn diensttijd zijn woning in de St. Lambertuslaan betrad, kwam Yvonne hem reeds bij de deur tegemoet, zoals gewoonlijk. Met haar bekende scherpe opmerkingsgave - een ideaal bezit bij een vrouwtje van een politieman - zag zij meteen al aan Paul's gezicht dat er iets bijzonders gaande was.
> 'Wat is er?' vroeg zij geïnteresseerd, 'Geen narigheid, is het wel, naar je glundere snuit te oordelen.'.
> (Jan de Winter *Rumoer in Rotterdam*, p. 12)

Je hoort de redactie van Opzij collectief tandenknarsen, maar het is natuurlijk verplichte leerstof voor de basisschool in het kader van het vak Wereldoriëntatie. Zo gingen in de doorsnee Hollandse familie man en 'vrouwtje' met elkaar om, wat ik niet kan halen uit het toenmalige werk van Harry Mulisch, want daarin werd slechts die ene vierkante meter Leidse Plein beschreven.

De constatering dat Nederlandse misdaadauteurs direct na de bevrijding 'gewoon doorgingen', is in dit kader niet vreemd, want alles in de maatschappij ging 'gewoon verder'. De teleurstelling was groot bij velen dat er zowel politiek, als cultureel en maatschappelijk geen pest veranderde, hoewel de verwachtingen tussen tulpenbollen en vetpotjes hooggespannen waren geweest. Auteurs als W.F. Hermans en Gerard van het Reve hebben die frustraties perfect neergezet in respectievelijk *De Tranen der Acacia's* en *De Avonden*. Minder expliciet komt dat statisch, vooroorlogs maatschappijbeeld ook naar voren in de aarzelend opkomende thrillergolf ná '45. Er wordt in sommige boeken vanzelfsprekend wèl gerefereérd aan de Bezetting. Marten van Allandt maakte dat al duidelijk in z'n titel *Misdaad in Mei* (1946); *Recht zonder Wet* (1945) van de later succesvolle misdaadauteur en -vertaler Kliphuis speelt in verzetskringen, en ook de 'vrouwenproblemen' - schrijfster Harriet Freezer nam als thema collaboratie en verzet in *Raadsels in Randerveen* (1948). maar voor het overige zijn het weer 'toffe Amsterdamse politiemannen' dan wel 'jeugdig ogende detectives' die, puzzelend en moraliserend als in de dagen van Colijn, hun avonturen beleven.

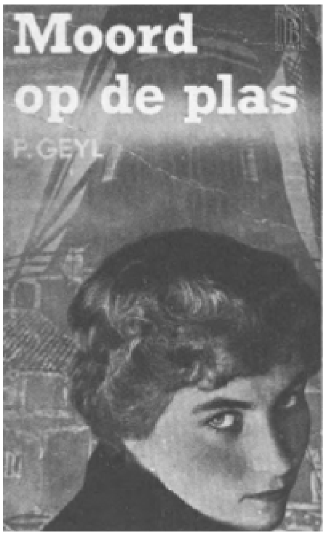
Zó schreef Pieter Geyl, de grote historicus, in 1941 als gegijzelde in Vught:

> Jaap, Jaap, dacht zij, voor de zoveelste keer sedert zij onderweg waren: besef je wat je gedaan hebt? Wat een krankzinnigheid is er over je gekomen, Donkelaar! Weet je wel dat ik geen zier om die man gaf? Een handige handelaar in mooie dingen, een genieter zonder scrupules en

zonder maat, een meeprater over intellectuele zaken, een bijloper van de artistieke wereld, maar geen intellectueel, geen artiest. Een man die ik niet mocht, doodgewoon, al amuseerde hij mij soms wel. De laatste man waar je je over had hoeven opwinden, jij idioot, jij aanbiddelijke idioot.

Zij schrok als zij zo dacht. Heb ik geen moreel gevoel, vroeg zij zich af, dat ik in dit verschrikkelijke enkel maar de last, de opschudding en het gevaar kan zien, en er Jaap, lijkt het wel, nog liever om heb? Ben ik verliefd door dat bloed? Prikkelt mij de gedachte, dat hij om mij een mensenleven heeft uitgeblazen?
(P. Geyl *Moord op de Plas*, p. 17/18, 1941).

Gewoon voor de aardigheid ernaast eens even een citaat uit *Daar sta je van te kijken!*, dat de Engelse bestseller-crimeschrijver Peter Cheyney in datzelfde oorlogsjaar schreef. Vergelijken is zinloos en uit-den-boze, maar het verschil tussen beide teksten is karakteristiek voor de aanpak in beide landen. Het was 1941, net als bij Geyl. Oorlog dus.



Daar sta je van te kijken!
Misschien hebben jullie, jongens, zelf wel een behoorlijke woordenschat. Misschien kunnen jullie altijd een goede vloek bedenken als je er een nodig hebt. Maar ik zeg jullie, dat zelfs als jullie geluisterd hadden naar wat Dr Goebbels over Winston Churchill zei, nadat hij een ersatz 'filet

mignon' had gegeven, dat jullie dan nog niet eens de beginletters zouden kunnen bedenken van de uitdrukkingen, die ik op deze overtocht heb gebezigd.
Ik - ik ben neutraal. Ik ben zó neutraal dat zelfs al denk ik dat Hitler zo'n leugenaar is dat hij de scheve toren van Pisa recht kan praten, ik dat nog niet zou zeggen tegen een dove. Omdat ik een neutrale jongen ben, maak ik, iedere keer als ik een plaatje zie van meneer Goering in een mooi, nieuw uniform een geluid dat, hoewel het de diepste bewondering moet uitdrukken, toch net lijkt op het scheuren van een broek.
Ik ben een brave, onnozele hals. Ik wil direct aannemen dat Winston Churchill de Athenia tot zinken heeft gebracht, dat Polen Potsdam is binnengevallen, dat J. Stalin een lief broekje is, dat hard zit te werken voor zijn eindexamen h.b.s. Ik weet heel zeker dat de Tsjechen zichzelf de oorlog hebben verklaard uit woede, en dat Oostenrijk het heerlijk vindt om Hongarije te zijn. Ik weet al die dingen omdat meneer Goebbels het me zelf verteld heeft; en wie ben ik om te beweren, dat hij zo'n rasleugenaar is, dat hij Anastasiasdoet lijken opeen sukkelig amateurtje, die probeert de pot van tien cent afhandig te maken van een paar lieve oude damesieden van de Grote Nijvere Bij-Naaiclub? Wat ik alleen maar wil zeggen is, dat ik neutraal ben.
Fragment uit Peter Cheyney *Daar sta je van te kijken*.

Ik geef het citaat natuurlijk niet zo maar. Welke kwaliteitsverschillen er onderling ook mogen zijn tussen de Angelsaksische 'hard-boiled' auteurs, de schrijvers die al vóór de oorlog hadden gebroken met de traditionele puzzelroman en er een cynische, harde, vooral reële (onder)wereld tegenover zetten, welke verschillen er ook zijn tussen zulke coryfeeën als James Hadley Chase, Peter Cheyney, Raymond Chandler, Leslie Charteris of Dashiell Hammett, ze werden dan wel niet nagevolgd hier te lande (intégendeel, zou je zeggen, Geyl's citaat nog eens overlezend), maar ze werden wél gelezen. En dat zou enkele jaren later z'n consequenties krijgen. Want staat de tweede helft van de jaren veertig nog bol van zulke onschuldige, en naïeve titels als *De moord in het pension* (Ids van der Ploeg), *De gestolen reportage* (Jan Cottaar), *Gekkenwerk* (Frans Kok), *Het groene oog van Siva* (De Sinclair), jongensboekachtige titels; het begin van de jaren vijftig zou, net als in de andere takken van de literatuur, het begin van verandering zijn.

En dat werd tijd ook, want de maatschappelijke werkelijkheid

was inmiddels vèr vooruit op de fictieve belevingswereld van vaderlandse helden. ‘Nederland herrijst’, was de slogan begin jaren vijftig en na de eerste na-oorlogse bezinnigsjaren, betekende dat het zaad voor veranderingen in de Nederlandse samenleving die hun weerga niet kenden in de geschiedenis van het land. Alles kwam natuurlijk uit het land aan de overkant van de Grote Plas, Amerika. Eerst de bevrijders, toen de Marshall-hulp, de kauwgom, het plastic, vervolgens de importen exportvergunningen waardoor de Nationale Economie weer overeind kon krabbelen, en ten slotte de Cultuur in de breedste zin des woords. Hollywood sloeg ongenadig toe in de bioscopen, Donald Duck verscheurde huisgezinnen, kauwgumplaatjes van Doris Day en Esther Williams werden verstopt tussen de dundrukpagina's van de Heidelbergse catechismus, Bill Haley bracht ons de Rock & Roll,en langzaam aan kregen we de ‘tough guys’ uit de Amerikaanse detectiveboeken in vertaling onder ogen. In de z.g. ‘Real’-reeks was het onder de dekens smullen geblazen met Mike Hammer, de keiharde detective Mickey Spillane. Zinnen als ‘The guy was deas as hell. He lay on the floor in his pyjamas with his brains scattered all over the rug and my gun was in his hand’ of ‘Juno lived until the last shot had ripped through flesh and intestines and kicked the plaster from the wall, then died with those rich, red lips split in a snarl of pain and fearful knowledge.’

Zulke zinnen las je nou nooit bij Willy Corsari! ‘Haar duimen haakten zich achter de ragfijne zijde van haar kousen die ze uittrok.’ Godógod, dat was wel even wat anders dan ‘...en hij bracht haar hand naar zijn mond voor een kus.’! In de boeken van James Hadley Chase, Mickey Spillane, Peter Cheyney en Leslie Charteris werd al lang niet meer gepraat op de belerende, gekunstelde toon, waarvan we ons altijd al afvroegen of detectives en misdadigers wérkelijk zo zouden spreken. Niks van ‘Jij ellendige naarling, jij hebt verdorie de juwelen gestolen!’, maar ‘Godverdomme, klootzak, nog één keer en ik ram je kop van je romp!’

Daarmee was het niet béter. Cheyney en Spillane zetten uiterst slordig intriges en plots neer en, afgezien van hun losse, realistische verteltrant, konden de meeste Nederlandse misdaadauteurs van die dagen een beter verhaal construeren. Maar wat deze Angelsaksen ons brachten, was een realiteit, die, wáár of niet, vele malen beter aansloot bij ons voorstellingsvermogen over Misdaad, Moord en Doodslag dan het keurige, gekuiste taalgebruik weerspiegelde dat onze eigen misdaadliteratuur meer dan een halve eeuw had gedomineerd.

Dát, met het anti-taboezaad dat mee kwam waaien met de muziek van Little Richard en Fats Domino, met de pettycoat en de spijkerbroek, de uitgesneden blouses van Marilyn Monroe, de afgemeten dialogen van Humphrey Bogart en James Cagney, vond aarzelend vruchtbare bodem in de klei die tot dan toe door godvrezende boeren, dominees en gezagsdragers was bewerkt. Aarzelend, want het is merkwaardig (hóógst merkwaardig) dat de ná-oorlogse vaderlandse misdaadauteurs zich nog lang bleven posteren binnen vóór-oorlogs tentorium. Niemand die er aan dacht om, hoewel toen toch al bekend, de affaire King Kong als uitgangspunt te nemen, het Englandspiel, het Venlo-incident. Als je er goed over nadenkt, barstte het in die periode, eind veertig, begin vijftig, van de half uitgezochte schandalen en affaires waarbij een misdaadauteur zich handen en armen zou aflikken! Indische zwendelarijen, Han van Meegeren de meestervervalser, de smokkelroutes over de grenzen, de mysterieuze rol van het Philips-concern, Nederlandse SS-ers die inmiddels schatrijk in Zuid-Amerika rentenierden. Niks ervan. Het leek wel alsof de misdaadauteurs in plaats van erbij aan te sluiten de maatschappelijke werkelijkheid wilden ontvluchten. Deels had dat te maken met het simpele feit dat de Grote Namen van vóór de Bezetting nog produktief waren, deels met de traditie die hier nu eenmaal stelde dat een detectiveroman of een ‘policier’

vrij behoudend van inslag diende te zijn, verstrooiing diende te bieden en niet meer dan dat. En voorts was het de tijd waarin het Christelijk deel der natie het roer bestierde, waarin mijn vader de gevonden Mickey Spillane doormidden scheurde en waarin Dominee en Pastoor waarschuwden voor ‘vuil gedrag en taalgebruik’. Evenals vele uitgevers.

De nieuwe garde bleef dan ook in meerderheid de aangegeven paden bewandelen, die van de Integere, Eerlijke Politieman of de, naar Engels model geconstrueerde privé-speurneus.

Havank leverde elk jaar opnieuw een of twee ‘Schaduwen’ af en was inmiddels de ‘grand old master’ in het genre, wiens populariteit ongeëvenaard was en bleef. In mijn herinnering had iedereen in de jaren vijftig wel een paar Havankjes (Zwarte Beertjes) thuis op de plank of in het Tomadorekje staan (naast Simenon, Charteris en Peter Cheyney).

Een nieuwe succesvolle formuleschrijver die zich aandiende, ging schuil onder pseudoniem Martin Mons. Achter die naam bleken twee Haagse zusters rap tempo te kunnen ontwikkelen. De dames Wierdels-Monsma en Paauwe-Monsma, bijgestaan door een derde zus die het huishouden dreef, hadden de inspecteur van politie Perquin bedacht en over hem verschenen eveneens jaarlijks één dan wel twee avonturen, te beginnen in 1951 met *De Carnavalsmoord*. Ik heb een groot zwak voor Martin Mons omdat de eerste acht Perquin-avonturen in mijn ouderlijk huis zijn geschreven. Uniek aan dit duo in de vaderlandse misdaadliteratuur is dat ze a. ‘het samen deden’ en b. dat het vrouwen waren. In tegenstelling tot Groot-Brittannië heeft het genre hier slechts heel weinig schrijfsters voortgebracht. Nu bijvoorbeeld, in 1986, zijn dat er slechts drie op de vijfendertig auteurs die regelmatig produceren, en wanneer de hele club sinds Jozua van der Poorten Schwarz wordt doorgelicht, is het vrouwelijk aandeel uiterst beperkt. Met ‘Vrouwen zijn Zachtmoediger’ komt niemand er vanaf natuurlijk, want wat moeten we dan met Ngaio Marsh, Margery Allingham, Agatha Christie, Dorothy Sayers, Margaret Millar, Patricia Highsmith, Maj Sjöwall, Ruth Rendell, en ga maar door! Wat dán? Een onnaspeurbaar element in de combinatie ‘Nederlands’ en ‘vrouw’? Het feit dat Nederlandse vrouwen in de EEG-statistieken überhaupt een relatief klein aandeel hebben in de markt-sector Arbeid? Qua produktie probeerden de Monsma's dat vrouwelijk aandeel in de vaderlandse misdaadliteratuur in elk geval flink te versterken. Ze moeten snel hebben geschreven, maar ze waren dan ook met z'n tweeën, het andere unicum, wat me overigens altijd meer een handicap dan een voordeel lijkt. Want hóe schrijf je in godsnaam gezamenlijk? Het genre heeft wereldwijd een paar befaamde duo's opgeleverd, Ellery Queen, Bouleau & Narjeac, Sjöwall & Wahlöö. Maj Sjöwall bezweert me nog steeds dat het heel goed mogelijk is als je elkaar maar door en door kent en een gezamenlijke ‘stijl’ ontwikkelt. Zij en Wahlöö schreven tegelijkertijd, de één hoofdstuk I, de ander II, enzoverder, wat me helemaal een ‘crime’ lijkt; anderen delen in op ‘plannen’ versus ‘schrijven’, en weer anderen in een tweedeling tussen ‘eerste versie’ en ‘definitieve versie’. Feit is dat het zelden gebeurt, dat duo-schrijven. Bij gelegenheid, dat wel. Hiervoor werden al Jan Campert en Ben van Eysselsteyn genoemd, en Willy Corsari en haar man. Er zijn er méér geweest, zelfs trio's. Eli Asser schreef een detective (*Wegens sterfgeval gesloten*) met A.C. Baantjer en Theo Eerdmann, Madzy Ford met Ab Visser en Bert Japin *De speurder zoekt een spook*, de gebroeders Heere en Faber Heeresma *Teneinde in Dublin*, en Bruna gaf in 1956 het boekje uit *De vrouw van ons achten* waarin acht auteurs één verhaal aan elkaar breiden. Maar een echte twee-eenheid zoals Queen of Sjöwall-Wahlöö, dat is in Nederland alleen Martin Mons geweest, hoewel we sedert een paar jaar te maken hebben met de schrijver J.J. de Lochte, waarachter zich twee studenten verschuilen en waarvan het nog afwachten is.

In dertien jaar tijds, van '51 tot '64, schreef Martin Mons 32 boeken. Géén er van had ook maar in de verste verte iets te maken met de harde, realistische verhalen

die de Amerikanen al sinds het eind van de jaren twintig schreven en waarmee wij pas goed na de oorlog kennis konden maken.

Het zijn verhalen die de geur van Christie ademen: deductieromans die je eerder in de jaren twintig en dertig zou situeren dan in de bruisende jaren vijftig en zestig. De titels zeggen het al: *En toen gilde de fluitketel, De Vreemde Gebeurtenissen op Huguemon* of *Wie vermoordde Zijne Excellentie*? Onveranderlijk speelt de intrige zich af in de gegoede milieus, is de moord gepleegd met 'een spijker besmeerd met Afrikaans pijlengif in de schoen van het slachtoffer', en spreken de gelieven elkaar aan met 'mijn lammetje'. Namen van de personages zijn ook dermate opgelegd pandoer, dat je nu nog de plaatsvervangende schaamte in je nek voelt. Perquin is natuurlijk in orde, maar niet voor niets net als Geoffrey Gill van Ivans en

Carlier van Havank, uit het buitenland gehaald; Mons' andere speurder heet Bezemer! Er is sprake van een brigadier Steenslag; een Amerikaan geheten Overstraight; een inspecteur Dorrepaal! Ik heb dat nooit begrepen, die teneur om lollig te willen wezen in een verhaal waar je liters zweetdruppels voor hebt getranspireerd om het zo serieus en acceptabel mogelijk te houden. Bij een creatie als genoemde Ulysses P. Bibber, van wie in de jaren vijftig helaas nóg twee avonturen verschenen, is het ‘waarom’ tenminste nog duidelijk: het héle boek wilde niets meer dan een lolletje zijn. Maar een auteur die zichzelf serieus neemt, en dat wilde Martin Mons zéker, kan zich beter in de telefoongids van een middelgrote plaats op namen oriënteren dan het te zoeken in platte geestigheden. Wat méér is, wanneer auteurs in het genre steen en been klagen dat de Gevestigde Literatuur hen niet aux serieux neemt, dan zou men op dit punt, ook vandaag de dag nog, wel eens de hand in eigen boezem mogen steken.

De auteur die twee jaar na Mons debuteerde, W.H. van Eemlandt, had er ook een handje van. Zijn speurder, commissaris bij de Amsterdamse politie, heet Van Houthem. Net als bij de dames Monsma moeten we echter de late leeftijd waarop deze auteur debuteerde in het oog houden: Van Eemlandt (pseudoniem voor Willem Haasse) was maar liefst 64 jaar oud toen hij in 1953 met Weer *verdwijnt een atoomgeleerde* debuteerde, een leeftijd waarop veel anderen zélf aan verdwijnen denken! Vanzelfsprekend betekende dat een taalgebruik en toonzetting die grotendeels vóór de oorlog waren gevormd, maar in tegenstelling tot Mons bleek Van Eemlandt flexibel genoeg om de tijd bij te benen. Hij schreef niet alleen zeer snel (vier tot vijf romans per jaar!), maar bovendien zeer goed leesbaar zowel qua intrige als ‘setting’. Afgezien van de onvermijdelijke gedateerdheid, zijn Van Eemlandts verhalen, in tegenstelling tot de namen van z'n hoofdfiguren, zelden oubollig; de avonturen zijn vaak internationaal, en de plots variëren. *Schatgravers aan de Amstel* uit 1954, verfilmd als *Rififi in Amsterdam*, leest nog steeds spannend, zoals ook *Een Rubens op drift* (1953) of De *Odeon-moorden* (1955). En Van Eemlandt gaf als een van de eersten de indruk te weten waar hij het over had. Elke misdaad-auteur, zelfs hij die de grootste accuratesse betracht om zo authentiek mogelijk te schrijven, zal moeten verzinnen om z'n verhalen boeiend en spannend te laten worden. Weinig schijnt zo eentonig en saai te zijn als een functie bij een politiekorps: de oplossing vaneen moord of van een inbraak, bestaat doorgaans uit routine en frusterend lange wachttijden. Een ‘policier’ naar het leven getekend, zou een onleesbaar, want dodelijk langdradig boek worden. Van Eemlandt slaagde er als een van de eersten in dit land in de authenticiteit geen geweld aan te doen en tóch vaart aan z'n verhalen te geven. Hij schreef in vier jaar tijds maar liefst veertien politieromans en stierf in het harnas, bezig aan twee manuscripten, waarvan de eerste, *De vijfde trede*, werd afgemaakt door zijn dochter, de schrijfster Hella Haasse, de tweede De schaf *van Aros Killee* door een man die vijf jaar eerder eindelijk de knuppel in het hoenderhok had gegooid met een prijswinnend debuut. Die schrijver heette Joop van den Broek, het boek dat in '53 bij Bruna verscheen, *Parels voor Nadra*.

> De Bamboeclub draaide als een carrousel en het enige, wat ik daarbij denken kon was, dat het een nogal dure draai was voor acht roepiah voor één glas whiskey-soda. Hoewel het de duurste tent van Djakarta is, kom ik er geregeld, ten eerste omdat journalisten en fotografen er staan ingeschreven als zijnde erelid, en ten tweede omdat het altijd koel is vanwege de air-conditioning. Er zijn niet die draaiende fans aan het plafond, waar je misselijk van wordt als je er naar kijkt. Het is er koel

zónder fans. De Bamboeclub is rustig. En koel. En duur. Het kon me allemaal niet schelen en ik zei dat tegen Lou, de barman. Hij is een Indische jongen met een snorretje en hij danst als een gigolo. Er waren geen loslopende vrouwen vanavond en daarom had hij niets anders gedaan dan drankjes klaarmaken in een glimmende Amerikaanse mixer en spelen met een klapperrat. Rotbeest, dacht ik. Zit alsmaar te loensen op die schouder van dat smetteloos witte smokingjasje. Onbetrouwbare rotte, ondermaatse eekhoorn, die eigenlijk een klapperrat is, zó uit de kampong. Fragment uit *Parels voor Nadra*, p. 1.

Zo begon het boek waarvan ‘het verschijnen(...) vele jonge schrijvers een zucht van verlichting ontlokte.’ (Jan C. Roozendaal) Zo is het maar net. *Parels voor Nadra* was een verademing om tenminste vier redenen. Het was eindelijk een misdaadroman die het leven neerzette zoals we vonden dat het moest zijn, hard, snel, Amerikaans. Het noemde de dingen bij de naam. Er kwam geweld, sex en erotiek in voor die stuk voor stuk konden wedijveren met soortgelijke elementen in de buitenlandse misdaadboeken. Het ging eindelijk eens niet om de erfenis van Oudtante of de soort naadloos sluitende puzzelstukken die de Detective aaneenlegt, het ging over mensen van vlees en bloed, over hebzucht en begeerte. En de held was godzijdank nou eens niet de overbegaafde professional, maar een gewone jongen, een journalist, geheten Lex van der Tuyn Walema, met wie je je tenminste kon identificeren. Hij maakte fouten, hij had z'n zwakheden, hij viel voor de verkeerde juf, en bovendien had hij (dus Joop van den Broek) wat te melden in plaats van sec de mededelingen achter elkaar te plakken.

> Dus tot op het laatst wil je de held uithangen, Lex van der Tuyn? Je bent belachelijk! Als je eens wist hoe belachelijk je nu was en altijd geweest bent. Niets had je in de gaten, niets! En als die stomme Noekamare het niet verpest had, was je nu nog even ver als in het begin. Ja, ik heb samengeleefd met Noekamare en ik heb geen ogenblik gedacht aan kampen. Wat wil je eigenlijk? Ik ben een gewone Indische, je weet wel, zo'n juffrouw die half in de kampong staat. Maar ze staat niet in de kampong en niet in de samenleving van de Europeanen. Ze staat nergens. Van twee kanten wordt ze bespuwd. Wist je dat niet? Wij zijn die Indo's die zo gek praten, weet je wel. Als kind wordt je ingeprent, dat je niet behoort tot Oost of West. Je bent niets. Je bestaat niet. Misschien voor een nacht of en week, voor een of andere uit de band gesprongen Europeaan.
>
> Fragment uit *Parels voor Nadra*, p. 192, 193.

Van den Broek introduceerde niet alleen de originele Nederlandse variant op de harde, sympathieke helden uit de betere Amerikaanse boeken, hij doorbrak ook het dogma dat de held politieman dan wel speurneus moest zijn. Zijn held is iemand die min of meer tegen wil en dank bij een zaak wordt betrokken en vervolgens niet anders kán dan z'n neus erin te steken. Niet omdat de plicht hem daartoe roept, niet omwille van de promotie of de opslag, maar simpelweg om te overleven.

Het voor Nederland nieuwe ‘sub-genre’ kreeg direct navolging. De later zo populaire quizmaster Theo Eerdmans en de journalist John Hoogland publiceerden elk soortgelijke avonturen over hun respectievelijke helden Ferry Hendersen en Mat Brender, waarbij de veramerikanisering zich dus doorzette tot in de naamkeuze van de hoofdpersonen. Misschien wat overdreven, maar altijd beter dan zoiets als brigadier Steenslag of Ulysses P. Bibber! Eerdmans schreef twee boeken: *Moord en Mooie Handel* (1953) en *Telefoon uit Maastricht* (1955), Hoogland was wat produktiever en kwam er met vier. BRUNA, dat zowel Peter Cheyney en Charteris uitgaf, als

nu ook de Nederlandse 'hard-boiled' auteurs Van den Broek, Hoogland en ook Van Zanthen, paste z'n covers voor de laatste drie soepeltjes aan, zodat ook hun omslagen in niets meer verschilden van die van de hardgekookte Amerikaanse en Engelse auteurs: veel verknipte vrouwelijke 'delen', door 'dick' in een uitermate herkenbaar patroon gelay-out. Ook Hooglands held was journalist en hoewel hij iets sjabloonachtiger dan Van den Broek schreef, moet hij ook tot de vernieuwers van het Nederlands misdaadgenre worden gerekend.

Van den Broek, Havank, Van Eemlandt en Martin Mons, het zijn de vier auteurs die de jaren vijftig domineren. Drie politiemannen: de Schaduw, Aart van Houthem en Perquin, één journalist: Lex van der Tuyn Walema. Joop van den Broek moet wel over een tomeloze schrijfdrang en energie hebben beschikt in die dagen, want in diezelfde periode ontwikkelde hij onder het pseudoniem Jan van Gent ook de Amsterdamse inspecteur van Recherche Sluiter. Diens avonturen waren echter stukken minder van kwaliteit en intrige dan de 'Van der Tuyns', wat Van den Broek zelf ook ingezien moet hebben, want na vijf policiers beperkte hij zich tot z'n journalist die in snel tempo de wereld bereisde en misdaden oploste in zulke oorden als Casablanca, San Sebastian, Bangkok, Rome en Parijs.

Het thrillergolfje zette weer aan in die jaren vijftig, na een stilstand in en direct na de oorlog. De derde golf, na die rond 1900 en de jaren dertig. Auteurs die tussen 1950 en 1960 een of meer misdaadromans schreven waren achtereenvolgens en alfabetisch: Eli Asser, Piet Bakker, Aster Berkhof, Joop van den Broek (ook als Jan van Gent), Cees Buddingh', Rico Bulthuis, Eline Capit, Peter Cariot, Paul de Casparis, Willy Corsari, Tjalling Dix, Francis Hobart (pseudoniem van Cor Docter), W.H. van Eemlandt, Theo Eerdmans, Ine van Etten, Madzy Ford, Robert van Gulik, Havank, Pim Hofdorp (pseudoniem van W.G. Kierdorff), John Hoogland, Bert Japin, J.F. Kliphuis, Henriette van der Kop, Jan Louwen, Martin Mons, Bob van Oyen, Richard Perridon (pseudoniem van Meyer Sluyser), Klaas Popma, Haggi M. Reis (pseudoniem van J. Presser), Josine Reuling, Jaap Romijn, A. Roothaert, B. Rijpstra, Johan Schotman, Herman Schratenbach (pseudoniem van D. den Beer Poortugael), F. de Sinclair (pseudoniem van A.H. van der Feen), Ewout Speelman, Ab Visser, Jan de Winter, C. Wormser, Gerth van Zanten.

Dat zijn er 41. Ter vergelijking: tussen 1910 en 1930, een periode van twintig jaar dus, beoefenden slechts zes auteurs het genre, maar tussen 1960 en 1970 zijn dat er maar liefst 44! Nog geen springvloed, maar tóch.

Onder de genoemde auteurs zijn de 'Literatoren' eveneens weer aanwezig: O Buddingh', dichter, Rico Bulthuis en Ab Visser. Bulthuis, die al in 1950 een zeer goede misdaadroman *De misdaad van Richard Ross* had gepubliceerd, bedacht een formule-held, inspecteur Paul Piquet, maar de meest curieuze prestatie van deze journalist-literator was een alleen in het Japans verschenen detective-hoorspel, getiteld *Daiyamondo* (Diamanten), dat hier in een oplage van vijftig exemplaren verscheen en waarvoor de auteur zijn naam had laten verjappen: Burutuhauso Riko!

Ab Visser schreef net als Bulthuis vier misdaadromans. Een literaire veelvraat die zowel poëzie, kinderverhalen, oorlogsromans, maar ook literaire kritieken en beschouwende artikelen publiceerde, de laatste veelvuldig gewijd aan zijn liefde voor het crime-genre. Zijn bekendheid als 'Nestor van de Nederlandse misdaadliteratuur' dankte hij aan studies over het onderwerp, o.m. *Kain sloeg Abel, Onderde Gordel en Wie is de dader*?, en aan zijn onvermoeibare inzet voor de bevordering van het korte Nederlandse misdaadverhaal, onder meer door als een nijvere horzel uitgevers te prikkelen tot uitgave van bundels. Achtereenvolgens verschenen *Dubbel M*, in de jaren zestig, *Pulp* in de jaren zeventig, en *Plot* in de

jaren tachtig, maar, als gezegd, het Kort Verhaal is in dit genre hier te lande niet in trek, en Vissers initiatieven stierven onveranderlijk geruisloos af.

Opvallend is de relatieve veelheid aan wetenschappers die ‘het’ ook eens probeerden in die jaren vijftig. Allen hoogleraren, toen nog een onaantastbare positie die je de gelegenheid gaf om in de goed gesloten hoogleraarskamers, bordje ‘Non disturbe!’ op de deur, secretaresse in de juiste aanslag, eens een ‘detectiefje’ te verzinnen. De eminente historicus Presser als Haggi Magi Reis, professor Van der Wal als Tjalling Dix, de hooggeleerde Klaas Popma, en de Vlaming dr. Louis van der Bergh onder de schuilnaam Aster Berkhoff.

Van der Bergh had al tijdens de oorlog een policier geschreven, maar kreeg in de jaren vijftig en zestig de smaak pas goed te pakken, ontwikkelde zich als formule-auteur (held: inspecteur Marcus) en publiceerde er nog eens tien, alleen al opmerkelijk omdat Vlamingen tot dan toe zeer zwijgzaam waren geweest waar het om ‘den misdaadvertelling’ ging.

Er waren onder die vele auteurs maar weinigen die het predikaat ‘beroeps’ verdienden. Naast Van den Broek, Van Eemlandt, Havank, Mons en Corsari, moeten zeker Robert van Gulik en Pim Hofdorp worden genoemd. De eerste komt de niet geringe eer toe als één van de drie Nederlandse misdaadauteurs in de internationale handboeken te zijn opgenomen. De andere twee zijn Jozua van der Poorten Schwarz en Janwillem van de Wetering, niet toevalling, want alle drie schreven (schrijven) ze in het Engels. Bij Van Gulik heeft het daarnaast alleszins te maken met de originaliteit van zijn aanpak. Hij situeerde zijn misdaadromans in het middeleeuwse China, een land dat hij als sinoloog en diplomaat goed kende en waar zijn held Rechter Tie met diens luitenanten Ma Joeng en Tjsiao Tai per avontuur drie dooreenlopende misdaden oplosten. Van Guliks, zo men wil Tie's wereld is een bloemrijke: markten, eethuisjes, bordelen en cafés komen veelvuldig voor. Tie is een autoritaire magistraat, maar niette beroerd om van tijd tot tijd de courtisanes te bezoeken of het geboefte zelf onder handen te nemen.

‘Ik hoop dat de herbergier goed vindt dat we hier schermen’, zei de rechter, terwijl hij de vechthouding aannam. ‘Eén woord van die vetzak en ik sla z'n kop naar beneden in z'n buik!’, bromde Tsjiao Tai vechtlustig, ‘Dan kan ie verder door z'n navel gluren. Let op uw zwaaislag!’ Hij viel de

rechter aan met een vlugge slag naar zijn hoofd. Rechter Tie dook eronder door en liet zijn stok vlak langs de grond scheren naar Tsjiao Tai's enkels. Zijn luitenant sprong erover heen met een soepele gratie die men niet

> van zulk een zwaargebouwde kerel zou hebben verwacht. Toen trachtte hij een rechte stoot op Rechter Tie's borst te plaatsen, maar die slag werd behendig gepareerd. Een tijd lang hoorde men alleen het gekletter van de stokken en het hijgen van de schermers. Een troepje kelners en staljongens verzsamelde zich om hen heen en keek met belangstelling toe. Geheel in beslag genomen door dit gratis schouwspel merkte geen van hen, dat de deur achter hen voorzichtig op een kier werd opgengeduwd. Een broodmagere, afzichtelijk lelijke man bespiedde de twee vechters met zijn éne boosaardige oog. Hij bleef daar geruime tijd staan. Zijn mager, hoekig lichaam scheen samen te smelten met de donkere schaduw achter hem. Toen stapte hij achteruit en trok de deur geruisoos dicht. Fragment uit Hef *Chinese Lakscherm*.

Van Guliks Rechter Tie-verhalen zitten degelijk en onderhoudend in elkaar. Hij documenteerde zich zeer goed, wat noodzakelijk was, want de figuur Tie was een historische figuur die rond 680 na Christus een belangrijke rol speelde in de binnenen buitenlandse politiek van het Chinese Keizerrijk. Sfeer-en detailbeschrijving munten uit in accuratesse en, hoewel de leek dat niet kan beoordelen, hetzelfde geldt vast en zeker voor de wijze van rechtspraak, het politie-optreden, de zeden en gewoonten van die dagen. Van Gulik illustreerde z'n boeken, ook vrij ongebruikelijk voor detectiveromans, en ook dat deed hij volgens oud-Chinese aanwijzingen. Zo vertonen vrij veel tekeningen naakte vrouwen, wat toegestaan was, maar nooit hun voeten, waarop een taboe rustte. In totaal verschenen er veertien Rechter Tie-romans en twee korte verhalenbundels over de Chinese rechter. Eén van die romans, *Vier vingers* was het Boekenweekgeschenk 1964, en ook daar is een overeenkomst met Van de Wetering, die voor het CPNB in '80 de enige andere Nederlandse detectiveroman schreef, *De verdachte Verheugt*. Er zijn trouwens méér overeenkomsten tussen beiden: niet alleen publiceerde Van Gulik, net als Van de Wetering doet, in het Engels en bewerkte ook hij pas daarna het werk in het Nederlands, niet alleen schreven beiden een Boekenweekgeschenk wat gezien kan worden als een volwaardige erkenning van het genre, maar ook Van de Wetering heeft grote interesse in het Verre Oosten en schreef naast zijn veel bekendere figuren Grijpstra & De Gier, verhalen over de Japanse politieman Saito.

Van een totaal ander kaliber is de formule-auteur Hofdorp, pseudoniem voor Willem Kierdorff. Hij creëerde in 1959 de 'Haagse Mysterie Reeks', ongetwijfeld als tegenwicht tegen de Amsterdamse overheersing in het genre, want per slot werden de meeste literaire moorden binnen de grachtengordels van Mokum gepleegd en opgelost. Hofdorp schreef z.g. topografische politieromans. Ik stel me bij hem altijd voor dat hij samen met z'n uitgever, Van Hoeve, rond de tafel ging zitten, een gedetailleerde plattegrond van Den Haag tussen de glaasjes jenever. Het gesprek had dan als volgt kunnen verlopen: 'De Vogelwijk, Van Hoeve, hoeveel inwoners heeft dat nu?' Van Hoeve zoekt dat op in het statistisch jaarboekje van de gemeente 's-Gravenhage. 'Zevenduizend'. 'Zevenduizend', zegt Hofdorp peinzend, 'maal drie, vanwege de gezinnen, is 21.000 minus de jongsten, eh, potentieel laten we zeggen zo'n 10.000 lezers. De Vogelwijk dan maar?' Vervolgens zette hij zich achter z'n schrijftafel en beschreef minutieus een moord of inbraak in die Haagse Vogelbuurt, zó detailleerd dat het dikwijls meer een routebeschrijving van de VVV leek. Niet voor niets kregen de boeken, doorgaans toegerust met zulke allitererende titels als *Katastrofe in Kijkduin* en *Vampiers van Valkenbos*, voorin een plattegrond van het betreffende stadsdeel mee, waarbij een voetnoot vermeldde dat de lezer de door

hoofdpersonage Commissaris Aremberg gevolgde route aldus kan ‘nawandelen’. In Rotterdam ontwikkelde Cor Docter (ook wel schrijvend onder het pseudoniem Francis Hobart) in dezelfde periode soortgelijke topografische detectiveromans in een serie *Moord aan de Maas* met eveneens een politiecommissaris in de hoofdrol, Daan Vissering. Docters boeken zijn minder gedetailleerd dan die van Hofdorp, maar veel minder droog en dus leesbaarder.

Opvallend in de rij namen uit deze jaren is het grote aantal journalisten: Eli Asser (toen nog), Piet Bakker, Joop van den Broek, Rico Bulthuis, Eline Capit, Theo Eerdmans, John Hoogland, Meyer Sluyser, Jaap Romijn, Gerth van Zanten. Misdaadschrijven is altijd al favoriet geweest bij de ‘inktkoelies’ (Reve), natuurlijk om het schrijven zelf, maar ook om de fantasie, die op de krant per slot binnen gespoorde banen dient te worden gehouden (‘Men streve naar Objectiviteit!’), de vrije loop te kunnen laten. Vanzelfsprekend óók omdat zeer veel misdaadauteurs hun basis-idee ontlenen aan de kleine berichten in dag-en weekbladen: achter het gortdroge politieverslag van een moord zit een wereld vol ideeën!

De verbreding van de golf bracht niet alleen een vergroting van produktie met zich mee, maar ook een diversiteit onder de paraplu van dat ene genre, dat tot dan toe beperkt was gebleven tot politieman of detective. In het buitenland, met name in Groot-Brittannië en de Verenigde Staten, was dat veel eerder gebeurd. Zoals gezegd werden bijvoorbeeld de eerste spionageromans er al rond de eeuwwisseling geschreven. Bij ons was daar geen sprake van, alhoewel hier en daar in de boeken van Ivans gerefereerd wordt aan dit ‘(on)edele handwerk’. Beschouwingen over en analyses van misdaadliteratuur maken graag onderscheid tussen de zogenaamde sub-genres. De Engelse schrijfster Dorothy Sayers splitste het genre uit als een touw, maar vanzelfsprekend is elke onderverdeling, elke indeling, een subjectieve. In 1972 publiceerde de Britse detectiveschrijver Julian Symons zin onovertroffen standaardwerk *Bloody Murder* (in Nederland door Het Spectrum uitgegeven als *Moord en Doodslag* in '76), waarin hij zich niet waagde aan een onderverdeling. Grenzen, zei Symons, zijn een kwestie van een persoonlijke smaak en hij beargumenteerde dat door te stellen dat je bijvoorbeeld het sprookje van Rookapje tot de misdaadliteratuur kan rekenen. ‘Een interessant geval van vermomming en poging tot moord.’ Spreek het maar eens tegen!

Desondanks is men het erover eens dat de volgende ruwe indeling hout snijdt: de Policier, de Detective, de ‘Private Eye’, de Spionageroman, de Avonturenroman, de Psychologische (Suspense) thriller. Tot dik in de jaren vijftig was de Politieman ook in de misdaadfictie onze Beste Vriend, Auguste Perquin van Martin Mons, Bruno Silvère van Havank, inspecteur Lund van Corsari, Van Houthem van Van Eemlandt, Van Aremberg van Hofdorp, het wemelde van dienders. Het voldeed vanzelfsprekend aan de behoefte in die dagen aan Orde en Gezag en ‘dat het Goede toch vooral maar mocht winnen’. De grenzen waren wat dat betreft feilloos en haarscherp getrokken. De held was Goed, Integer, Gelukkig Gehuwd en anders wel vrijgezel (zónder homo te zijn!) en het Kwaad werd altijd en 100% gestraft. Karakters stonden wat dat betreft bij voorbaat vast, en ik kan me best voorstellen dat bij lezers een zekere moeheid opkwam: alles draaide per slot uitsluitend nog om het hóe, nooit om het wie. Wat voor de Politieman gold, gold even hard voor de privé-detective. Een wat moeilijk in de Nederlandse samenleving denkbare figuur, al vond en vind je ze nog immer bij bosjes in de telefoongidsen. Maar om nou een Superbrein, bekroond met Sherlock Holmes-petje, dan wel een ‘he-man’ met slappe vilthoed en een halflege heupflacon whiskey langs de Hollandse gevels te laten schuiven, dat vonden en vinden de meeste vaderlandse misdaadauteurs toch te veel van het goede. De figuur van de journalist was mede daarom een plausibel substituut; gaandeweg het verhaal kon zo'n nijvere verslaggever min of meer detective worden zonder alle ongeloofwaardige ballast.

De jaren zestig vormden niet alleen de bakermat voor zuil-ontwrichtende ontwikkelingen maar ook voor Nederlandse geheime agenten en spionnen. Twee auteurs komt de eer toe het subgenre hier te lande leven in te hebben geblazen, maar bij beiden léés je de aarzeling en de twijfel over het bestaansrecht tussen de regels door. Zowel Jan Louwen, die aanvankelijk onder eigen naam werkte, maar later onder pseudoniem Ted Viking een hele reeks spionage-achtige romans schreef, als de Haagse journalist Henk Oolbekkink, die ongeveer net zo snel schreef als zijn helden Glotz en Tim Spender meiden versierden of tegenstanders neermaaiden, hadden te kampen met overdoses aan lol, waardoor de avonturen op z'n aardigst gezegd nogal ongeloofwaardig waren. Wat ongetwijfeld de bedoeling is geweest, want in die jaren vierde als geen ander geheim agent James-007-Bond hoogtij en om diens belevenissen bij te benen diende elk ander avontuur het te hebben van het absurde.

> Hij zag de man staan, tussen twee heesters, die aan de omrastering van het Vondelpark waren ontsnapt. Hij zag nog meer. Twintig meter achter de man achter hem stond nog een man en twintig meter achter de man achter de man achter hem stond nog een man en twintig meter achter de man achter de man achter de man achter hem stond nog een man en twintig meter achter de man achter de man achter de man achter de man achter hem stond nog een man (...) Het schot ketste nijdig door de stille laan, toen Glotz zich in zijn val naar zijn achtervolger draaide, maar zijn achtervolger draaide zich naar net naar zijn achtervolger die zich naar zijn achtervolger draaide die zich naar zijn achtervolger draaide die zich... jawel, dacht Glotz bitter, terwijl zijn elleboog onzacht langs een uit de sneeuw opstekend putdeksel schraapte, jawel: daar moest je tegenwoordig ook al rekening mee houden: de spionage was zo geperfectioneerd, we hebben allemaal hetzelfde reactievermogen. Hij richtte zich op, blies langs de loop van zijn Smith and Wesson Centennial Airweigh .38 Special en

keek naar de vijf dode mannen die overeen afstand van precies honderd meter in de Koningslaan lagen. Jezus wat een rotzooi.

Zelfs Bond maakte niet klaar wat geheim agent Glotz presteerde, wiens opdrachtgever A 1 (ook al z'n parodie op 007's chef 'M') was gehuisvest in een bordeel op de Wallen ter camouflage.

Toch bracht Oolbekkink eenzelfde soort schokje teweeg als eerder in '53 Van den Broek met *Parels voor Nadra*: zowel de verhalen over spion Glotz als over zijn andere held, ex-vliegenier Tim Spender waren voor die dagen ondanks de lolbroekerij ongekend hard, zowel qua sex als geweld. En, eindelijk, we hadden onze eerste professionele spion, hoewel de Binnenlandse Veiligheids Dienst, de BVD, toen al zo'n twintig jaar opereerde.

De auteur die de hardheid van het vak in al z'n koele ongenaakbaarheid, slechts voorzien van een noodzakelijk vleugje cynische humor, zo authentiek als maar mogelijk schetste, was Gerben Hellinga die als Hellinger in vier jaar tijds vier fantastisch knappe boeken schreef over *Sid Stefan, non-conformist*. De sfeer in *Dollars, Messen, Vlammen* en *De A van Afbraak* is uiterst grimmig, er komt geen leut in voor en ook voor Stefan zelf is het dikwijls geen lolletje. Hellinga, die later zou kiezen voor andere literaire genres, waaronder het theater, schreef ze tussen 1966 en 1969, en stopte vervolgens ondanks het succes van de Stefan-boeken. Pas in 1985 maakte hij z'n come-back in het genre met een wel zeer apart, Amsterdams misdaadverhaal *Merg en Been*.

Midden jaren zestig was er definitief afgerekend met de oude Garde, doorgaans door Hein met de Zeis. Havank was overleden, maar zijn nalatenschap werd in even rap tempo overgenomen door Terpstra met als eerste manuscript *De erven Mateor* (1965). 'Grand old Lady' Willy Corsari, die ongeveer het eeuwige leven heeft, stopte in '68, maar Van Eemlandt, Martin Mons en Robert van Gulik waren allen overleden. De zo geprezen 'jeune premier' Van den Broek gaf er eind jaren zestig de brui aan, teleurgesteld door de geringe verkoopsuccessen (een feit waarmee elke Nederlandse misdaadauteur dient te leren leven).

De Nieuwe generatie werd aangevoerd door de 'topograaf' Hofdorp, Oolbekkink, Ted Viking en een auteur wiens ster sinds z'n eerste boek niet meer viel te doven,

de Amsterdamse rechercheur A.C. ('Appie') Baantjer. Dat eerste boek verscheen in 1964 en was getiteld *Een Strop voor Bobby*. Daarin maakten de lezers kennis met een duo (het traditionele gegeven per slot sinds Holmes en Watson), de wat oudere politieman De Cock ('met cee-o-cee-ka') en zijn adjudant, de wat

jongere Vledder. Beide figuren zijn geënt op bestaande politiemensen. De Cock op Baantjer zelf die tot voor kort rechercheurwas aan het befaamde Amsterdamse politiebureau Warmoesstraat. De boeken, die met grote regelmaat blijven verschijnen en waarvan inmiddels zo'n dertig titels zijn gepubliceerd, moeten het vooral van het typisch Amsterdamse karakter hebben, niet van intrige of plot, want die zijn doorgaans simpel en oppervlakkig, watgeheel strookt met de filosofie van de auteur die zegt voor een groot publiek te willen schrijven. Dat is hem ongetwijfeld gelukt, want een ‘Baantjer’ verkoopt gemiddeld vele malen beter dan elke andere Nederlandse misdaadroman met uitzondering van die van Janwillem van de Wetering. Wie echter op zoek is naar de originaliteit, vernieuwing of buitengewone sluwheden, slaat daartoe tevergeefs de Baantjer-boeken open. Het is niet meer dan verstrooiing en ontspanning, zoals zovelen dat graag zien in een misdaadroman.

Originaliteit viel een nieuwkomer, Rinus Ferdinandusse, in ieder geval niet te ontzeggen. Ferdinandusse, afkomstig uit het cabaret en toen werkzaam bij het weekblad Vrij Nederland (waar hij nu hoofdredacteur van is), mengde die werk-omstandigheden tot de ‘setting’ voor zijn hoofdfiguur, de free-lance journalist Ruger Lemming. Al direct bij zijn eersteling in '66 *Naakt over de schutting* gaf de auteur aan dat hij het zocht in de mixture van cabaretske humor, Chandleriaanse verteltrant, en taboe-doorbrekend taalgebruik. Op de covers van zijn boeken stond het woord ‘sriller’; het milieu was dat van de journalistieke en politieke ‘incrowd’ in die late jaren zestig, de geestigheden waren overduidelijk geënt op de klassiekers van Raymond Chandler, zij het dan in overdoses, en sex barsste in alle standen en posities van het papier.

> Zondagmiddag verwachtte Sonde mij op de thee. Ik was in een redelijk goed humeur. Hij niet. Hij gaf me bij de deur een hand alsof zijn nagels getrokken waren, en zei dat ik even geduld moest hebben, omdat hij nog gasten had die waren blijven plakken van een bezoek na kerktijd. In zijn kamer zaten twee mensen, een spichtig vrouwtje met eczeem op haar gezicht en een oude man met een kaal hoofd en een korte sik. Ik schudde het vrouwtje de hand, en de oude man zei dat ik me van haar niets aan hoefde te trekken, ‘ze is zo doof als een wachtelkoning.’ ‘Ga maar zitten, jongeman,’ ging hij verder, ‘wij gaan zo weg. Ik kwam even bijpraten met m'n vrind Sonde. Ik zie d'r misschien uit als een zolderappel maar ik ga nog even gemakkelijk van bil als vijfenvijftig jaar terug.’ Hij hield zijn vlakke hand naast zijn mond aan de kant waar het vrouwtje zat en zei: ‘Natuurlijk niet meer met haar. Nee, ik ben nog helemaal normaal.’ Hij lachte schetterend.
>
> ‘Neem me niet kwalijk dat ik maar door zit te praten, maar ik ben een ouwehoer, dat weet m'n vrind Sonde ook wel. Daarom praat het zo lekker bij als je elkaar een tijd niet gezien hebt. Hoewel Sonde altijd een beetje zenuwachtig wordt als ik over de wijfjes begin, is 't niet, kerel? Hij is een poepje te ethisch. Ik herinner me nog een congres in Menton en toen had ik een hoertje opgeduikeld en ik zei tegen Sonde, zullen we die samen soldaat maken of ieder de helft van de nacht. Maar hij wou helemaal niet, wou langs het strand gaan wandelen. Dat mag van mij ook, hoor, maar het is zonde van je tijd. Kijk naar mij, een mens is gauw oud. Je moet in vorm blijven, anders zwelt het op den duur niet meer. En al dat gedoe over den medischen stand, haha, daar veeg ik ook mee tussen mijn helften. Je kunt als dokter je jongeheer afzagen, maar toch krijg je per jaar vijf halfgare wijven die beweren dat je ze aangerand hebt.(...)

Weet je,' zei hij verder, 'met die klachten loopt het wel'los hoor. Het beste kan je seksuoloog zijn. Dan kan je alles doen. Ik heb er een gekend die had in zijn spreekkamer ringen hangen, van die gymnastiekringen. En dan liet hij die wijven bloot daaraan hangen, vogelnestjes maken en zo, en daar zat-ie dan lekker naar te kijken. Ach, weetje wat het is, tegen zo'n seksuoloog komen ook klachten. Dan rent zo'n juffrouw naar de politie en zegt: ik was bij de dokter en die liet me bloot een vogelnestje maken. En dan kijken die agenten mekaar aan en die denken: dat mens is seksueel getikt. En dan sturen ze haar naar de seksuoloog. En die hangt haar weer in de ringen. Dat is een vicieuze cirkel. Altijd raak.'
Fragment uit *Zij droeg die nacht een paars corset*.

Ferdinandusse baseerde zijn plots op de authenticiteit. *Naakt over de schutting* had de porno-industrie als onderwerp, *Zij droeg die nacht een paars corset* het toentertijd geruchtmakende Huwelijk tussen Claus en Beatrix en de Provobeweging, *De Brede rug van de Nederlandse Maagd* het politieke snobisme der linkse intellectuelen. Tussen '66 en '71 schreef hij vijf Rutger Lemmingavonturen, zéér geestig en origineel, maar daardoor ook gedateerd. De erin voorkomende politiefunctionarissen zijn bijvoorbeeld genoemd naar bestaande politici uit die dagen (De Jong, Udink, Veringa, enz.) en ik neem aan dat die namen (terecht overigens) de huidige generatie weinig of niets zeggen. De intrige zit meestal aardig in elkaar, soms wordt hij opgeofferd aan de invallen die Ferdinandusse tijdens het schrijven moet hebben gekregen of aan de gigantische behoefte die hij gevoeld moet hebben om het eigen werk steeds weer te relativeren. In de boeken komen stukken voor die nauwelijks iets met het verhaal van doen hebben, de hoofdstuknummering klopt bewust niet, we lezen ultra-korte hoofdstukken zoals '53. Natte dromen zijn geen bedrog.'

Ferdinandusse's 'srillers' waren zeer populair, wat vooral te danken was aan zijn naam als humorist, de authentieke beschrijving van het journalistieke, intellectuele en politieke milieu in die dagen, en de actualiteit van z'n plots.

In navolging van Baantjer begon een andere politieman onder het pseudoniem Marten Treffer eveneens Amsterdamse politieromans te schrijven, en borduurde daarmee enigszins voort op Ware Onthullingen die collegae van hem eerder hadden gedaan onder titels als *De Commissaris Vertelt* en *Kamer 13*, aangedikte, Amsterdamse onderwereld-anekdotes. Treffers boekjes, want meer dan 130 pagina's telden ze nooit, betroffen vierkante meters in de hoofdstad: *Moord in de Helmersstraat, Moord op de Zeedijk, Moord in de Spuistraat* - zo kan je in een stad als Amsterdam een levenswerk opbouwen, maar hij deed het niet, wat maar goed was ook, want het was Van Dik Hout Zaagt Men Planken.

Geestiger waren de dunne romans van Ton Vervoort (pseudoniem van vertaler Peter Verstegen) over de politieman Floris Jansen, een buitengewoon excentriek mens, à la moderne Sherlock Hol mes aan de gang met ongewoon heldere intriges. Maar ook Vervoort verdronk in gekunsteldheid en eigenzinnige humor die per definitie een serieuze aanpak ondermijnen. Hij stopte in 1965, maar tekende in '67 nog wel voor de meest originele uitgave ooit in Nederland verschenen. *De Zaak Stevens* was een dik, gebonden dossier, waarin authentieke politiebrieven, maar ook 'clou's' als stukjes werkelijk tapijt en afgebrande lucifers waren verwerkt, zodat de lezer in feite de speurder werd.

De zo sterk opgekomen golf in de jaren vijftig en zestig trok zich terug. Het is een vast gegeven in Nederland dat maar weinig misdaad-auteurs, of zij die daarvoor door menen te gaan, het volhouden. Dé oorzaak daarvan is ongetwijfeld dat men er niet van kan leven. De gemiddelde misdaadroman verkoopt in dit land rond de 2000 exemplaren en dat komt er voor de auteur in geld uitgedrukt op neer dat hij om en nabij de 2000 gulden 'schoon' vangt voor een karwei waaraan hij toch drie tot zes maanden heeft gewerkt. Andere oorzaak is even ongetwijfeld het gebrek

aan erkenning. De misdaadroman wordt nog steeds beschouwd als een 'ontspannend romannetje', mogelijk iets beter van kwaliteit dan de eerste de beste Bouquet - of Lady-pocket, maar toch niet veel meer dan dat. Helaas is dat ook nogal eens het geval, omdat veel auteurs, zoals eerder betoogd, het genre zien als een 'klusje erbij'. Het resultaat ervan is dan ook bedroevend en het versterkt de alom heersende opvatting dat er voor f25,- betere boeken op de markt zijn.

Een andere oorzaak voor het gebrek aan continuïteit, aan traditie, is verwoord door Rinus Ferdinandusse, sinds de dood van Ab Visser, hard op weg naar het Nestorschap in het genre. Hij gaf als diagnose voor het bloedeloze bestaan van de vaderlandse misdaadroman dat we er geen (sociologisch) klimaat voor hebben. Geen echt imperium gehad, geen werkelijke geheime dienst. 'De Nederlandse auteur, voor zover hij zijn

kop durft op te steken gaat gebukt onder het buitenland, waar het allemaal veel mooier en soepeler loopt. En de lezer, voor zover hij geen eigen pad uitzet in de kiosk, waar de buitenlandse pockets liggen, is gebonden aan de behouden wereld warin bij ons de misdaad gedijt.' (Vrij Nederlands 'Thriller en Detectivegids', 1983).

Ik betwijfel of dat waar is. Toegegeven, de meeste Nederlandse misdaadauteurs beschreven hun fictieve wereldje tussen molens, klompen en spruitjes en staken daarmee nogal schril af tegen die andere wereld van Internationale Jetset, van Bond en Wereldwijde Samenzweringen à la Ludlum, maar dat zegt me niet veel. De wereld van Agatha Christie of Conan Doyle was minstens even behoudend als die van de meeste Nederlandse auteurs.

Het is dan ook vooral het gebrek aan traditie. Steeds weer golven we terug omdat een aantal min of meer gevestigde auteurs na enkele titels te weinig inspiratie over heeft, te weinig geld op de giro ziet. Er vlieden dan enkele jaren voorbij tot een nieuwe generatie aan komt surfen.

Aan het begin van de jaren zeventig was het bijvoorbeeld zéér eb. De gebroeders Heeresma, Faberen Heere, probeerden lollig voort te borduren op de twee spionageromans die Faber eerder alleen schreef, maar die lol was er zeer gauw af: *Teneinde in Dublin* en later het werkje *Hallo, hallo... Bent U daar Plotzky?* verzopen in de grappen en grollen. Niet lang daarna stierf Faber en wijdde Heere zich weer aan het enige genre waar hij voortreffelijk in was geweest, zouteloze persiflages op het bestaan van alledag en pornografie onder schuilnaam. De enige auteurs die er in deze jaren uitspringen, zijn Tim Krabbé, eerst met het al in '67 gepubliceerde *De Werkelijke moord op Kitty Duisenberg* en in 1970 *Flanagan, of het einde van het beest*, en Anton Quintana (pseudoniem van Anton Kuyten) die de non-conformistische lijn van Hellinga's eerdere boeken doortrok met zijn minstens even non-conformistische hoofdfiguur Rufus. Krabbé zag het waarschijnlijk als tussendoortje, hoewel hij in '84 zeer sterk terug zou komen met de suspenseroman *Het Gouden Ei*, en Quintana wipte, na een half dozijn sterke avonturen te hebben verteld, over naar een ander literair genre.

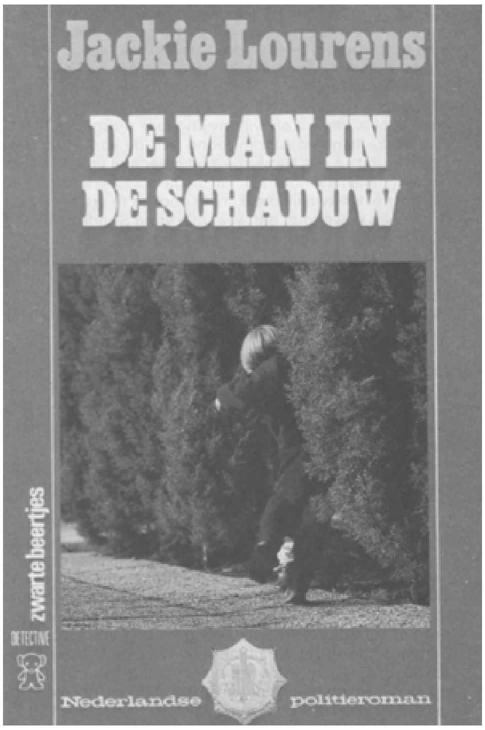
Vervolgens werd het behoorlijk, beter gezegd onbehoorlijk stil.

In 1975 publiceerde Bruna het debuut van een Zen-ganger en oud-stagiair bij de Amsterdamse politie. Het heette *Het lijk in de Haarlemmer Houttuinen*, was 'een Amsterdamse politieroman' en werd geschreven door Janwillem van de Wetering, geestelijke vader dus van het befaamde duo Grijpstra en De Gier. Voor' Van de Wetering geldt wat de auteur Jacques Post elders in dit nummer zegt: 'In tegenstelling tot wat veel anderen beweren denk ik dat de toegenomen produktie van thrillers de afgelopen jaren (is eind jaren zeventig, jaren tachtig - TR) de verdienste is van Janwillem van de Wetering. Succes trekt vliegen als honing aan...'

Dat is zéér waar. Het is merkwaardig bij Van de Wetering: Amsterdamse misdaadromans waren er al bij honderden verschenen; een politieduo was allerminst nieuw; namen als Grijpstra en De Gier, ik hèb er dus wat tegen, want origineel is het niet, zelfs flauw. Van de Weterings boeken, waarvan er inmiddels in 1986, elf zijn verschenen, munten niet uit door een plot. Integendeel haast, ploten intrige lijken Van de Wetering gestolen te kunnen worden. Alles draait om de karakters van Grijpstra (de wat oudere van het duo, niet al te gelukkig getrouwd, in de kinderen, burgerlijk) en De Gier (jonger, een hang, zoals VdW zelf, naar mystiek, opzoek naar de vrouwen), en hun onderlinge verhouding. Daar is Van de Wetering op z'n sterkst, de relatie tussen zijn hoofdpersonen, hun in geestige dialogen vervatte bespiegelingen over de wereld, het werk, het huwelijk, de kleine dingen van het alledaagse.

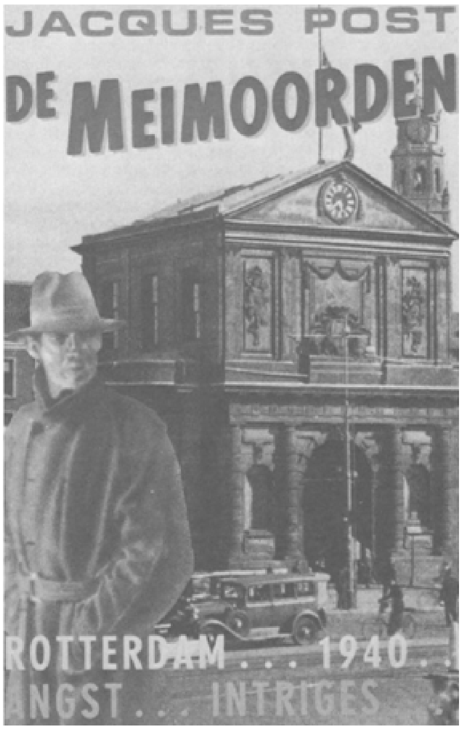
Maar even later, toen ze weer beneden in het restaurant zaten en rookten en geeuwden, dacht De Gier weer anders.
'Zo was het niet,' zei De Gier. 'Let op.'
'Ik let op,' zei Grijpstra en wuifde de rook van zijn sigaret opzij.
'Die Piet is somber. Hij wil dood. Het leven is niet goed, vindt hij. Hij kan zich niet herinneren ooit toestemming gegeven te hebben voor z'n eigen geboorte. En hier zit hij nu, op een kamer in een oud pand in de Haarlemmer Houttuinen, directeur van een flauwekulstichting, die nog slecht loopt bovendien en alleen maar schulden oplevert, en hij bedenkt dat hij in de veertig is en dat hij straks een oud hopeloos mannetje zal zijn. Hij is bovendien een heel klein kereltje, en die hebben het altijd moeilijk. Hier zit hij, moederziel alleen, omringd en aangevallen door zijn eigen ideeën waar hij niet meer in gelooft of waar hij bang voor is, en hij wil weg. Hij wil door de witte poort en hij heeft de zilveren sleutel.'
'Wat?' vroeg Grijpstra.
'Beeldspraak,' zei De Gier, 'Oosterse beeldspraak. Heb ik ergens gelezen. Past in het verhaal want dit is een Oosters gedoe hier. De dood is de witte poort en iedereen heeft de zilveren sleutel.'
Fragment uit *(Het lijkin de Haarlemmer Houttuinen*, p.21)

Het is een typerend citaat. Grijpstra en De Gier leuterend, bespiegelend, maar ondertussen een moord oplossend. Van de Wetering heeft er een voor Nederlandse begrippen ongekend succes mee geboekt. Hij werd in de jaren zeventig, na Ivans in de jaren dertig, Havank in de jaren veertig en jaren vijftig, dé formule-auteur. Voor een groot deel is dat succes te danken aan het feit dat hij in het Engels schrijft en bij voorbaat van een Amerikaanse markt is verzekerd, vooreen kleiner deel aan de speelfilm die naar zijn debuut werd gemaakt, en voor eenzelfde part aan het zakelijk instinct van de auteur, die er met name in de laatste jaren niet te beroerd voor is gebleken vooral véél te schrijven, bundels van anderen samen te stellen, inleidingen te verzorgen, kortom, aan naambekendheid te werken. Hoe men ook moge denken over zijn politieromans, het duo Grijpstra en De Gier heeft zich een minstens even vaste plaats in de vaderlandse crime-literatuur veroverd als Monsieur Charles C.M. Carlier alias De Schaduw, en het is ongetwijfeld Janwillem van de Wetering die tegen het eind van de jaren zeventig met zijn succes het tij keerde.



Terugblikkend op het tijdperk tussen '55 en '75 is de conclusie gewettigd dat het genre zich niet alleen tot een zekere volwas-

senheid in vergelijking met het buitenlands werk ontwikkelde, maar dat we de breedte in waren gegroeid. Eind jaren zeventig hadden ook wij onze politiemannen, detectives, non-conformisten, avonturiers, spionnen en geheim agenten, kortom elk subgenre was redelijkerwijs vertegenwoordigd. De uitzondering was de zuivere 'suspense-roman', maar ook die zou 'boven komen drijven' in de nieuwe golfbeweging die in onze dagen de vloedlijn opnieuw nadert.



Vanaf 1979 is er een 'hausse' in 'crime-writing' herkenbaar. Ongetwijfeld kwam dat, als gezegd, door het werk van Van de Wetering, maar ook het groeiende kwalitatief sterke aanbod uit het buitenland (Le Carré, Deighton, Forsyth, Ludlum vertaald en onder handbereik), alsmede de sterk gegroeide populariteit van de TV-crimi's heeft dat in de hand gewerkt.

Nu, in 1986, zijn er zo'n dertig auteurs die al sedert enkele jaren bewijzen regelmatig, elk binnen het eigen subgenre, een volwaardige misdaadroman te kunnen afscheiden. Enkele vertegenwoordigers van deze Nieuwe Lichting werden voor dit nummer geïnterviewd, maar er zijn er veel meer en wat dat betreft verbleken de jaren zeventig. Er is nog steeds sprake van de literator, de politicus, de weetenschapper, die 'het' als tussendoortje beschouwen, maar in het algemeen is de erkenning gaande, mede getuige de toenemende belangstelling van de media, een jaarlijkse uitgave van Vrij Nederland, getiteld 'VN's Thriller & Detectivegids', een eigen vakblad 'Thrillers & Detectives' en de zeer recente oprichting van een eigen beroepsvereniging, 'Genootschap van Nederlandstalige Misdaadauteurs'.

Op de nieuwe golf drijven verrassend ook enkele oudere broeders mee, die eertijds waren gestopt. Ook dat is veelzeggend. Hellinga kwam na bijna twintig jaar uit met een nieuwe misdaadroman en is druk doende zijn oude held Sid Stefan te ontstoffen; Ferdinandusse bracht Rutger Lemming weer tot leven, Joop van den Broek maakte in '80 een schitterende 'come-back' met *Heimwee naar Indië* en zelfs de bejaarde Willy Corsari voelde de adrenaline weer ruisen en publiceerde na decennia stilzwijgen.

De auteurs die de fakkel opnamen eind jaren zeventig, begin tachtig zijn te talrijk om op te noemen. Een uitzondering maak ik voor Koos van Zomeren, die na een kortstondige literaire carrière in '77 koos voor de thriller en in ijltempo tien avonturen rond de weekbladjournalist Bob Vrolijk schreef. Dat waren stuk voor stuk zeer lezenswaardige romans, maar Van Zomeren bewees in één klap z'n talent door in 1981 meteen politieke thriller uit te komen, *Haagse Lente*, waarin hij met verbluffend gemak de affaire Aantjes tot prachtige, spannende fictie verwerkte. Daarna volgden nog enkele zeer hoogwaardige thrillers, tot Van Zomeren spijtig genoeg zich omdraaide en de weg terugnam naar de 'Literatuur'.

Anderen zijn godezijdank consistenter gebleken. We bezitten hedentendage een keur aan misdaad-auteurs, die ik hier omwille van het collega-zijn, niet wens te noemen, noch wens te bespreken, maar die gezamenlijk zorg dragen voor eenzelfde kwalitatieve diversiteit in het genre als de 'buitenlanden' kunnen offreren.

Natuurlijk kan het beter, maar voor het eerst sinds Jozua van der Poorten Schwarz de pen op het eerste vel van *The Black Box Murder* zette, bijna een eeuw geleden, is er sprake van traditie, van een gestage groei en van erkenning. Wat dat betreft is de golfbeweging een constante geworden, geen eb, redelijk vloed, nog geen springvloed, maar wie weet. In 1971 schreef Ab Visser: 'Men kan uiteraard in een klein taalgebied als het onze weinig oorspronkelijks verwachten van een genre dat ontstaan is in de schaduw van het buitenland.' En Ferdinandusse zei eens met de hem zo typerende ironie: '...dat we eerst Denemarken nog moeten inhalen.'

Dat is gebeurd. Nederlandse en Vlaamse thriller-auteurs in het genre zijn zo langzamerhand af van hun aangepraat minderwaardigheidscomplex en de verheugende conclusie dat we na honderd jaar dan toch nog volwassen zijn geworden, is volledig gewettigd!

Harm de Jonge

Sirenenzang en rattendans in het spiegelkabinet
De Kroongetuige als detectiveroman

Moord en liefde is het enige dat de moeite waard is om over te schrijven

(Sandemose)

1

In *De Som van Misverstanden* vertelt Maarten 't Hart van zijn duistere knapenjaren, toen hij zich bij ontstentenis van boeken 'die je tot tranen toe roerden' verslingerde aan avonturenen detectiveromans, die 'geen enkel verlangen bevredigden dan het verlangen om te lezen.' Hij las er honderden en zijn afkeer voor detectives schoot in die jaren wortel: 'In die tijd heb ik een afkeer van de detectiveroman opgedaan die wel niet zo sterk is als de afkeer van popmuziek of het stripverhaal maar die ik toch moeilijk kan overwinnen.' (SOM: 16) Christie en consorten produceerden slechts verhaaltjes, met 'altijd weer dezelfde vervelende intriges, dezelfde kleurloze personen, dezelfde formules.' (SOM: 101; zie ook: 172, 177)

Het oordeel lijkt wat bijgesteld te worden in *Het eeuwige Moment*. Het gaat dan over 'het levendige, altijd genoeglijke werk van Agatha Christie' (EM: 177); de meeste detectiveromans zijn dan al 'boeiender, interessanter dan de bleekzuchtige kruimelwerken van Willem van Toorn of de modeprullen van Leon de Winter.' (EM: 169)

In 1983 ten slotte gebeurt het niet direct waarschijnlijk geachte: van 't Harts hand verschijnt de 'detectiveroman' *De Kroongetuige*.

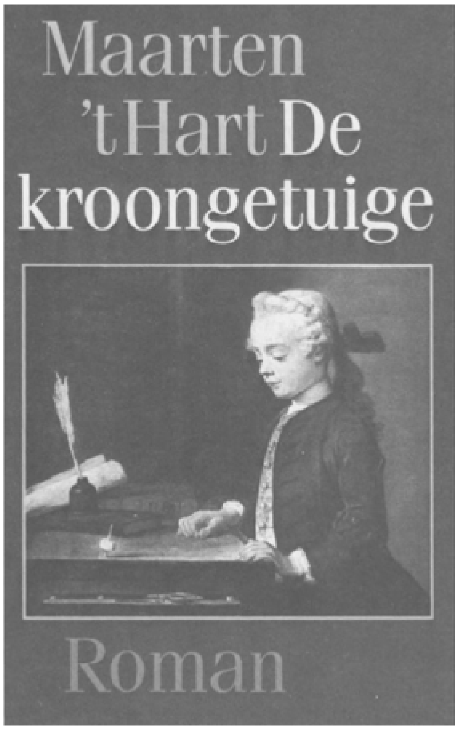
Het eeuwige Moment bevat een speciaal aan de detective gewijd artikel: 'Darwins vinken en de detectiveroman'. 't Hart constateert daarin overeenkomst tussen soortvorming in de evolutie, kerkscheuring en het ontstaan van de detective. Volgens hem heeft de detective zich afgesplitst uit de roman door accentuering van het misdaadelement. Romans waarin een misdaad voorkwam (Dickens, Trollope, Dostojevski) vormden het vertrekpunt voor werken waarin de puzzel scherper gesteld en de oplossing geprofessionaliseerd werd. Na de splitsing gingen Darwins vinken, Gereformeerde kerken, zowel als de detective en de roman ieder een eigen weg, elk met 'de helft van het oorspronkelijk erfgoed (...), waardoor beide ernstig verarmd zijn.' (EM: 170). 't Hart somt dan het erfgoed op dat bij de boedelscheiding de detective ten deel viel: goede dialoog, spanning, strakke, sobere stijl en 'exactere beschrijvingen van de geografie' (sic!). De roman wist de psychologie, de karaktertekening, de beeldspraak en de vernieuwingsmogelijkheden uit het sterfhuis te redden. 't Hart betreurt de splitsing en spreekt de wens uit dat de genres elkaar weer weten te vinden, zodat de roman opnieuw spannend en leesbaar wordt.

Ik twist niet met de bioloog over de vraag of specialisering (een snavelvorm toebereid om insekten dan wel zaden te nuttigen) een ernstige verarming is, noch spreek ik een oordeel uit over de verkommerde staat van Gereformeerde instituten, maar ik veroorloof me wel een paar kanttekeningen bij 't Harts vereenvoudigde voorstelling van literaire soortvorming.

De opvatting dat de detectiveroman is ontstaan uit de roman verwaarloost bijvoorbeeld trivialere geboorte-omstandigheden van het detective*verhaal* in het begin van de vorige eeuw, zoals de oprichting van de officiële politie-instituten en

de populariteit van ‘ware misdaadverhalen’ in kranten (vgl. Ab Visser: *Wie is de dader*: 9).

Vervolgens suggereert de term afsplitsing een verzelfstandiging, in dit geval van het misdaadelement, dat daarna dan ook uit de roman verdwenen zou kunnen zijn. En dat is natuurlijk niet het geval. Vanaf het moment dat Elegast (de eerste speurder in onze literatuur?) bewijzen aan het verzamelen is onder de echtelijke sponde van Eggeric is de misdaad nooit meer weggeweest uit de Nederlandse roman. Men leze het werk van auteurs uit onze tijd er op na: Vestdijk, Hermans, Mulisch. In het vakantiepakket dat mij de vochtige vorige zomer doorhielp trof ik drie voorbeelden aan: *Meeuwen* van Bernlef, *Het Dochtertje van de Wasvrouw* van Kuyer en *De Misdaad* van Kossman.



Omslag De Kroongetuige.

En dat waren werken met voor mijn gevoel spanning, goede dialogen (In *Meeuwen* zelfs terwijl de hoofdpersoon zich een spreekverbod heeft opgelegd ter voorbereiding op een naderende keeloperatie), redelijke ‘trefzekerheid van stijl’ en een aanvaardbare lokatiebeschrijving, wat toch niet uitsluitend op het conto van het toegevoegde misdaadelement geschreven kan worden. Het gaat niet aan te beweren dat de vier hier genoemde ingrediënten na 1880 niet meer in *de* roman te vinden zouden zijn. Dat geldt zelfs niet voor de door 't Hart ver-

guisde De Winter, die in zijn ‘modeprullen’ ‘helemaal geen dialoog meer’ zou voortbrengen (EM: 171). Ik las het laatst *La Place de la Bastille* en ik signaleer aantoonbaar aanwezig: spanning (vindt Paul zijn tweelingbroer?), dialoog (soms bladzijdenlang bijna uitsluitend dialoog: bv. 60-68, 74-77, 115-125) en een duidelijke tekening van o.a. Parijs.

Ook met de verarmde staat van de detective loopt het niet zo'n vaart. Weliswaar diende in de beginperiode de psychologie, de karaktertekening, liefde enz. een ondergeschikte rol te spelen, omdat ze de oplossing van de puzzel in de weg zouden staan, maar de werkeljk goede schrijvers ontwrongen zich al gauw aan dit keurslijf. Bentley (*Trent's Last Case* 1913) is er een van de eerste bewijzen van. Christie een ander, bijvoorbeeld in de verderop ter sprake komende *The Murder of Roger Ackroyd*, in haar tekening van de nieuwsgierige, roddelzuchtige zuster van Dr. Sheppard.

In de moderne midaadroman is psychologie, karaktertekening vaak zelfs het belangrijkste. ('t Hart onderscheidt in zijn artikel de detectiveroman niet van de misdaadroman; hij rekent het werk van Patricia Highsmith tot de detectiveromans (EM: 167), terwijl men de laatste term m.i. beter kan reserveren voor de roman waarin het speurderselement overheerst.)

Ten slotte: als men de wens tot hereniging uitspreekt neemt men aan dat er vooreerst nog een duidelijke scheiding van genres is, terwijl de afstand tussen de literaire roman (met een misdaadelement) en de psychologische misdaadroman (John Bingham, Patricia Highsmith, Ruth Rendell) toch werkelijk niet zo groot meer is.

Het artikel in *Het eeuwige Moment* zal dateren uit de tijd dat 't Hart zich aan het documenteren was voor *De Kroongetuige*. Het ligt voor de hand om te veronderstellen dat hij dit werk bedoeld heeft als een proeve om de roman te verrijken met de spanningselementen van de detective. (Voor andere, wraakzuchtiger motieven: zie Bibebinterview, VN 8.9.'79).

Café Pardoeza, Doezastraat, vergelijk pagina 7, 10 en 15.

In dit artikel houd ik me uitsluitend bezig met de detective-elementen in *De Kroongetuige* (KRG).

2

John Bingham confronteert ons in *My name is Michael Sibley* met een onbeduidend, pafferig bleek, brildragend jongmens, dat zijn kostschooljaren doorbrengt als satelliet van de gevierde, sportieve Prosset. Michael is ongelukkig in de speelbalfunctie, maar kan zich niet aan de invloedssfeer van zijn vriend ontrekken, ook niet als ze al lang van school zijn. Als Prosset zijn handen ten slotte zelfs uitstrekt naar Michaels verloofde is de maat vol: Michael besluit het eertijds al gekoesterde plan om Prosset te vermoorden uit te voeren. Op het laatste moment ziet hij van zijn misdadige voornemens af, maar hij ontworstelt zich wel aan de meester door hem in een twistgesprek voor het eerst in zijn leven ferm de waarheid te zeggen. De volgende morgen wordt Prosset vermoord gevonden, terwijl in zijn dagboek de ruzie met Michael nog is vastgelegd. Er verschijnt een wakker gezagsduo, dat Michael al snel verdenkt, de aanwijzingen stapelen zich op en het motief voor de moord lijkt voor de hand te liggen.

Op sommige punten vertoont deze misdaadroman overeenkomst met *De Kroongetuige*, in het bijzonder met het 1e deel: *De Muizentorensage*. Vanaf het 2e deel, als Leonie het heft in handen neemt, slaat KRG een heel andere weg in dan *My name is Michael Sibley*, ook al bevat dat werk dan een rechtbankverslag en komen er zwarte vogels in voor.

Michael Sibley en Thomas Kuyper bevinden zich in een vergelijkbare situatie. Er is iemand vermoord (vermist), terwijl zij het laatst in het gezelschap van het slachtoffer gesignaleerd zijn. Beiden hadden een meningsverschil met het slachtoffer en

ook verder lijkt er een motief voor de misdaad voorhanden te zijn. Zowel Michael als Thomas zijn als verdachte onschuldig en treden als verteller op.

Om wat meer zicht te krijgen op de spanningsopbouw van KRG wil ik hier bij de laatste overeenkomst stil staan.

Michael Sibley is van meet af aan voor de lezer onverdacht onschuldig. We kennen hem als een volgzaam persoon, die zich snel laat ompraten, vaak doet wat de ander wil, tijdens de politieverhoren hakkelend spreekt en zich in paniek steeds verdachter gedraagt. Met verbijstering zien we hoe het speurderskoppel telkens nieuwe verdachte omstandigheden bloot legt en het net nauwer om de prooi sluit. De spanning in de roman is volledig gebaseerd op de vraag of Michael bestand zal blijken te zijn tegen de last van de bewijsvoering. Tot het laatst toe blijven we vrezen dat hij onschuldig tot de strop zal worden veroordeeld, waar we in wezen ook nog vrede mee zouden kunnen hebben, want Michael is dan wel niet de moordenaar, maar hij had het willen zijn en is dus moreel schuldig:

> Zo ik dus het resultaat toejuichte, ik betreurde de methode en ik betreurde die alleen omdat ik zelf niet degene was die de daad begaan had. (38)

Hoewel een veroordeling strijdig zou zijn geweest met de detective-conventie ‘het recht moet zijn loop hebben,’, zou het volledig in de ontwikkelingslijn gepast hebben - Michael slachtoffer van Prosset tot zijn dood - als de roman met een rechterlijke dwaling was afgesloten.

Het spanningsverloop in KRG is heel anders. De lezer zal in eerste instantie in Thomas' onschuld geloven, waarbij de vrees dat hij toch veroordeeld wordt kan meespelen, maar al gauw krijgt de lezer informatie toegespeeld die hem doet aarzelen: Is Thomas nu echt wel zo brandschoon? Met Thomas' echtgenote Leonie moeten we op een zeker ogenblik, als het (een!) lijk gevonden wordt, het geloof aan zijn onschuld zelfs opgeven. Pas aan het slot krijgen we zekerheid omtrent Thomas' onschuld, maar zelfs dan is er nog enige speelruimte voor een aandeel van Thomas in de misdaad. Net als bij Bingham wordt de ware dader niet gepakt, wel zijn er sterke aanwijzingen in een bepaalde richting.

Ik geef een paar voorbeelden van de soms subtiele wijze waarop de twijfel van de lezer wordt gevoed. Meestal betreft het situaties waarin Thomas gedrag vertoont dat voor tweeërlei uitleg vatbaar is.

- Het begint al op blz. 10, als de door Jenny verstoten Thomas somber achterblijft en een citaat van Nietzsche oprispt:

> We wensen alles wat leeft, omdat het zo neerslachtig leeft, een eeuwige rust toe; de nacht overreedt tot de dood.

De laatste woorden blijft hij mompelen. Even later besluit hij óm te lopen en Jenny op te wachten. De nacht overreedt tot de dood: het kan slaan op de gemoedsgesteldheid van Thomas, die met ‘krampen in zijn ziel’ haakt naar eeuwige rust, maar het kan ook vooruitwijzen naar een misdadig gebeuren.

Als Thomas zich op weg begeeft klimt er een vurige zigzag aan de hemel, gevolgd door een hevige donderslag: voor de lezer een herkenbare begeleiding van dramatische evenementen.

- Een paar dagen later volgt Thomas de route naar Jenny's huis, door het steegje met spiegelscherven op de muren, langs de plaats ‘waar het gebeurd was’ ‘die avond’ (21). Wat is er gebeurd en op welke avond? Thomas verwijderde die avond hondepoep van Jenny's schoenen, zodat het niet de avond van haar verdwijning

zal zijn geweest, toen ze hooggehakte, witte laarsjes droeg. Hij zal dus de bedevaartganger zijn, die verwijlt op de plaatsen waar hij het geluk met de geliefde smaakte. Maar de keuze van het schoeisel zal de lezer gemakkelijk ontgaan, zodat de overweging dat we hier van doen hebben met de misdadiger die onweerstaanbaar naar de plaats van het misdrijf wordt teruggelokt, een kans krijgt.

- Tijdens de ondervraging door de politieman Lambert spreekt Thomas ‘haastig’ en is hij ‘nerveus’ (28), thuis signaleert Leonie vreemd gedrag en overmatige transpiratie. Wordt het schuldige gedrag veroorzaakt door de begane misdaad of door het gepleegde overspel?
- Als Thomas na zijn arrestatie met Leonie gebeld heeft, denkt hij:

> ... nu zou ik tegen haar kunnen zeggen: ‘Ik heb het niet gedaan,’ en dan zou ze me geloven, mits ik haar maar in de ogen keek en mijn handen niet trilden. (61),

wat de mogelijkheid open laat, dat hij een strategie ontwerpt om Leonie aan zijn onschuld te doen geloven, waarbij mislukking niet uitgesloten is en het denkbaar is dat de handen toch trillen.

Het aantal voorbeelden is gemakkelijk uit te breiden. naast deze min of meer vage suggesties van schuld ontwikkelt zich natuurlijk onmiskenbaar de bewijslast die door het politiespeurwerk wordt opgebouwd. Ik kom daar later op terug, maar het zal hier al duidelijk zijn dat de ingebrachte beschuldigingen door de lezer in KRG anders geïnterpreteerd worden dan in *My name is Michael Sibley*, waar ze t.a.v. het lezersoordeel over Michaels schuld irrelevant zijn.

Het perspectief in *My name is Michael Sibley* ligt als in het le deel van KRG bij de ik-verteller, de verdachte. We zien de ontwikkeling van het gebeuren door de ogen van Michael, we ontvangen zijn reflecties erop. In omstandigheden die met Thomas' situatie vergelijkbaar zijn ventileert Michael overdenkingen waaruit zijn onschuld ondubbelzinnig blijkt. We treffen passages aan als:

> Ik had natuurlijk vaak nagedacht over de vraag wie Prosset vermoord had. Ik had daarbij één ding voor op de inspecteur, namelijk de wetenschap dat ik het niet gedaan had, terwijl de inspecteur mij nog steeds onder de verdachten moest rangschikken. (193)

Zulke ontboezemingen kunnen we in KRG niet verwachten. Omdat de spanning op andere wijze wordt opgeroepen, moet 't Hart vermijden dat Thomas overdenkingen weergeeft die uitsluitsel omtrent (on)schuld geven. Evenzo moet Thomas informatie achterhouden of onwaarheid spreken, opdat de oplossing niet vroegtijdig wordt prijsgegeven. Ik geef van deze niet altijd even bevredigende situatie enkele voorbeelden.

De verdwijning van Jenny verwekt zoveel opschudding dat het politie-apparaat in beweging wordt gezet. Ook Thomas die zo verliefd was moet zich toch afvragen wat er met haar aan de hand is, enige ongerustheid tonen als hij onschuldig is en bij schuld de vorderingen van het speurwerk in zichzelf becommentariëren.

Zulke overwegingen vinden we in KRG niet. Op blz. 24 en 37 geeft Thomas in een gesprek met de politieman Lambert als zijn mening te kennen dat Jenny gewoon met één van de vele vrienden is meegegaan, maar daaruit kunnen we omtrent zijn (on)schuld niets concluderen, evenmin als uit de verzuchting in de brief aan Leonie: ‘Ik begrijp er eerlijk gezegd niets van.’ (77). De lezer is gewend dat gedachten van romanpersonages in normale gevallen betrouwbaar zijn, maar zal er rekening mee houden dat het gesproken woord, zelfs het ‘eerlijk gezegde’, onwaarheid kan bevatten, zeker in een situatie waarin iemand van moord wordt verdacht.

Nadat een eerder gesprek al dreigend is afgesloten (29) beschuldigt Lambert op blz. 40 Thomas onomwonden van moord. Hij offreert ook meteen het motief: Jenny had gedreigd Thomas's vrouw in te lichten. Weliswaar verklaart Lambert later in Thomas's onschuld te geloven en verzoekt hij hem om medewerking, maar de handdruk waarmee het verbond bezegeld wordt taxeert Thomas terecht als een proef om de kracht in zijn vingers te beoordelen. Beschuldiging van moord! Dat moet Thomas, als angst en paniek hem niet overweldigen, toch op zijn minst niet onverschillig laten. En de sporen daarvan moeten we toch in de overdenkingen vinden. Het enige wat Thomas doet is ontkennen (40); geen overwegingen van de ik-figuur omtrent de ernst van de beschuldiging en zorg daarover. Als Lambert in Thomas' woning in diens bijzijn op zoek is naar aanwijzingen zijn de voornaamste gedachten van Thomas die over vormelijk converseren in huiskamers. Op blz. 58 lijkt Thomas even op een te verwachten wijze te reageren. Lamberts veronderstelling dat hij het slachtoffer door uitgehonderde ratten heeft laten verorberen wijst hij dan in gedachten als absurd van de hand. Maar de mogelijkheid dat hij een andere manier heeft gekozen om het lichaam te laten verdwijnen blijft natuurlijk open.

Op blz. 47 vinden we een passage die voor ondubbelzinnige uitleg vatbaar lijkt. Thomas observeert Lambert:

> ..., ging door mij heen: ‘Dat kan toch de man niet zijn die mij verdenkt van een moord, die het zelfs voor mogelijk houdt dat ik haar heb meegenomen naar mijn laboratorium waar ik een witte jas zou hebben aangetrokken, voor ik haar... nee, dat kan niet, zo'n man zou je toch niet bij je

> thuis uitnodigen...'

Als Thomas hier niet het vervreemdende van de situatie aangeeft en wij er zekerheid omtrent zijn onschuld uit menen te kunnen distilleren, geeft het meteen een tekort van de auteur aan: 't Hart heeft een opstelling gekozen waarbij hij klaarheid omtrent Thomas' (on)schuld in het midden moet laten.

Wanneer Thomas informatie achterhoudt of onjuist weergeeft kan dat natuurlijk te wijten zijn aan een falend geheugen, waarbij we ook in aanmerking moeten nemen dat hij op de bewuste avond beschonken was. De witte laarsjes vermeldt hij bijvoorbeeld niet in het signalement (16), omdat hij er niet aan denkt. Een toen benevelde geest belet hem mogelijk een getrouwe inventarisatie te geven van de gespreksstof met Jenny op de stoep voor het café (28). Op blz. 15 verklaart Thomas dt ze afscheid namen: 'Zij liep naar haar kamer, ik naar mijn huis.' Op dat moment verkeert de lezer nog wat in het onzekere omtrent het waarheidsgehalte van deze bewering door de geraffineerde beschrijving van het gebeuren op blz. 11. Daar heeft hij gelezen (cursivering van mij):

> ..., als ik *snel* langs de Singel wandel kan ik, al volg ik een andere route, gemakkelijk nog eerder bij haar kamer zijn dan zij.

Is het een overweging of een besluit? Even later lezen we:

> Het lukte me tamelijk goed om *snel* te lopen...

We hellen over naar de opvatting dat Thomas op weg gaat naar Jenny's huis, maar we twijfelen direct weer door een onmiddellijk toegevoegd meteorlogisch motief voor het snelle lopen:

> en dat was ook wel nodig want hoog boven mij klonk een gesmoord gerommel.

Bewust liegend treffen we Thomas aan op blz. 26, als Lambert vraagt waarom hij Jenny nu zo leuk vond. Overeenkomstig de verwachtingen bij een ik-roman krijgen we via de gedachten een verklaring voor de leugen en het juiste antwoord (zoals Michael Sibley zijn leugens ook steeds van innerlijk commentaar voorziet):

> Als Meuldijk daar niet had zitten notuleren, had ik het hem misschien opgebiecht, maar met Krijn erbij kon ik niet beginnen over haar grilligheid, over haar vrolijke, onbezorgde, altijd enigszins giechelende lach, over haar lange, meestal zwart gelakte nagels, over het raadselachtige feit dat haar spiegelbeeld me tot tranen toe roerde.

Op crucialere momenten moet 't Hart dat commentaar echter achterhouden. Op de vraag 'U heeft er geen idee van waar ze heen kan zijn gegaan...?' (27) geeft Thomas als antwoord 'nee' en op 'U bent zelf dadelijk na het verlaten van het café naar huis gegaan?' even commentaarloos 'ja'. Hij had genuanceerder kunnen antwoorden en moet zeker zijn begeleidende gedachten hebben gehad. Uit een vrij abrupte mededeling aan het slot (185) is ons immers bekend dat Thomas al de tijd geweten heeft wat er met Jenny aan de hand was. Hij heeft haar op de bewuste avond uit het laboratorium zien komen en een tas vol drugs naar de auto van Robert zien transporteren. Een ik-verteller die gegevens achterhoudt en hier en daar liegt: een vergelijking met het 'bedrog' dat Christie pleegde in *The Murder of Roger Ackroyd*

dringt zich op. De detectivelezer weet misschien nog: Roger Ackroyd is vermoord gevonden in de afgesloten studeerkamer door de ik-verteller, dokter Sheppard. Op klassieke wijze wordt de lezer langs verschillende verdachten gevoerd: de butler, de huishoudster, de stiefzoon Ralf, het dienstmeisje Ursula, een onbekende Amerikaan, tot de onnavolgbare Poirot in de gebruikelijke slotbijeenkomst met alle verdachten, Dr. Sheppard als de dader aanwijst. Sheppard treedt op als Watson van Poirot en doet het als belevend verteller voorkomen alsof hij met de lezer op zoek is naar de oplossing. Hij weet meer dan de lezer, verbergt dat bewust, maar de lezer ontdekt dat pas aan het slot. Dan blijkt dat er naast het belevend ik een vertellend ik is. Ligt het aan de manuscriptfictie, de vertellende ik die aan het slot een rechtvaardiging voor de vermeden overdenkingen en leugens geeft, dat we de situatie in *The Murder of Roger Ackroyd* acceptabeler vinden dan die in KRG? Sheppard bekent ten slotte dat hij het gebeuren geboekstaafd heeft omdat hij er een verhaal van wilde maken met als attractie het falen van Poirot. Hij somt ook enkele voorbeelden op die de opmerkzame lezer het vermoeden hadden kunnen geven dat de verteller informatie achterhield. We ontdekken het 'bedrog', dat Christie verweten is als een zonde tegen de 'Tien Geboden van de Detective' aan het eind, terwijl Thomas zich zo verdacht gedraagt dat de lezer van meet af aan zijn bedenkingen heeft.

Leids straatje naar de kerk: muren met glas bezet, vergelijk pagina 21.

't Hart is zich de problematiek bewust geweest, getuige de oplossingen die hij heeft nagestreefd. Afgezien van verteltechnische zaken (bijv. het plaatsen van veel snelle dialogen achter elkaar, zodat het ontbreken van commentaar niet opvalt) vinden we die in de plooiing van Thomas' karakter naar de spanningsopbouw van de roman. Thomas is 'timide en bescheiden en goeiig' (153), een man die vaak zijn ziel in lijdzaamheid bezit. Die houding wordt al ingeluid door de ruzie met Jenny: zonder veel verweer laat hij zich slaan (9). In zijn huwelijk heeft hij zich jarenlang op eisprongmomenten voor copulatie beschikbaar gesteld (19) en verdragen dat de geliefde Verdi werd afgezet bij Leonies binnenkomst (146). In winkels heeft hij moeite aan de beurt te komen en als iemand op zijn tenen gaat staan is hij het die zich meent te moeten verontschuldigen (143). Zo'n weinig dominant, hier en daar zelfs masochistisch ingesteld karakter sluit het best aan bij een houding waarbij

men beschuldiging en arrestatie min of meer commentaarloos over zich laat komen. De opsluiting ziet Thomas als een mogelijkheid om tot rust te komen, 'bevrijd van die altijd maar waakzame, bijziende ogen van Leonie,' en de ruwe behandeling brengt een 'serene, kalme, bijna opgewekte stemming'. (62) teweeg.

Daarnaast heeft 't Hart zich van een tweetal kunstgrepen bediend, die in de kritiek als tekortkomingen zijn gegispt.

1. Thomas krijgt een verbod opgelegd om kranten te lezen en contacten naar buiten te onderhouden: Leonie krijgt haar tweede brief geretourneerd en mag Thomas niet bezoeken, zodat de voor de hand liggende vraag 'Heb je het gedaan?' (die uitsluitsel zou brengen, want leugens tegenover Leonie lukken niet (61)) niet gesteld kan worden. 2. Na zijn arrestatie vervalt Thomas tot volledig zwijgen.

Het algehele isolement lijkt me inderdaad kunstmatig: het is strijdig met ons rechtsstelsel dat een verdachte maandenlang

geen woord met zijn echtgenote mag wisselen.

Het is ook bijna ondenkbaar dat iemand die van moord verdacht wordt, kennis omtrent zaken die ontlastend zouden kunnen werken achterhoudt. Via Lambert laat 't Hart ook verschillende keren vaststellen dat dit merkwaardig is (132, 203). Maar het is voorstelbaar; 't Hart hoeft tenslotte geen doorsneemens te beschrijven en hij geeft een redelijke verklaring voor dit eventueel unieke gedrag: Thomas wantrouwde Lambert en voorzag een complot (179), de advocaat heeft zwijgen geadviseerd (180), Thomas voelde zich zo vernederd door de afwijzing van Jenny en het feit dat ze misbruik maakte van zijn vertrouwen dat je ‘daar niet over kunt praten’ (187) en hij wilde Jenny niet verraden (189).

3.

In misdaadromans treffen we meestal een speurder aan, professioneel of op amateuristische basis werkend. In KRG vinden we de ene zowel als de andere: in deel 1 Lambert en Meuldijk, ‘een reus en een dikzak’ (13) en in het vervolg Thomas' echtgenote Leonie, die volgens het geijkte patroon het professionele duo in de schaduw stelt.

Lambert wordt duidelijk getekend: een wat vulgaire, in ambtelijke taal (‘mejuffrouw J., meneer K.’) sprekende politieman, die op de een of andere manier betrokken lijkt bij de verdwijning van Jenny en bewondering koestert voor de op Jenny lijkende Leonie. De met Nietzschesnor getooide speurder kent weinig scrupules en geen medelijden met zijn slachtoffer: als een roofdier probeert hij de prooi in een hoek te dirigeren. We treffen hem vaak zich opdrukkend en wiegend (26), met zwaaiend bovenlijf (38) aan, wat associaties oproept met een roofdier klaar voor de sprong, of een deinende slang die elk ogenblik kan uitvallen. Een wat opzichtige metafoor in deze richting vinden we ook nog op blz. 43, waar een sperwer een spreeuw uit een boom plukt. Een attribuut van Lambert is zijn stropdas, die als symbool van de strop die het slachtoffer boven het hoofd zweeft soms doodstil hangt (51), maar ook de vreemdste capriolen maakt: over de schouder vliegt (39), onopvallend zwaait (42), wild fladdert (28) of vervaarlijk zwiept (47).

Meuldijk, de ‘Watson’, blijft in het hele werk een schaduw. Hij wordt traditiegetrouw als dom getypeerd; als hij een keer het woord neemt ‘buldert’ Lambert dat hij ‘stomme dingen zegt’ (51) of geeft hij hem ‘donderend’ het advies een dagje uit vissen te gaan (52). Zijn enige functie lijkt het notuleren te zijn. Hij had in het verhaal gemist kunnen worden. Op belangrijke momenten, als Lambert Thomas thuis bezoekt of tijdens de ontknoping in het laboratorium, is hij niet aanwezig. Zeker fungeert hij niet als ‘sparring partner’ op wie de speurder zijn reconstructies en gedachtenspinsels uitprobeert (Thomas en Leonie vervullen die rol), maar dat kan ook moeilijk als het perspectief bij Thomas en later bij Leonie ligt. De werkzaamheden van Lambert en Meuldijk blijven ook grotendeels uit het zicht. We komen er iets van te weten, omdat Leonie verschillende keren in hun voetsporen treedt: het tweetal heeft opschudding in het vrouwenhuis gebracht, heeft het oude buurvrouwtje van Robert al ondervraagd, enz.

Mogelijk heeft 't Hart oorspronkelijk andere bedoelingen met het gezagskoppel gehad. In het Bibetinterview (VN 8 sept. '79), waar hij het karakter van KRG als sleutelroman toelicht: Lambert is Poll, een agent (Meuldijk?) is Reinjan Mulder, had hij NRC-hoofdredacteur Spoor ook een rol als commissaris toebedeeld, maar de

hoofdcommissaris wordt een enkele keer even genoemd (41, 42, 52, 61), zonder dat hij handelend optreedt.

Na deel 1 krijgt Lambert concurrentie van Leonie. Een vrouw als speurder: nog vrij ongewoon in de detectivewereld, maar niet exclusief. Julian Symons (*Bloody Murder*) deelt ons mee dat er in 1900 al verhalen waren als *Dora Myrl, the Lady Detective* (McDonnell Bodkin) en dat de barones Orczy in 1910 *Lady Molly of Scotland Yard* introduceerde, een detective waarin de echtgenoot van Molly in Dartmoor zit wegens moord, tot zij zijn onschuld weet te 6bewijzen. Uit latere tijd kennen we voorbeelden als juffrouw Teatime van Colin Watson, natuurlijk miss Marple van Christie en van eigen bodem Ivans' miss May O'Neill, die bijvoorbeeld in *Het Geheim van de Koepel* in wedijver met Geoffrey Gill speurt (curieus genoeg trouwens een werk dat zijn ontknoping ook in een zoölogisch laboratorium en museum vindt).

Leonie is een gestudeerde vrouw die ‘sokken stoppen en boontjes afhalen’ (46) verkoos boven een carrière, een type als Lucy Eyelesbarrow: ‘She had no desire whatever to teach and she took pleasure in contacts with minds much less brilliant than her own.’ (Christie: *4.50 from Paddington* (25)). Met gezond verstand, wat vrouwelijke intuïtie en een behoorlijk ontwikkeld opmerkingsvermogen betreedt ze het speurderspad. Naast het geloof in Thomas' onschuld is een belangrijke motivatie de onstuitbare nieuwsgierigheid naar de grenzen van Thomas' buitenechtelijk pionierswerk. Ze kent twee passies: het luisteren naar klassieke muziek en het fotograferen van wolken. De eerste brengt ons in herinnering dat Dresden in *Marionettenspel met de Dood* (59) constateert dat vrij veel detectives een voorkeur voor klassieke muziek aan de dag leggen, wat symbolisch zou zijn: de speurder zoekt het patroon in de misdaad en haar omstandigheden en klassieke muziek wordt gekenmerkt door een volmaakt patroon (Ook Lambert is niet onmuzikaal: hij heeft luitles gehad!) De fascinatie door wolken kunnen we in dezelfde richting duiden: wolkenformaties bieden de beschouwer de mogelijkheid er iets herkenbaars in te ontdekken. Menig lezer zal ook denken aan het beroemde gedicht van Nijhoff ‘De Wolken’: de ‘met een glimlach wenende’ moeder met haar zoon ‘in de warme hei’ en dan kunnen we er een verwijzing in zien naar het kinderloze huwelijk van Leonie en haar droom over een zoon.

Leonies optreden in deel 3 wordt al voorbereid in deel 1. Voor Leonie op blz. 80 aankondigt alles te zullen natrekken, hebben we haar leren kennen als een vrouw die niet licht te misleiden is. Niet alleen heeft ze door dat Thomas iets dwars zit, dat zijn lakens naar ‘tobberig zweet’ ruiken, al snel begrijpt ze ook dat Lambert niet de man is voor wie hij zich uitgeeft (‘zijn handen zijn veel te grof voor de handen van een onderzoeker.’ (48)) Op eigen initiatief heeft ze weldra ontdekt dat hij van de politie is (61).

Café De Twee Spieghels, Nieuwstraat, tegenover de Bibliotheek, vergelijk pagina 27 en 85.

Ook als de detective geen superspeurder maar een gewoon mens is, beschikt hij meestal over een bijzondere opmerkingsgave. Hij ziet meer dan de gewone beschouwer en weet aan zijn observaties belangrijke conclusies te verbinden. Bij het bezoek aan Jenny's kamer constateert Leonie dat Jenny

linkshandig is, zodat thuis de stand van de lepels in de suikerpotten gecontroleerd kan worden. Bepaald excentriek is haar vaststelling dat vrijgezellen en weduwnaars digitaalhorloges dragen en elke theedrinker een voor hem karakteristiek bezinksel in zijn kopje achterlaat, op grond waarvan ze kan concluderen dat Lambert bij Jenny thuis is geweest voor ze verdween.

Hoewel het winter is heeft Leonie de verwarming niet aan, omdat ze aanneemt dat Thomas het in zijn kerker ook wel koud zal hebben. Verder slaagt ze er niet zo gemakkelijk in de speurderstechniek om zich te verplaatsen in de situatie goed toe te passen, ook al heeft ze haar professionaliteit dan op peil gebracht door veel detectives te lezen (81) en had ze kunnen opmerken dat bijvoorbeeld Maigret zich zo identificeert met het slachtoffer of met de dader, dat zijn gedrag soms volledig naar het hunne toegroeit. Arianne verstrekt haar wel adviezen in deze richting:

> ..., jij hoeft je alleen maar heel goed in te denken wat jij zou doen als je 's nachts om drie uur alleen naar huis liep, om te weten te komen wat zij heeft gedaan. (120).

En als ze wil weten waarom Jenny op hoge witte laarzen strompelde:

> Moet je zelf zulke laarsjes aantrekken, dan kom je er wel achter. En je moet je ook flink opmaken, net als zij, en je nagels laten groeien en zwart verven... (120; vgl. ook: 149)

Het speurwerk bestaat voornamelijk uit getuigenverhoor en wat onderzoek om de belastende feiten te ontkrachten (hoeveel eet een hongerige rat?). Ze bezoekt de spiegellokaliteiten waar Thomas met Jenny kwam en onderhoudt zich met barkeepers en bezoekers. De oude man die tegenover het laboratorium woont vertelt haar van zijn nachtelijke waarnemingen, terwijl de oude buurvrouw van Robert met behulp van restjes melk uit de poezenbak chocolademelk bereidt en verward spreekt over Roberts vrouw, die getooid met een wintermuts en met een sjaal om de mond de sneeuw in stapte. Ze maakt kennis met Arianne, die een zolder met Jenny deelde en gaat met haar naar het Vrouwenhuis om de over postnatale depressies kakelende feministes aan te horen.

Door Leonies bemoeiingen krijgt de lezer, volgens goed gebruik in een detective, nog een aantal andere verdachten aangeboden. Omdat de spanning in KRG in eerste instantie niet afhankelijk is van de vraag wie van de verschillende verdachten uiteindelijk de dader is, heeft 't Hart niet zoveel werk gemaakt van de andere verdachten. Uit de opsomming van Jenny's vriendenkring (24, 25): een Braziliaan, een psychiater, een journalist, een pop-vriendje, de jurist Robert, laat hij de eerste vier rustig schieten. Alleen Robert wordt als verdachte opgevoerd: uit Ariannes verslag blijkt dat hij graag van Jenny af wilde, omdat hij niet meer aan haar hooggespannen seksuele verwachtingen kon voldoen (101) Arianne zelf is een tweede verdachte: zij is afgewezen door Jenny, jaloers en zeer sterk in de handen, zoals Leonie merkt als ze een omhelzing moet ondergaan (122). Het meeste accent als medeverdachte krijgt Lambert. Hij kende Jenny blijkbaar, hij moet voor de verdwijning op haar kamer zijn geweest en hij probeert Thomas met een verdachte hardnekkigheid vast te zetten en vast te houden.

Als een goed speurder neemt Leonie alle gegevens in zich op. Zij is zich er op den duur van bewust dat ze dicht bij de oplossing is, dat ze een alles oplossend element nog over het hoofd ziet: Nietzsche heeft gelijk met zijn uitspraak ‘dat de direct voor de hand liggende dingen door de meeste mensen zeer slecht worden

gezien.' (144) Tot de verschillende deeltjes van de puzzel op de juiste plaats vallen: de sneeuw was populierenpluis, enz.

4.

Ik zet de belangrijkste belastende feiten en verdachte omstandigheden op een rij, om te volgen hoe de verdenking en beschuldiging van Thomas zich ontwikkelt.

Allereerst vallen er enkele merkwaardige zaken op in het gedrag van Thomas:

1. (20): zegt onverstaanbare dingen
2. (28): is nerveus tijdens een ondervraging
3. (31): draait Verdi en laat Desdemona vergeving vragen
4. (49): maakt een gedeprimeerde indruk
5. (36, 49): produceert 'tobberig zweet'

Verontrustend gedrag, maar de interpretatie ervan staat in het spanningsveld van het eerder besproken dubbelzinnig schuldig gedrag, dat wordt ingegeven door Jenny's verdwijning of door het overspel. Tot zover is de lezer eigenlijk nog het meest verontrust. Er zijn geen aanwijzingen in de tekst dat 2 door Lambert wordt waargenomen. De andere zaken zijn alleen Leonie bekend, maar zij brengt ze niet met Jenny's vermissing in verband; misschien wel met het overspel: 'Wie heeft toch je pad gekruist toen ik bij m'n moeder was? Een meisje?' (49). De eventuele boodschap van 3 dringt op dit moment nog niet tot haar door; dat komt later pas: 146, 147.

De volgende bezwarende feiten hoeven ook nog niet direct op schuld te wijzen. Ze kunnen coïncidenteel zijn of op andere wijze verklaard worden:

6. (21, 22): volgt het spoor naar Jenny's huis
7. (24): heeft Jenny het laatst gezien.

6 vindt trouwens plaats buiten de waarneming van Leonie, ook grotendeels buiten die van Lambert. Hij ontvangt Thomas wel op de zolderkamer van Jenny en maakt dan het grapje met enige dreiging: 'Nou zie je toch maar dat het waar is dat ze altijd terug komen naar de plek van het misdrijf.'

De getuigenverklaringen wegen zwaarder en beginnen voor de politie mee te tellen:

8. (37): dobbelend trio: Thomas en Jenny hadden ruzie
9. (38): cafébezoeker: Jenny dreigde Leonie in te lichten
10. (39): jongen: T. is na het afscheid bij Jenny's huis gezien.

Ter ontlasting weet Leonie op dit punt weinig te bereiken. Ze bezoekt de cafés waar Thomas kwam, maar de getuigen ontmoet ze niet. Daardoor kan de aantijging van Lambert: 'U hebt haar geslagen' en de suggestie dat bij zulk agressief gedrag moord voorstelbaar is, ook niet weerlegd worden, terwijl de lezer toch weet dat Thomas geslagen is, maar niet teruggeslagen heeft (9).

Lambert heeft de kleding van Thomas laten onderzoeken en een belangrijke ontdekking gedaan:

11. (51): bloed op Thomas' kleding

Thomas komt onmiddellijk met een ontkrachtende verklaring, gevolgd door een demonstratie. Hij weet een rat zo te guillotineren dat Lamberts pak met bloed bespat raakt.

Bloed op de kleding van de verdachte kan in een detective een spanningsvol element zijn. Het is daarom te betreuren dat de op zichzelf zo originele oplossing in KRG zó snel wordt prijsgegeven, dat het geconstateerde feit nauwelijks kan bijdragen tot het verhogen van de spanning.

Inmiddels neemt Lambert aan dat Thomas het meisje in het labotratorium heeft omgebracht en het lichaam door zijn uitgehonderde ratten heeft laten wegwerken. Thomas zelf heeft aangegeven dat zoiets mogelijk is:

> Maar als ze echt gek zijn van dorst en honger vind je op z'n hoogst nog een trouwring terug. (56)

en er zijn verschillende aanwijzingen die het vermoeden in deze richting laten gaan:

12. (57): T. verzorgt sinds de onweersnacht zelf de ratten
13. (57): Alex versliep zich en was er die morgen niet het eerst
14. (59): De ratten leken verzadigd, zonder sporen van kannibalisme.

Het lijkt wat toevallig en onvoldoende gemotiveerd dat Thomas na de onweersnacht de verzorging van de 'kannibalen' van de dierenverzorger overneemt. Zonder veel aanleiding: de wel vaker mopperende Alex uit zijn onvrede over de hongerproeven, biedt Thomas aan zelf voor de ratten te zorgen. Even later memoreert hij wel de ontsteltenis die bij Personeelszaken ontstond, toen Alex, buiten zijn taakomschrijving om, webben van spinnen tekende. (12) De belastende omstandigheid van 13 is niet gefundeerd, maar wordt (afgezien van een kleine aanduiding op blz. 163) door Thomas alleen tegenover Alex weersproken. Thomas probeert zijn assistent ervan te overtuigen, dat hij zich vergist en dat hij zich na de tweede onweersnacht verslapen heeft. Uit de beschrijving van de morgen na de eerste onweersnacht op blz. 11 weten we dat Thomas gelijk heeft.

Die morgen waren de ratten wel verzadigd, zonder dat ze zich aan elkaar tegoed hadden gedaan. De twijfel aan Thomas' goede trouw wordt weer gevoed als de lezer merkt dat Thomas probeert deze verdachtmaking te ontkrachten door Alex voorzichtig over te halen tot een valse verklaring. Hij suggereert

dat er toen wél sporen van kannibalisme waren:

> ‘En zei je niet tegen hem wat je toen aan mij verteld hebt?’
> ‘Wat heb ik dan verteld?’ ‘Dat er zoveel resten waren.’
> ‘Nee, dat heb ik toen niet verteld, ik heb toen niks gevonden,...’ (59)

Leonie vindt de oplossing: weekhartige werksters hebben de knaagdieren in het geheim versnaperingen verstrekt (69), ondanks Thomas' voorkennis van de natuurlijke verzorgingsdrang van de dames, die hem zelfs noopte de rattenzaal altijd af te sluiten. Hij moet dat die ene keer verzuimd hebben, zodat de dames vrije doortocht hadden, zoals ook Lambert bij de ontknoping een toevallig niet in het slot gevallen deur vindt. In wezen een zonde tegen de ‘tien geboden’ van de detective, waarin voorgeschreven wordt dat oplossingen niet van zulke toevalligheden mogen afhangen.

In de intrige van KRG is een belangrijke plaats ingeruimd voor de veronderstelling dat Thomas Jenny aan de ratten heeft voorgelegd. 't Hart heeft hier ook knap naar toegewerkt: op blz. 17 vinden we al een rat die Lambert in de vinger bijt.

Het is jammer dat 't Hart in dit onderdeel verteltechnisch een verstrekkende slordigheid begaat. Eerder is het ons duidelijk geworden dat de spanning in KRG vooral zit in de twijfel omtrent Thomas' al of niet schuldig zijn, als gevolg waarvan de auteur behoedzaamheid dient te betrachten in het weergeven van de gedachten van de hoofdpersoon. Op blz. 58 vinden we dan de volgende passage (Lamberts veronderstelling heeft betrekking op het consumptiegedrag van de knagers):

> Aan Lambert dacht ik, en aan de mogelijkheid dat hij zou veronderstellen...
> nee, dat leek me absurd, dat zou toch al te belachelijk zijn,...

Thomas wijst hier in een betrouwbare gedachte het idee als absurd van de hand. De lezer kan niet meer twijfelen. Hij weet met zekerheid dat Thomas, wat hij ook gedaan heeft, Jenny niet aan de ratten heeft geoffreerd. En daarmee verliezen de met kracht gebrachte en gevarieerd uitgesponnen beschuldiging en het hele onderzoek van Leonie om na te gaan hoeveel een vier dagen hongerende rat eet (72, 83 en de proef op 129) hun spanningskracht.

Loridanshofje aan de Oude Varkenmarkt, vergelijk pagina 92 en 107.

Lambert gaat tot arrestatie over als hij in de oude man die tegenover het laboratorium woont, de kroongetuige vindt:

15. (61): getuige: T. ging met een vrouw het lab. binnen en vertrok alleen.

Thomas had deze getuigenverklaring met hetzelfde gemak kunnen weerleggen als waarmee hij het bloed op zijn kleding verklaarde, maar hij heeft nu een spreekverbod van 't Hart gekregen.

Leonie bezoekt de oude man, maar weet niet veel meer informatie uit hem te krijgen dan een nadrukkelijk vermelde lengteaanduiding: de vrouw was groot, groter dan Thomas (De lezer heeft op blz. 7 kunnen vernemen over Jenny: ‘Het leek wel of ze groter was dan ik’). De verklaring dat Thomas in een auto is gestapt reserveert de getuige voor de rechtszaal. Anders had Leonie geweten dat het Thomas niet was, omdat hij niet kan chauffeuren. Ook de lezer had die conclusie voortijdig kunnen trekken, want hij wordt op blz. 121 geïnformeerd over Thomas' onvermogen auto's te besturen.

Minstens zo belastend als de verklaring van de kroongetuige is 16. (124): Jenny's kleding in het lab. gevonden

Het valt Leonie onmiddellijk op dat de kleding oud en versleten is. Zij veronderstelt dat Jenny de lompen met opzet heeft aangetrokken om iets van geringe waarde achter te kunnen laten en beweert ook dat Thomas heel wat betere plaatsen om iets te verstoppen zou weten dan de stortbak van de w.c. Ze brengt Lambert zelfs in verlegenheid door er op te wijzen dat de fraaie, nieuwe laarsjes ontbreken.

Een alterntaief voor het laten verdwijnen van Jenny meent Lambert gevonden te hebben in het bevriezen en delen van het lichaam.

17. (62): In T's boekenkast stond *Gesponnen Suiker* van Wolkers

18. (164): De zure-zultmethode

De hoogleraar van Thomas geeft een plastische beschrijving van de mogelijke verwerkingswijze van het lichaam, maar verklaart ten slotte toch dat hij zijn medewerker niet tot het ten laste gelegde in staat acht.

Een laatste categorie bezwarende feiten vinden we in de alleen bij Leonie bekende ontdekkingen:

19. (134): het filmpje *Moord in het laboratorium* is ontstoft

20. (136): In Grzimek staan streepjes bij de zeekoeien

21. (137): In de pot met zeekoeien zit een lijk.

Het uit de studententijd daterende filmpje van Thomas (van 't Hart! Een jaargenote, die zelf voor lijk speelde, claimt in VN 28.7.'84 de rechten!) heeft de moordenaar op een idee gebracht. Thomas heeft het filmpje aan Jenny vertoond, maar dat gegeven komt op blz. 200 wat onvoorbereid uit de lucht vallen. De verbergingswijze is origineel, minstens zo uniek simpel als het ergens in KRG gememoreerde verstoppen van een lijk als vogelverschrikker (Patricia Highsmith). En dat de overeenkomsten tussen mens en zeekoe verwarrend kunnen werken bewijzen de verhalen van zeevaarders van weleer, die doejongs ook voor vrouwen aanzagen (vlg. sirene, zeemeermin), hoewel hun blik mogelijk wat beneveld was door het lange verblijf op zee en de ontwenning aan de vertrouwde contouren van moeder de vrouw.

Leonie gaat ter kerke om onder een preek na te kunnen denken.

Terloops wordt vermeld dat de bedienaar van het Woord ‘murmelt’ over Gen. 27 vers 22. We vinden daar de geschiedenis van Jacob, die zich met het vel van geitebokjes over de handen laat betasten door zijn blinde vader Izaäk(en zo Ezau de vaderlijke zegen weet te ontstelen. En daarmee zal 't Hart dan wel bedoelen dat ook Leonie in haar ‘blindheid’ de een (in de pot) voor de ander houdt of dat Jenny met haar opschik Leonie oneerlijke concurrentie aandoet tegenover de ‘blinde’ Thomas.

22. (151): Thomas beschuldigd van diefstal drugs

Een nieuw element, waarmee de oplossing ingeluid wordt. Meermalen is er al melding van gemaakt dat Jenny aan de drugs was (26, 92) en Arianne heeft al een paar keer gesuggereerd dat Jenny Thomas ergens voor gebruikte:

> ..., wat had jouw man voor bijzonders dat het voor haar de

moeite waard maakte om ruim een week lang te huichelen? (100)

Leonie heeft inmiddels ontdekt dat Jenny niet, zoals ze Thomas had wijsgemaakt, op 30 juli naar het Vrouwenhuis is geweest en het weekend daarop ook niet naar een familiereünie. Toen moet ze de eerste lading drugs hebben ontvreemd (of verkocht) en hoewel ze met Thomas' sleutel de hoofdingang moet hebben genomen, is ze blijkbaar niet gesignaleerd door de kroongetuige.

Na de abrupte verklaring van Thomas dat hij Jenny uit het laboratorium zag komen (185) en de ontdekking dat niet Jenny de zeekoeien gezelschap houdt (194) vallen de laatste stukjes van de puzzel op hun plaats. Het wordt Leonie duidelijk waarom Jenny uit Thomas' portemonnee betaalde, waarom de lange nagels geknipt waren, de laarsjes niet in de stortbak zaten en hoe de door de oude vrouw gesignaleerde sneeuw te verklaren is. Wat ze al op blz. 80 in een brief aan Thomas voorspelde: ‘Die is natuurlijk met haar advocaat naar Zuid-Amerika gegaan, dat is zo duidelijk als wat.’ blijkt bewaarheid te zijn.

Bij het volvoeren van het misdadig plan verricht het duo Robert-Jenny enkele opmerkelijke, maar niet erg overtuigende verkleedpartijen. Robert gaat om 3.30 uur in de nacht vermomd als Thomas het laboratorium binnen met zijn vrouw (‘hij had net zo'n jack aangedaan als ik altijd draag, expres, denk ik, om op mij te lijken.’ (185)). Jenny voegt zich bij hen, waarschijnlijk door een zij-ingang binnengelaten, want ze wordt niet door de kroongetuige gesignaleerd. Na de moord trekt ze de kleding van Roberts vrouw aan en verlaat via een brandtrap het laboratorium, door niemand behalve Thomas waargenomen.

Groot Sionshofje, Sionssteeg, vergelijk pagina 92 en 107.

De noodzaak om zich als Thomas te kleden is alleen aanwezig als Robert kon aannemen dat hij werd waargenomen. Maar het is midden in de nacht en er zijn geen aanwijzingen in de tekst dat hij weet heeft van het observerende gedrag van de oude man. 't Hart had die wel gemakkelijk kunnen aanbrengen door bij de excursie met Jenny naar het laboratorium (67) terloops te wijzen op een altijd waakzame oude heer. Een niet zo erg overtuigende actie van Robert om Thomas te beschuldigen. (Speculatief kan men zich afvragen of hij niet een perfectere misdaad had gepleegd als hij zijn vrouw met enige knaagvrije sieraden van Jenny bij de ratten had gelegd.) En waarom is het nodig om Jenny verkleed het laboratorium te laten uitgaan? Blz. 188 licht toe: ‘Om er anders uit te zien. Om te zorgen dat haar

signalement niet meer klopte.’ Ze gaat echter via de brandtrap en het is midden in de nacht. Hoogstens is de kleding van belang om de buurvrouw van Robert te misleiden, maar de oude vrouw is dement, komt uit bed omdat ze een engel verwacht, ziet sneeuw in een zomernacht: over haar verklaringen hadden ze zich niet ongerust hoeven te maken.

Na blz. 194 neemt KRG een verrassende wending. Niet de veronderstelde misdaad is gepleegd, maar wel een soortgelijke: er verblijft tenslotte een dame in het conserverende water.

Daarna neemt de spanning snel af. We weten dat Robert zijn huisje verkocht heeft en van plan is met zijn vrouw naar Zuid-Amerika te emigreren. Na Thomas' mededeling op blz. 185 dat Robert met Jenny is weggereden, eventueel op blz. 194: de vrouw bij de zeekoeien is Jenny niet, is er voor de lezer die het denkvermogen niet helemaal heeft uitgeschakeld maar één conclusie mogelijk. Als puzzel moet KRG het hier afleggen tegen de klassieke detective, waar bijvoorbeeld Queen een denkpauze inlast om de lezer met alle gegevens in handen meestal tevergeefs naar de oplossing te laten zoeken, of waar Christie met raffinement de lezer tot het laatst op het verkeerde paard laat wedden.

Het is ook een oerwet van de detective om de oplossing zo ver mogelijk naar achteren te plaatsen. Ooit lukte het iemand (Queen: *The French Powder Mystery*) om de lezer tot het slot in spanning te houden door de identiteit van de dader verrassend te onthullen in de laatste woorden van de laatste zin. De reconstructie die vaak volgt na het aanwijzen van de dader is ook zo beknopt mogelijk. Maar na 185 (eventueel 194) gaat KRG nog door tot blz. 212. Die ruimte had 't Hart natuurlijk ook nodig om de draadjes van het huwelijksthema nog af te hechten, maar voor het afronden van het misdaadgegeven neemt hij toch veel overbodige ruimte. Na de identificatie door de oude buurvrouw - zonder spanning, want in haar functie als buurvrouw is het duidelijk wie ze zal identificeren - volgt een uitvoerige reconstructie die alleen bedoeld lijkt om Lambert te overtuigen. De lezer weet immers al lang hoe het zat met Jenny's sjaaltje en mutsje en waarom het in augustus leek te sneeuwen.

5.

De flaptekst deelt mee dat KRG een roman over liefde en (kinderloos) huwelijk beoogt te zijn en ‘pas in de tweede plaats handelt over iemand die van moord beschuldigd wordt.’ Na het pleidooi van 't Hart voor het verrijken van de roman met de spanning verwekkende elementen van de detective hadden we zulks ook verwacht. Maar het is de vraag of 't Hart wel de juiste ingrediënten heeft gebruikt en of de flaptekst wel een correct oordeel velt.

Een snelle score van de handelingsmomenten leert ons dat driekwart van de ruimte in de roman ingenomen wordt door actie die volledig betrekking heeft op het misdaadgebeuren. In deel 1 staat de verdwijning van Jenny en de argwaan van Lambert centraal. In de briefwisseling komt de liefde en het huwelijk ter verklaring van Thomas' handelen wat meer aan bod. Het dagboek van Leonie bevat aantekeningen over het kinderloze huwelijk, maar de doorgaande lijn is de tegen Thomas ingebrachte beschuldiging en Leonies speurtocht. Deel 4 is geheel aan het proces gewijd en het slotdeel vooral aan de oplossing van de misdaad.

Het is de misdaad die de lezer in spanning houdt, niet het huwelijk, want daar is nauwelijks ontwikkeling in te bespeuren. KRG leest men als een detectiveroman, die betrekking heeft op een hoofdpersoon met huwelijksproblemen en niet als een roman over een man met huwelijksperikelen in wiens leven iets gewelddadigs gebeurt. Daarin ligt het verschil met het werk van Patricia Highsmith.

Op het eerste gezicht bijvoorbeeld lijkt KRG zich aardig te spiegelen in Highsmiths *The Cry of the Owl* en niet alleen op grond van het feit dat er liefdesparen optreden met identieke namen: Robert en Jenny. In *The Cry of the Owl* ontvlucht de hoofdpersoon Robert de huwelijksproblematiek met zijn vrouw Nickie. Hij leert kijkend door een ruit Jenny kennen, zoals Thomas - huwelijksproblemen met Leonie - kijkend in een spiegelende ruit de bibliothecaresse Jenny leert kennen. De driehoek van Highsmith: twee mannen - één vrouw (met Nickie op de achtergrond) is in KRG omgebogen tot een driehoek met twee vrouwen - één man (met Robert op de achtergrond). De jaloezie en de haat gaan in *The Cry of the Owl* uit van Greg naar Robert, in KRG van Leonie naar Jenny.

Greg verdwijnt na een handgemeen, om de verdenking van moord op Robert te laden, zoals Jenny na de ruzie verdwijnt, om Thomas aan beschuldiging van moord bloot te stellen.

Geen toevallige overeenkomst lijkt me, maar het grote verschil ligt in de uitwerking van het thema. Highsmith laat geen onduidelijkheid bestaan omtrent Robers

onschuld. De lezer weet dan ook in het begin al dat Greg niet vermoord is, maar zich verborgen houdt. Er is ruimte voor de innerlijke ontwikkeling van Robert: welke invloed heeft het demonisch gedrag van zijn ex-vrouw op hem, hoe stelt hij zich op tegenover de nederige liefde van Jenny, tegenover de hem meedogenloos achtervolgende Greg, enz.?

Doordat 't Hart een andere spanningsopbouw heeft verkozen blijft het puzzelelement overheersen. In het voorafgaande is KRG een aantal keren geplaatst naast de klassieke detectiveroman en dat is gerechtvaardigd, omdat KRG veel elementen geleend heeft van de ouderwetse deductieroman en daar soms meer op lijkt dan op een misdaadroman à la Highsmith. In *The Cry of the Owl* ontbreekt de puzzel ‘wie is de dader?’, er zijn geen andere verdachten, er is geen amateurdetective, enz. KRG heeft zelfs zoveel gemeen met de klassieke detective dat daaruit misschien ook begrepen kan worden waarom de kritiek een gebrekkige karaktertekening signaleerde. In de detectiveroman vinden we een vaak bewust nagestreefde rudimentaire karaktertekening, omdat te veel psychologie de aandacht van het raadsel zou afleiden. De personen zijn marionetten (vgl. Dresden: *Marionettenspel met de Dood*) en wat is bijvoorbeeld Jenny anders? Is het in KRG aannemelijk gemaakt dat de dartele bibliothecaresse verwordt tot de kille assistent van een moordenaar, hem het gruwelijke idee voor de verberging van het lijk levert?

Pieterskerkchoorsteeg: platenzaak van Nic de Tombe, vergelijk pagina 175.

KRG een detectiveroman: dat is merkwaardig, om met de Schaduw te spreken zelfs hoogst merkwaardig, want de detectiveroman boezemde 't Hart immers zo'n afkeer in (zie zijn uitspraken in het begin van dit artikel geciteerd).

In *De Som van Misverstanden* verklaart hij ook wat er aan de detectiveroman ontbreekt:

> Die detectiveromans ontkenden nu precies datgene in je waar het om ging al was dat ‘het’ dan niet zo gemakkelijk onder woorden te brengen. Ze vergrootten het raadsel niet, ze verkleinden het, ze deden alsof alles oplosbaar was. (16)

En in *Het eeuwige Moment* zegt hij:

> In de meeste gewone romans waarin het onderwerp moord wordt behandeld, weten wij vanaf het begin wie het deed. Het puzzelelement hoort, vind ik, ook eigenlijk niet thuis in de literatuur. (179)

Men kan zich afvragen waarom 't Hart dan niet een ‘gewone roman’ zonder puzzel, of een psychologische misdaadroman

in de traditie van Highsmith heeft geschreven. Het antwoord zou kunnen zijn: omdat hij Aksel Sandemose leerde kennen. Bij de Skandinavische auteur valt waar te nemen, hoe de literaire roman met een misdaadgegeven wél plaats kan bieden aan het puzzelelement, zonder dat 'het raadsel verkleind wordt'. In een bespreking van Sandemoses *Wat voorbij is is een Droom* (VN, 17.11.'79) komt 't Hart dan ook tot de volgende overweging:

> Nu de detective-roman de 'puzzelmoord' steeds vaker opoffert (denk aan de romans van Patricia Highsmith) kan er in de literaire roman misschien weer een plaats voor komen. *Wat voorbij is is een droom* kan dan een goed voorbeeld zijn.

Wat voorbij is is een Droom is een psychologische roman met grote diepgang. John Torson gaat na dertig jaar terug naar zijn vaderland, op zoek naar het verleden. Hij leest in de krant dat zijn broer, die hij ook in dertig jaar niet gesproken heeft, van moord wordt beschuldigd en gaat op onderzoek uit. Na 380 blz. spanning blijft de lezer onthutst achter (en als hij de roman uitsluitend als detectiveroman las: teleurgesteld): wie was nu de moordenaar? Was het misschien Torson zelf? De lezer kan slechts gissen naar een oplossing; het raadsel wordt niet verkleind, maar vergroot.

We stemmen in met 't Hart: zo aangewend kan het misdaadelement, in het bijzonder het puzzelelement, de roman verrijken. 't Hart heeft een aanloop in deze richting genomen, maar zijn eerste proeve nog niet succesvol kunnen afsluiten. In KRG krijgen we te veel de oplossing van de detectiveroman aangeboden, 'het raadsel wordt verkleind'. Vergeleken met Sandemose is 't Harts poging om aan het slot nog snel iets van het raadsel te redden, door te suggereren dat Thomas' kerfstok toch niet helemaal inkepingsvrij is, zelfs wat onbeholpen.

Verantwoording

- Mijn collega *Johannes Hoogeboom* las een werkversie van dit artikel en voorzag mij van enige suggesties. Ik wil hem ook op deze plaats bedanken.
- Ik maak van de gelegenheid gebruik een verbetering aan te brengen in een vorige artikel over Maarten 't Hart (BZZLLETIN nr. 82). Op blz. 20 is een foto opgenomen van het door 't Hart bezochte Groen van Prinstererlyceum te Vlaardingen. August Hans den Boef maakte mij er destijds op attent, dat hij en 't Hart hun vorming niet in het afgebeelde gebouw hebben genoten, maar in het nieuwe onderkomen aan de Rotterdamseweg.
- Opmerking bij de foto's: Als men geïnteresseerd is in de relatie literatuurwerkelijkheid kan men in Leiden de plaatsen herkennen, die literair herschikt de lokatie van KRG bepalen. (Vgl. 't Harts *Brandende Kwestie* (VN. 4 dec. '82), waarin hij het heeft over omkering, reductie en dramatisering van de werkelijkheid.) Robert woont bijvoorbeeld in het *Loridaanhofje*. In Leiden is het *Loridanshofje* te vinden, maar aan de Oude Varkenmarkt en niet vlak bij de Sionsstraat en de Dolhuisstraat (KRG: 92, 107). Daar vinden we andere hofjes. Etablissementen als *Pardoeza* en *De Twee Spieg(h)els* zijn door bedevaartgangers te visiteren.

De VVV en de Dienst Gemeentewerken van Leiden zochten vruchteloos naar een brug met stenen beeldje (KRG: 10).
Zeekoeien op sterk water bezit Leiden niet. Volgens een conservator van het Rijks Museum voor Natuurlijke Historie te Leiden zijn die nergens in Nederland te bezichtigen; een geconserveerde volwassen zeekoe zou 't Hart in Plymouth gezien kunnen hebben.

Literatuur

Maarten 't Hart: *De Kroongetuige*, Amsterdam 1983
Maarten 't Hart: *De Som van Misverstanden*, Amsterdam, 1978
Maarten 't Hart: *Het eeuwige Moment*, Amsterdam 1983
S. Dresden-S. Vestdijk: *Marionettenspel met de Dood*, Den Haag 1957
Julian Symons: *Bloody Murder*, London 1972 (n.v.: *Moord en Doodslag*, Utrecht 1976)
Ab Visser: *Wie is de Dader*, Leiden 1976
John Bingham: *Mijn naam is Michael Sibley*, Amsterdam 1977
Agatha Christie: *The Murder of Roger Ackroyd*, London 1926 (n.v.: *De Moord op Roger Ackroyd*, Amsterdam 1985)
Agatha Christie: *4.50 from Paddington*, London 1957
Patricia Highsmith: *The Cry of the Owl*, London 1962 (n.v.: *De Roep van de Uil*, Amsterdam 1981)
Ivans: *Het Geheim van de Koepel*, Utrecht 1925
Ellery Queen: *The French Powder Mystery*, New York 1969
Aksel Sandemose: *Wat voorbij is is een Droom*, Amsterdam 1979
Leon de Winter: *La Place de la Bastille*, Haarlem 1981

J.P.M. Passage
Havanks romans van avontuur: een eenvoudig kunstje?

Aan de wieg van de Nederlandse speurdersroman staan Ivans[1.], Mr. A. Roothaert[2.] en Havank[3.]. De eerste schreef detectiveromans in de traditie van Conan Doyle's *Sherlock Holmes*, en gebruikte buitenlandse[4.] en binnenlandse[5.] hoofdfiguren; de tweede koos voor de politieroman in Nederland en België met een belangrijke rol voor een advocaat; de derde vond zijn hoofdfiguren op de Sûreté in Parijs: Silvère en Carlier. Havank vind ik de 'merkwaardigste' van het trio; daarom wil ik met dit artikel lucht geven aan mijn met de jaren groeiende overtuiging, dat zijn eigenheid te weinig erkenning heeft gekregen. De sporadische kritiek richt zich te weinig op het oeuvre als geheel. Wel legde Ab Visser[6.] gelukkig nog de gedachte vast, dat Havanks verhalen de lezer in vakantiestemming brengen. Dat houdt voor een auteur naar mijn idee een niet onaanzienlijke verdienste in voor nu al meer dan vijftig jaar. Maar er valt méér te zeggen, lijkt me.

'(...) Edgar Wallace is feitelijk mijn leermeester geweest.' constateerde Havank[7.]. We mogen aannemen dat hij bij die erkenning het oog had gericht op sfeer en plotstructuur van zijn vroegste werk. Maar hij kon zich vooral vinden in de denkwereld van Wallace's *The four just men* (1906): Silvère en Carlier zijn van oordeel dat het toegepaste Recht en werkelijke Rechtvaardigheid vaak op gespannen voet staan met elkaar.

Zoals dat bij werkelijk goede leerlingen past, koos hij al snel voor een eigen weg, toen de meester hem niets meer te leren had. Eenzelfde houding nam hij aan t.a.v. Roothaert, die hem herhaaldelijk maande zijn stijl en zijn komische effecten te matigen.[8.]

Havank koesterde vanaf zijn vroege jeugd een heilig respect voor het woord, las vanaf zijn twaalfde Dickens, en leerde op het Gymnasium Augustinianum in Eindhoven inzien, dat een fictionele tekst - en heel vaak ook de preek! - ontstaat via dirigerende taaloperaties. Voor een vaste, deskundige hand daarbij had hij de grootste eerbied. Juist daarom kon hij er vaak zo ironisch mee omspringen, vooral bij de operaties van anderen. Ook het zinsritme had zijn volle belangstelling. Daarin verschilt hij óók van zijn Nederlandse voorgangers, wier belangstelling voor taalgebruik niet veel verder ging dan Nederlands schrijven zonder barbarismen, en wier vis comica nauwelijks naam mag hebben. Opvallend vind ik wel dat in Havanks vroege romans motieven als vrouwenhandel (1, 2), financiële manipulaties (4, 5) en chantage (6) optreden, kort na Roothaerts eerste politieromans *Onbekende dader* (1933) en *Chinese handwassing* (1934). Of dat beïnvloeding inhoudt, kan ik niet zeggen; het kan ook 'aan de tijd' liggen.

In de jaren vijftig meende Havank in de causerie *Achter de schermen van de poppekast*[9.] over zijn schrijven het volgende te kunnenn vaststellen:

> Een andere veel voorkomende vraag luidt: 'Als u aan een boek begint, weet u dan hoe het afloopt?...' Antwoord: 'Ik zou wel gek zijn! Dan zou ik er immers zelf geen plezier van hebben!' Nù is de ontwikkeling van een verhaal, daarentegen, vaak voor mij-zelf een verrassing, een THRILLER. Dikwijls weet ik pas zo halverwege Wie, Wat, Hoe! En dan nog!...

Wat de inhoud aangaat, was zijn standpunt nog stelliger. Bovengenoemde causerie vat onder meer samen, wat hij had aangetroffen bij Leslie Charteris' Saint. Hij

vertaalde (wat voor Havank vaak betekent: bewerkte) diens *Knight Templar*[10.] en stemde in met de volgende principiële uiteenzetting:

> De doodgewone avonturenroman is een goede en eerzame en Gode welgevallige vorm van letterkunde, omdat het zich bezighoudt met de dingen die de aandacht van een man waard zijn - primitieve ridderlijkheid, en belaagde maagden, en de uiteindelijke triomf der deugd, en een slachting in het groot van de schurken, en als achtergrond van dat alles een eerlijk gevecht. Het is misschien niet in overeenstemming met het leven zooals wij het kennen, doch zoo en niet anders behoorde het te zijn, en daarom zijn dergelijke verhalen de beste die je lezen kunt, als je er met alle geweld over lezen wilt. Wat mij betreft, ik geef er de voorkeur aan het in werkelijkheid te doen...'

Zo'n filosofie staat niet ver af van het werk van Wallace, die zijn thrillers 'pirate-stories in modern dress' noemde. De Schaduw (in burger: Monsieur Charles Coriolanus Macchabeus Carlier) had trouwens de woorden voor zijn vak al snel zelf gevonden; hij noemt het een 'abel spel' en waardeert vooral degenen die met de regels ervan terdege op de hoogte zijn, zelfs tegenstanders.

Er is dan ook in de ROMANS VAN AVONTUUR, zoals Havank het genre betitelt, een lijn te trekken van Alexandre Dumas' Musketiers, via Baronesse Orczy's Pimpernel naar Wallace's 'four just men', Chrateris' Saint en Havanks hoofdfiguren, mede door de toepassing van Eigen Recht. Het is niet verwonderlijk dat we in zijn werk symptomen zien van wat we in de literatuurgeschiedenis Neo-Romantiek en Vitalisme noemen. 'Groots en meeslepend wil ik leven', maar ook het verlangen naar een gedroomd leven van betere allure dan de werkelijkheid van alledag. Helaas voor de auteur - en zijn huwelijk kwam daar op den duur bij: 'Alleen in mijn gedichten kan ik wonen.'

De verteller of: Landru is toch voordeliger

Het zojuist vermelde verlangen gaat in Havanks leven en werk een 'hoogst merkwaardige' rol spelen, mede door een ingewikkelde vorm van geleidelijke identificatie tussen auteur en verteller. De invloed daarvan op de verhalen maakt aandacht ervoor nodig, want Havanks verteller heeft de auteur stevig 'bij de vlerken gepakt'.

In de eerste vijf boeken[11.] is er van een verteller weinig te merken. Alleen theoretisch kunnen we vaststellen dat er sprake is van een traditionele auctoriale vertelsituatie. Er brandt een vuur van welgestapelde beukenblokken in bijna elk verhaal. Maar vanaf (6) treedt - overigens tegelijk met de Schaduw - de verteller actiever op. Hij wekt langzaamaan de indruk zelf een verhaalfiguur te willen worden. Ik kan daarvan uit de ongeveer 150 plaatsen maar een enkel voorbeeld noemen.

Om te beginnen: de verteller weet nadrukkelijk méér dan de verhaalfiguren, en hij heeft inzicht in de compositie van het verhaal:

> Maar men wist dan ook niet, dat de gezochte wagen in een van die donkere en eenzame Parijse straatjes was blijven staan, (...) (6; 44). Doch dat is een geschiedenis die elders verhaald wordt. (6; 50). En dat weerzien is de derde geschiedenis die elders verhaald moet worden. (6; 52)

De verteller maakt zichzelf en de lezer bewust, dat hij een boek aan het maken is:

> Waarin Silvère voorwaarden stelt, en de Schaduw een hoofdstuk besluit.
> (7; 50)

En veel later, als een Leo Vroman:

> Haar werkelijke naam luidde: Mademoiselle Germaine de Fouvier, maar Harro Vance, die haar heel wat beter en

> heel wat daadwerkelijker kende dan dit kouwe papier doet vermoeden, noemde haar onveranderlijk Foefie. (30; 74)

Nog in de voorooglogse romans wordt de verteller ‘wetenschapsman’:

> (...) want dit is historie, en geen spiritistische scéance (...) 10; 86)
> De gendarmen, wier namen de historicus zich tevergeefs moeite gaf te achterhalen (...) (10; 197)

Trouwe Havanklezers weten, dat Monsieur Charles C.M. Carlier, de Schaduw, de gewoonte heeft over al zijn acties notities te maken in een omvangrijk zakboek: de ‘Aantekeningen voor de Cronieken’. Ogenschijnlijk stelt hij die ter beschikking van een overigens onbekende verteller, maar die indruk blijft niet; we zien een nieuwe verhaalfiguur optreden: de biograaf.

> ‘Ik hou er een hele rare intiuïtie op na, de biograaf noemt dat de Inwendige (...)’ (19; 14)
> En meteen besloot hij, zijn biograaf juist dat als titel op te dringen of deze daar nu zin in had of niet: ‘De Verkavelde Bruidegom.’ (22; 157)
> ‘Als je 't goed nagaat, biograaf! Wat een acteur, die Palude!...’ (15; 192)

En de biograaf brengt dan, op het terras van de villa ‘My own Business’ in Cassis, een dronk uit:

> ‘Namens alle vrienden, Schaduw, bekende en onbekende, Cheerio!...’ (15; 192)

Hij is ook opgenomen in 's Schaduws testament:

> ‘Aan mijn biograaf dit huis hier hoog op de kust van mijn Provence, het land dat hij, hoewel een Noorderling, waarachtig lief schijnt te hebben. Wij waren vrienden in de diepste zin van het woord. En is hoger wederzijdse lof denkbaar?’ (16; 129)

Theoretisch dienen we dus in het spel met knipoogjes tussen auteur en lezer ‘verteller’ en ‘biograaf’ te onderscheiden. Maar daarmee zijn we er niet. Er is nog een andere figuur die aandacht verlangt. Het pseudoniem van de auteur komt al voor in *Polka Mazurka* (11):

> Hij (Ramon Royo, J.P.) trok zijn pistool en sprong achteruit.
> ‘Stop!’
> ‘'n Havank,’ zei de Schaduw lakoniek. (11; 101)

Alleen maar een herhaling van de bekende Bruna-reclame, zoals de boektitels die vanaf (3) voortdurend als verwijzing voorkomen?

> ‘Ik moet wel,’ zei hij (de Schaduw, J.P.) met een olijk knipoog naar de sombere Forkas (1952: Frochot, J.P.). ‘Ik kan Havank niet met de gebakken peren laten zitten, wat? (...)’ (12; 172)

Daarmee is de suggestie gewekt: de biograaf is Havank. Die wil zelf het boek in; een plaats op de omslag en de titelpagina is niet voldoende. Hij kan ook niet volstaan met te benadrukken dat we (máár) met een boek bezig zijn. Het is een boek van

hèm. Maar de lezer moet hem niet altijd serieus nemen, zoals blijkt uit onderstaand fragment dat handelt over een pistool, kaliber 7.65. Dàt:

> ...was ingelegd met ivoor. In het ivoor een H in goud filigraan.
> 'Waarom een H?' vroeg zij verbaasd. 'Waarom geen C, of bijvoorbeeld een S?'
> ''t Is een donatie,' zei de Schaduw, en stak het wapen weer in de clip onder zijn linker armholte. 'De donateur is een eigenwijze vent en had er zijn eigen initiaal in laten zetten. (...) (14; 96)

In *Schaduwen in de nacht* (28a, eerder spelend dan 25) introduceert de verteller Harro Vance, leerling en adjudant van Monsieur Carlier. Zijn eerste grote rol speelt hij in *Circus Mikkenie* (25), en al snel breekt er een moment van kennelijk sterke emotie aan. Na een veronderstelling van de assistent-circusdirekteur Frank Drossaert begint Harro onzeker te raken. Er is met die veronderstelling iets gevaarlijks aan de hand:

> (...) en dan, in de volgende minuut, wandelde hij met een laaiende toorts in de hand een tot de dakpannen toe volgepropt kruithuis binnen. 'En u bent natuurlijk de biograaf!'
> 'I k... ben... de...?' Maar met dat vraagteken week hij van de tegenwoordige tijd naar de veronderstellende wijs. 'Ik... zou... de... biograaf... zijn?'
> 'Wel,' zei de Gastheer (de Schaduw, J.P.) met zijn mallebonenhumor, 'dat's toch in elk geval beter dan Landru, bijvoorbeeld.'
> Harry Vance keek twijfelend.
> 'Nee,' zei hij, landru[12.] is toch voordeliger.'
> 'Wel, in elk geval en om kort te gaan,' zei haastig Frank Drossaert, die al heel lang bij het circus is en dus weet wanneer wilde beesten wèrkelijk gevaarlijk worden. 'U bent dus de biograaf niet.'
> 'Nee,' zei Vance. 'God is goed. Ik ben een normáál soort van niet-ingezetene des rijks. (...)' (25; 52/3)

Nu weten we wat het is, 's Schaduws biograaf te zijn. Waar het probleem uit voortkomt is wel te achterhalen. Laten we vaststellen, dat de naam 'Harro Vance' doet denken aan 'Havank'. Van beiden is bekend, dat ze in Leeuwarden geboren zijn; dat ze 'in een duister verleden' - net als de Schaduw - voor priester hebben gestudeerd; dat zij al zwervend in de Provence terecht zijn gekomen. Vance weet maar àl te goed, wat het biograafzijn is gaan betekenen, uit de tijd:

> (...) toen Harro hem en de biograaf had geholpen bij het te boek stellen van het avontuur dat naderhand met de titel 'Schaduwen in de nacht' onder de signatuur van de biograaf gepubliceerd werd. (25; 31)

Vance is blij dat hij 'normáál' kan doen en dus niet hoeft te schrijven. 'God is goed...'. Nu staat het bovendien nog vast, dat er volgens de Schaduw verwantschap bestaat tussen hèm en Vance:

> Zijn blik gleed verder. Harro Vance, uiterlijk in elk opzicht zijn tegenpool maar in natuur en karakter hem niet ongelijk en zelfs min of meer zijn spiegelbeeld. Hetgeen, vond de Schaduw, overigens nogal voor de hand lag. (31; 27)

Hier komen we bij een complexe toestand uit. In de eerste boeken maken de typeringen duidelijk, dat Silvère in uiterlijk niet op de korte, wat corpulente Schaduw, maar op Havank lijkt: een lange, slanke gestalte met golvend achterover gekamd

haar, een hoog voorhoofd en scherpe intelligente blauwe ogen, en dat diens karakter een ideaalbeeld inhoudt: Silvère is een innemende, hoewel wat eenzelvige persoonlijkheid, opgeruimd en optimistisch. Hij is een perfect gentleman, een gul en goed vriend, en een onderhoudend causeur. Dat was Havank, volgens mensen die hem in de jaren dertig en iets later gekend hebben ook. Op den duur, naarmate het hoofdaccent op de Schaduw komt te liggen, die aanvankelijk bedoeld was als Silvères tegenpool, uiterlijk en innerlijk, duikt de erkenning op dat er meer overeenkomst is ontstaan tussen Carlier en Havank. In zijn eerder vermelde causerie (29; 12) vertelt hij dan ook:

> Zo terloops en tussen haakjes... een psychiater - of was het een psycholoog? - heeft eens tegen mij gezegd: 'De Schaduw?... Man, dat ben je-zelf!'
> Ik vond dat eerst nogal verbijsterend, maar uiteindelijk is het inderdaad zò... dat, elke figuur die een schrijver schept, een facet is van zijn eigen wezen. En dus is schrijven eigenlijk geen scheppen, maar... transponeren. Een doodeenvoudig kunstje... als je tenminste weet HOE!

Daarmee hebben we de verwantschap Havank, Vance, Carlier onder de microscoop: een trio van oud-priesterstudenten, waarvan er twee na twintig jaar (1933-1953) terugkeren naar hun geboortestad, om die te vereren met de vijfentwintigste Schaduwroman, die zich deels afspeelt op dat unieke plein tegenover Havanks geboortehuis: het Zaailand in Leeuwarden, dat nog het meeste lijkt op... het Zaailand in Leeuwarden (25; 7).

Het hoogtepunt van alle identificaties ontstaat, wanneer het 'transponeren' - een begrip dat we van meer auteurs kennen de grens van de realiteit van de auteur overschrijdt, als (nù) Hans van der Kallen persoonlijke omstandigheden ronduit buiten de fictie in een verhaal plaatst, als het 'doodeenvoudig

kunstje' een ogenblik niet wordt toegepast.

Harro Vance verlooft zich in *Caviaar en cocaïne* (30) met Anne-Marie de Passy, 'mijn Franse freuletje'. Anne-Marie is een transpositie van de Anna-Maria van Burmania (gedoopt te Wirdum 23 aug. 1733, overleden te Leeuwarden 12 nov. 1808) met wie de auteur had kennsgemaakt via een schilderij van haar op eenentwintigjarige leeftijd, bij de gebroeders van Wageningen op Dekema State in Jelsum bij Leeuwarden. Zij werd in zijn laatste levensjaren een 'Sterre', een 'Prince Céleste', die zijn leven richting gaf, hem zelfs uitnodigde in Leeuwarden te blijven tot aan zijn dood. Van der Kallen besprak het verschijnsel grondig met zijn biechtvader, pater Eric Rodenburg,[13.] toen hij - mede op aansporing van zijn vrouw, Cynthia van der Kallen-Vickers,[14.] - tot de katholieke kerk terugkeerde. Cynthia had hem gewezen op de loyaliteit die hij zijn oorspronkelijke religie verschuldigd was, maar had een dergelijke barre consequentie, het praktisch verbreken van hun huwelijk, en het aangaan van een soort mystieke relatie met een lang overleden vrouw, niet kunnen voorzien. Zij was er niet over te spreken, had er geen begrip voor...

In *Caviaar en cocaïne* nu wordt het verhaal over Anne-Marie de Passy - Havank meende bewezen te hebben dat Anna-Ma ria van Burmania aanspraak mocht maken op de titel: Comtesse de Passy[15.] - plotseling verbroken door een overweging. De spelling van de naam (Anna- i.p.v. Anne-) verdient even veel aandacht als de inhoud, die niets te maken heeft met de transpositie of de gebeurtenissen op juist dat verhaalmoment.

> Anna-Maria is in haar diepste wezen immers een even vroom als van nature vrolijk meisje. Zij gelooft onvoorwaardelijk in een Voorzienigheid die alles beschikt ten goede, in haar Engelbewaarder, haar 'Prince Céleste', die over al haar wegen waakt en haar beschermt. Haar innige vroomheid is echter dor noch schraal, niet naar de dood gekeerd doch naar het leven. Anna-Maria is dan ook geheel en al vrij, in ziel en geest, van de gruwel en de godslastering van de 'diabolica fraus' van het geloof in de predestinatie: - die Judasklap in het aangezicht van de Gekruisigde.
>
> Anne-Marie stond weer bij het venster...

Maar Hans van der Kallen staat voor het schilderij. Cynthia's houding, zij is getransponeerd in Aranea Forster, in dezen wordt weerspiegeld in Aranea's wat jaloerse opmerking tegen de Schaduw: 'Anne-Marie is een vondst inderdaad... van Harro.' (30; 148)

Het spel met 'het' knipoog tussen auteur en lezer is uit de hand gelopen; wat als spel begon, is behoefte geworden. En Narcissus - Cynthia ziet hem als zodanig - valt door de mand.

De begeleidende foto's[16.] willen andere voorbeelden van transpositie laten zien. De vraag die de Schaduw zich telkens weer stelt: hoe het toch komt dat Avontuur opduikt waar hij komt, weerspiegelt de vreugde van de auteur over de vondst van zulke inspirerende lokaties. Mevrouw Van der Veen-Dreessens uit Haarlem, die Havank in de jaren dertig meemaakte ten huize van haar zwager Willem Merckens in de Rijnstraat in Amsterdam, zegt erover: 'Overal waar die boeken spelen heeft hij ook gewoond. Want toen zei hij: "Dan kan ik me beter in de hele entourage er omheen verplaatsen." Maar soms had ie zo'n vreselijke moeite d'rmee, vooral later, zei hij, "de esprit kwam pas als ik een goeie fles wijn op had".' En de Schaduw:

> Jubel sloeg in golven over zijn geestelijk hoofd, zijn neus krulde en zijn mond verbreedde zich in een grijns die zijn soort van dankbaarheid vormde, een dankoffer aan de zo vaak tot het uiterste op de proef gestelde Goden van Avontuur. (13; 142)

Het wereldbeeld, referentieel

Toen Adriaan Roland Holst het Westen had gewaarschuwd met zijn gedicht ‘Voor West-Europa’ (1939), bestond Colijn het, de landgenoten kort nadien te verzekeren dat zij gerust konden gaan slapen, omdat de regering waakte. Maar:

> Een volk van knechten komt de wereld knechten ter eere van een bluffende onderkaak.

Ervaringen met soortgelijke tegenstellingen en tegenspraken, ook op sociaal economisch terren: het penninkske der weduwe!, hebben Havank tot de overtuiging gebracht, dat de wijsheid van de kunstenaar van hoger gehalte is dan een democratie die uitgaat van een meerderheid:

> En Sally zei niet eens dat volgens Ibsen de meerderheid altijd ongelijk heeft, wat hij misschien niet wist. Hij maakte niet de indruk van een belezen man, (...) (11; 135)

Havank betreurde het kennelijk dat de mensheid zich niet laat leiden door een aristocratie van de geest.

Net als bij de Schaduw hangt een overtuiging soms met een bui samen:

> De buien variëren van uiterst links op de barometer tot uiterst rechts op dezelfde barometer. Zijn politieke neigingen gaan aan eenzelfde euvel kreupel. (23; 134)

De geschiedenis van de mensheid wekt erg weinig vertrouwen voor de toekomst. Dat merken we b.v. in de gedachten van Esteva Kazaroff. In opperste wanhoop en angst voor de uitvoering van het over haar gevelde doodvonnis denkt zij aan ‘Schaduws belofte haar te zullen helpen:

> En wat deed het ertoe? Woorden waren woorden, - waardeloze klanken, hoewel hele geslachten en stammen en rijken bereid waren elkander af te slachten, - om woorden. Dàt was tenslotte wat er overbleef van de Geschiedenis der mensheid. Dat was de geschiedenis der mensheid van gisteren, en alles wees er op dat het eveneens de geschiedenis zou zijn der mensheid van morgen. Woorden... (11; 175)

Wij leven, vindt de Schaduw, in een ‘verlichte, althans electrisch verlichte eeuw’ (23; 72). En Roland Holst spreekt hem niet tegen als hij in *Uit zelfbehoud* (1938) vaststelt, dat het de grootste roem van onze eeuw zal zijn, dat zij haar eigen ondergang electrisch heeft verlicht... Als de Schaduw dan ook zelf een vernederende situatie overkomt, kan hij het gebeuren alleen maar zien als:

> Een homp uit de geschiedenis van de tragische en zelfverwoestende clown mensheid genaamd, strekkende ongeveer van de farao's tot de uitvinding van de automobiel, (...) (15; 143)

Na die automobiel is er trouwens niets verbeterd; de prestaties der moderne industrie moeten met argusogen bekeken worden:

> Toch zat hij te overwegen, hoe tragisch het was dat nagenoeg elke uitvinding, groot of klein, altijd en onveranderlijk allereerst getoetst werd op het vernietingspotentieel er van. (18; 18)

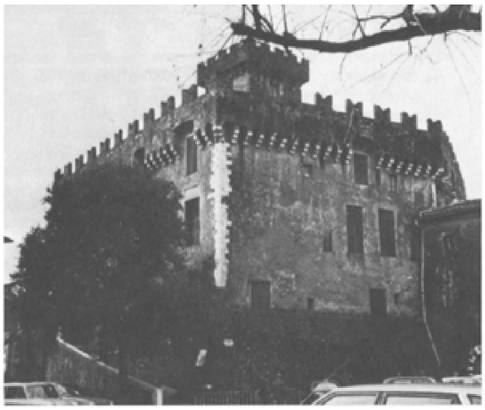
De uitvinding in kwestie is er dan ook nog een die een rol kan spelen in de tegenstelling Oost-West. Dus:

> Die vooruitgang toch. Er is eenvoudig geen houden aan, tot vandaag of morgen een of andere politieke idioot met een minderwaardigheidsgevoel de Waterstof bom loslaat. En dan maken we allemaal promotie. Vliegensvlug omhoog. (19; 68)

Van politici is niet veel (goeds) te verwachten, want wat is een politieke partij? Zij heeft iets van de klassieke fabel:

Ingang in de rue Cambronne naar het binnenplein met de flats van Silvère (rechts) en die van Marie-Antoinette de Massy en Dr. Rompus (links); (12; 1952 en 30). Foto: J.P.M. Passage.

(...) één kikker begint met een grote bek op te zetten, de anderen kikkeren hem na tot horen en zien vergaat - maar ze blijven op hun kluitje zitten en in de modder, tot er een ooievaar uit de hemel daalt die in het troebele poeltje de dictatuur instelt. Prettig, onprettig? - dat hangt er van af of men zich op het standpunt van de kikker of van de ooievaar stelt, luidde de slotsom van de Schaduw... (4; 143) ‘En daar is nicht Dra. O. Blaat, en zij zit in 't parlement, en daar mag zij, met de anderen mee, braafjes stemmen ja of nee, al naargelang de baas van de fractie het beveelt, of al naargelang hèm bevolen wordt, door de wèrkelijke touwtjestrekkers, achter de schermen van 't spul: - Kerk en Kapitaal. En 't doet er geen bliksem aan toe of 't nu rood of zwart kapitaal is!’ (26; 37)



Kasteel in Cagnes met het raam (rechts van de boom) van waaruit Maria Wieliczka een dodelijk schot lost op Epi Müller (10). Rechts Jimmy's bar (10 en 22). Foto: J.P.M. Passage.

Vooral voor grote menigten is de Schaduw bang. Volksmenners en verkiezingscampagnes komen hem in gedachten, als hij temidden van tientallen honden een verdachte achtervolgt:

En voort ging de stoet en voort ging het lied uit duizend kelen. De Schaduw begon iets te begrijpen van Wagner en van de rattenvanger van Hamelen, van volksmenners en verkiezingscampagnes, en hij begon dus tevens iets van zijn bezinning te verliezen. (10; 57)

Behalve de politici dienen rijke lieden in de gaten te worden gehouden:

‘Het zijn altijd de bezitters der aarde die soberheid prediken, welke ze zelf niet betrachten, - in welk opzicht ze natuurlijk gelijk hebben; maar zodra er uit die welgevulde buiken en magen een “Ga bidden, broeder, en oordeel niet,” opstijgt, weet dan dat ge de karwats moet nemen, om ze een klein beetje ingetogenheid bij te brengen.’ (11; 130)
(...) tenslotte stond de Wet immers te allen tijde, qualitate qua, aan de kant van de bezittende klasse, want... geen geld betekent geen macht, en dus geen recht... voor degenen die geen geld en dus geen macht hadden. (30; 44)

Daarbij hoort de wereld van de Haute Finance:

‘Want, Chatelard, nogmaals en nogmaals, niemand bereikt een positie zoals die van Henrick de Buyt zonder, om een afgezaagde uitdrukking te

gebruiken, over lijken te gaan; ik zou zelfs willen zeggen: zonder misdaden te plegen. En ik acht 't woord in dit geval geen milligram te zwaar. Misdaden, waarop het Wetboek van Strafrecht misschien geen verhaal heeft, maar die daarom niet minder misdaden zijn.' (21; 79)

Liever dan zulken ziet de Schaduw:

> Oplichter of Zwendelaar, die rooiridder van Industrie en Nijverheid, die Humorist en Fantast in de arena van het zakenleven, en het enige groene blad aan de dorre commerciële boom. (19; 163)

Hotel-restaurant La Tourelle van Claire Maillot (schilderes; nicht van Charles de Gaulle en vriendin van Havank) in Cagnes (10), waar ook Havank logeerde. Foto: J.P.M. Passage.

Behalve de bureaucratie komen, op hun tijd, actualiteiten uit Duitsland, de Sovjet Unie en de Verenigde Staten aan de orde.

Het ligt voor de hand dat Silvère en Carlier in een dergelijke wereld zich in geweten verplicht voelen een vorm van Eigen Recht toe te passen, zeker als ook de Rechtspraak mankementen vertoont zoals de Schaduw die ziet in het geval van Helen Tremain (18) die haar echtgenoot, uitvinder van een nieuw metaal, uit zelfverdediging neerschiet.

Hij wenst Helen niet over te leveren aan ‘een of andere seniele tachtigjarige rechter, die zich zou moeten schamen dat hij nog een dusdanig geval aandurft.’ (18; 185)

> ‘Maar hoe afgrijselijk ook, je zou tòch veroordeeld zijn, wat de barmhartigheid der goddelozen dan op hun manier barmhartigheid plegend, in levenslang veranderd zouden hebben, misschien...’

De honderden verwijzingen naar Engelse, Franse, Nederlandse, Duitse, Latijnse literatuur, naar bijbel, liturgie, naar historische gebeurtenissen en personen, naar muziek etc. moeten we verder onbesproken laten. Er zijn fraaie bloemlezingen mee samen te stellen.

Ik citeer nog twee op onze werkelijkheid betrekking hebbende aforismen:

> (...) de opmerking tijd is geld is alleen maar uitgevonden om er de arbeidersklasse mee te beduvelen. (15; 12)
> Huwelijken zijn als de schilderskunst. Er zijn meesterwerken onder. (18; 14)

Ten slotte: hoeveel er nog te zeggen is over autobiografische elementen in Havanks werk, valt wel te vermoeden a.h.v. opmerkingen in de paragraaf over de verteller.

Thematiek

In principe hebben detective-verhalen en policiers een eenvoudig thema. Ik versta onder ‘thema’ de kortst mogelijke samenvatting - in één zin, of liever ww-patroon - van het hoofdgebeuren van roman, verhaal, etc. We krijgen dan omschrijvingen als

> Hoofdinspecteur Silvère lost met assistentie van de Schaduw twee moorden op tijdens een vakantie in Le Lavandou: die op Josette Blanche en die op Roger Raynolds. (5)
> Inspecteur Charles Carlier lost, met hulp van o.a. Silvère, in opdracht van de Franse Geheime Dienst en het Ministerie van Oorlog, het probleem van de nazi-papieren uit Wenen op, met de ermee verbonden moorden, en houdt in verband daarmee zijn eerste ‘Groot Requisitoir’ (10)
> Behalve de moord op een koerierster van Military Intelligente, Lucy Orton, ontrafelt de Schaduw in en om Londen, de moord op prof. Neville Tremain die zijn uitvinding van een nieuw metaal aan de hoogst-biedende tracht te verkopen. (18)

Zulke thema's laten, bekeken op een abstracter niveau de - al door velen gesignaleerde - verwantschap zien tussen het detective-verhaal en het sprookje. Beide demonstreren immers in de meeste en meer traditionele gevallen, hoe het Goede het Kwade overwint, onder bepaalde voorwaarden, en dienen daarmee een uiteindelijk humaan doel: de lezer moet zich in de ervaren spanning ook eens veilig

kunnen voelen. Hij weet zeker dat de speurder, de politieman, uit de moeilijkheden komt dankzij bepaalde kwaliteiten, maar hij kan zeer benieuwd zijn naar de lijnen en listen waarlangs dat nog kan lukken.

Over de soort van ontspanning die met het lezen - dat is: opnieuw beleven - gepaard gaat, is ook al veel gezegd, ten goede en ten kwade. Ik voel - in abstracto - dan ook wel mee met Du Perrons vraag over de aantrekkingskracht van het genre (*Verzameld Werk* VI, p. 550): ‘Is dit omdat het soort voldoende boeit om ons aan onze eigen wereld te onttrekken, maar ons tevens nergens werkelijk raakt?’ Daartegenover zie ik in de manier waarop Havank het genre hanteert, elementen die bewogenheid bij de lezer bewerkstelligen, ondanks het in het algemeen komische karakter van zijn werk. Die bewogenheid ontstaat, doordat de auteur de speurders-thematiek vaak niet als enige gebruikt. Anders gezegd: in een aantal werken wordt de biografie van een verhaalfiguur zó getoonzet, dat de speurders-thematiek wordt doorkruist met die van een ander leven. Ik denk dan b.v. aan de zwangerschap van het quasi-onbenullige vrouwtje Gabriëlle Latour (3), aan de tragiek van Silvères geliefde Lady Diana Northfield (ZH), de waanzin van prof. Forster, de jury-uitspraak t.a.v. Agnes Witley en de waanzinnige wraak van haar halfbroers (17), aan het absurde lot van de Ierse vrijheidsstrijdster Elspeth O'Shannon (22), aan de situatie van Veronica Watford (23) of de diverse slachtoffers van cocaïnehandel en chantagepraktijken.

Maar... niet àlle slachtoffers komen zo dicht bij de lezer. Welke wèl, dat bepaalt de auteur door zijn ‘toon’, door zijn vermogen een verhaalfiguur ver boven b.v. komisch of alledaags niveau uit te tillen.

Voor trouwe Havanklezers is allereerst het leven van Monsieur Charles C.M. Carlier, de Schaduw[17.], en zeker ook dat van onvergetelijke vrouwenfiguren als Manon en Elwyn Stafford een neven-thematiek gaan vormen, die vooral bij chronologisch (her-)lezen opvalt. Bij de Schaduw treedt dan de tragiek op de voorgrond in zijn verhouding met Aranea Forster, ‘de minst Schaduwiaanse onder de Gezellen’, van wie Manon eens constateert: ‘Aranea houdt niet van ons soort Avonturen’ (30; 159). Dat betekent voor de Schaduw: Aranea wordt geen echte levenskameraad. Zo'n achtergrond-thematiek maakt de lezer benieuwd naar het volgende boek.

Binnen die elkaar doorkruisende thematieken is Havank erin geslaagd een heel eigen wereld gestalte te geven.

Voormalig hotel-restaurant Cresp op het pleintje van Tourettes-sur-Loup (10). Foto: J.P.M. Passage.

Het karakter der ‘Cronieken’

A Silvèreromans en Schaduwromans

Een oppervlakkige indeling van Havanks romans en verhalen is die in Silvèreromans/verhalen en Schaduwromans/verhalen. De uitgeverij legde indertijd de scheiding tussen de delen (10) en (11): *Hoofden op hol* zou de laatste Silvèreroman zijn. Aan de thema-formulering in de vorige paragraaf is al te merken, dat de scheiding wat laat komt: in (10) domineert de Schaduw en heeft Silvère een rol op de achtergrond. Bij de reeks (1) t/m (8) en *De zilveren Hazewind*, die als vijfde Silvèreroman bedoeld was, dienen we dan nog het verhaal *De lippenstift en het theekopje* (28h) te voegen. De Silvèreromans hebben in het algemeen een traditionele plot. Ik kom daarop terug in een volgende paragraaf.

De tegenstelling tussen de ratio en het organisatietalent van Silvère en de intuïtie van de Schaduw met diens vrijbuiterij typeert de ontwikkeling die Havank in zijn schrijven, in de constructie van de plots, ondergaat. Silvère opereert op basis van de ervaring dat een verkeerd spoor op een bepaald moment het goede kruist; hij is dan ook allereerst gespitst op waarneming en verhoor. De Schaduw werkt met een geniale blik, analyseert vaak achteraf en stelt, dat het gaat om: ‘het uiteindelijk harmonisch samenvoegen van al dan niet ogenschijnlijk onharmonische elementen tot een in de oren der logica welluidend accoord.’ (23; 20) Wel berust de geniale blik vaak op diepergaande kennis, een persoonlijk archief, betere waarneming of snellere combinatie van factoren: in (17) b.v. is de Schaduw de eerste die het cijfer 12 combineert met een aantal juryleden in de City van Londen; in (23) ziet hij het verband tussen verdwenen vrouwen, geroofde kinderen en de diefstal van kerkelijk vaatwerk: een Satansdienst.

De bocht tussen Trégastel en Tréburden (Bretagne) met de inspiratie voor de villa van prof. Forster (16). Foto: J.P.M. Passage.

Cornwall Gardens no. 61, Londen: woning van Aranea (18); tijdelijk ook van Havank en Cynthia. Foto: J.P.M. Passage.

De keuze tussen de Schaduw en Silvère als hoofdfiguur is niet op één moment willekeurig door de auteur gemaakt. In *Het raadsel van de drie gestalten (2)* is Carlier

nog een bijfiguur die een komische fout maakt: hij vergeet zijn handboeien met het persoonlijke nummer 1283 SNP mee te nemen na een wraakoefening op de man die een mes naar Lola, 's Schaduws verloofde, heeft geworpen; in *Het probleem van de twee hulzen (4)* kruipt hij als 'schaduw' domweg achterop een autootje en leidt de benzine af via een stethoscoopslangetje; in *De man uit de verte (5)* weigert hij aanvankelijk aan een onderzoek mee te werken, omdat hij nu eenmaal op vakantie is in Le Lavandou. Maar in *De N.V. Mateor (6)* begint zijn optreden in een hoofdkwartier van de N.V. de gebeurtenissen te domineren. Dat herhaalt zich in zijn verschijning als Zuster Grimbarda in *Vier vreemde vrienden (8)*, waarvan de titel eerder gekozen is vanwege de alliteratie dan om het belang van de vier bedoelde verhaalfiguren. Ongemerkt is de Schaduw de verteller over het hoofd gegroeid. De capitulatie van Havank gaat dan enige delen lang gepaard met excuses voor Silvères afwezigheid; in (10) is hij elders bezig, in (11) heeft hij griep, in (13) - dat vóór (12) speelt - is Silvère gewond aan zijn benen, in (12) is hij 'aan het front'. De overgang is voor de lezer voltooid, als de Schaduw in (10) de gebeurtenissen mag samenvatten in het 'Groot Requisitoir', dat immers voorbehouden is aan de leider van een onderzoek.

De scheiding in Silvère- en Schaduwromans gaat geleidelijk gepaard met een verandering van stijl: beeldspraak, klankverschijnselen, woordspelingen (als men wil: woordoverspeligheden) en aforismen worden 'typisch Havank'; de boeken krijgen steeds duidelijker het karakter van een veelzijdig spel tussen verteller en lezer, en Havanks werk wordt in die facetten uniek in de zin van onverwisselbaar.

B Theologie van Avontuur of: het wereldbeeld, fictioneel

Omdat de hoofdfiguren Silvère en Carlier beiden in dienst zijn van de Sûreté, ligt het voor de hand in het werk van Havank policiers te onderscheiden van andere verhalen. Daartegen zijn wel bezwaren aan te voeren. Waar Silvère de leiding van een onderzoek heeft (1 t/m 8, ZH, 28h, en deels ook 20) of de Schaduw geen belangrijk 'Avontuur' beleeft, zoals in (24) en de korte verhalen van (28) en (29) minus (29d) en (28b), is de term policier in het algemeen op zijn plaats.

Er is echter een glijdende overgang vast te stellen tussen dit subgenre en wat de auteur noemt: Romans van Avontuur, een term waarmee hij zijn grotere verhalen lijkt te willen typeren; eenzelfde soort overgang als we hebben gesignaleerd via (6) en (8) in de Silvère- en Schaduwromans.

Het grootste bezwaar tegen het gebruik van de term policier is het feit dat noch Silvère noch Carlier aan enige gebiedsjurisdictie onderworpen blijken, een bijzonderheid die niet helemaal parallel loopt met hun functies bij het Deuxième Bureau of Interpol. Vooral de Schaduw is nogal eens actief in Engeland (14, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 31). Hij gedraagt zich vaak eerder als een private eye, of, zoals de verteller graag zegt, als boekanier of vrijbuiter. We doen er dus verstandig aan eens te kijken, wat de auteur onder Roman van Avontuur verstaat.

Havank geeft de volgende omschrijving[18.]:

The red lion bij Scotland Yard waar Schaduw en Nigel Green een borrel nemen; Jorkins heeft er een kamer (23). Foto: J.P.M. Passage.

> (...) een ‘Moderne versie van de aloude Ridderroman’, waarin, naar beproefd recept, de Deugd beloond, het

> Kwaad gestraft wordt. En waarin belaagde jonkvrouwen altijd, net op het laatste moment, gered worden van een lot ‘Erger dan de dood,’ zoals dat heet;

Wijs geworden spreekt hij hier niet meer woordelijk over ‘belaagde maagden’: de lezer zou gniffelen bij zulke heldinnen als Lotty Schilthuysen, Elwyn Stafford en Bella Boloni, van wier maagdelijkheid niet veel meer over is.

We merken bovendien op, dat sommige belaagde vrouwen, ondanks alle speurwerk, zeer tragisch om het leven komen: Lady Diana Northfield (ZH) door een dolksteek, Natacha Wassiljev door slecht gerichte pistoolschoten (11), Alta de Lupa (15) door een steek met een stiletto, Nicky Suyckersant (19) door onthoofding, Henriëtte Montrion door een overdosis (21), Elspeth O'Shannon door vergiftiging, gevolgd door dissectie (22), Felicity Anderson door een mesworp (25), Vida Vidalamak door een pistoolschot (26) en Maira Lasdonnas (28a) door een messteek in haar hals.

Desondanks mogen we de Romans van Avontuur als categorie handhaven, maar dan wel op een ander criterium, dat we in het slot van deze paragraaf kunnen omschrijven.

Het werk van een speurder kan beheerst worden door gebruik van bepaalde methodes. Sherlock Holmes kent de onderscheiding van ‘elementaire’ factoren en de uitvoering van ‘experimenten’ via deduceren en concluderen; Poirot hanteert de ‘grijze cellen’ en legt daar de nadruk op. De Schaduw ziet op den duur meer in het ‘samenwerken met de genade’ die van elders komt.

De geleidelijke overgang van Silvère - naar Schaduwromans, van policier naar Roman van Avontuur, loopt óók parallel met het groeiende inzicht van de Schaduw in het ‘Bestier’ van zijn lotgevallen (‘Waarom gebeurt er iets, waar ik kom?’) en de Theologie van Avontuur (13; 165) die een verklaring geeft voor de rol van besturende instanties. Dat levert een voor ongelovigen en sceptici - onder de tegenstanders in 's Schaduws werk èn onder de lezers - moeilijk te aanvaarden visie op wereld en ‘bovenwereld’, inclusief de relatie tussen beide. Voor alle betrokkenen in de romans zijn geloof en ongeloof van eminent belang.

De Schaduw ontdekt, dat hijzelf ondersteund wordt door ‘de Inwendige’: zijn intuïtie en tevens zijn geweten. Men zou daarover een handboek kunnen raadplegen:

> De Schaduw, middelerwijl, stond daar als een houtsnede in het Handboek voor de Psychiatrie, onder het hoofdstuk Schizofrenia of de Gespleten Geest, als een soort van Dr. Jekyll en mr. Hyde, of, zo maar heel eenvoudig, als een mijnheer Charles C.M. Carlier, de Schaduw, en een mijnheer Charles C.M. Carlier, de hoofdinspecteur. (18; 118)

Maar daarmee zou men niet zoveel wijzer worden. In de ‘Cronieken’ biedt een passage als de volgende een beter inzicht.

> De Schaduw glimlachte.
> ‘Wel?...’ vroeg hij.
> ‘Schiet nou op, ja...’ zei de Inwendige.
> De Schaduw knikte.
> Hij wist dat hij eens te meer juist aan die stem gehoorzamen zou. Het was de roepstem van Avontuur, het was de stem der Goden van Wijzen en Helden; het was tevens de stem die hij altijd gevolgd had en altijd

> volgen zou, omdat hij nu eenmaal de Schaduw is (...), de Aarde minnend en knipogend tegen de Hemel. (12; 44)

De oorzaak van vingerwijzingen als bovenstaande ligt dus in de bovenwereld, in het Walhalla (!) van de Goden van Avontuur en Abel Spel. Zij bepalen uiteindelijk het lot van alle betrokkenen.

In hun organisatie heeft het Ministerie van Poëtische Justitie een kerntaak. De afdeling Planning bepaalt, wie er wat zal meemaken; Clotho spint de draad, Lachesis tekent het decreet en Atropos, de onontkoombare, beidt haar tijd, wachtend o.a. op een teken van Nemesis, de godin van de straffende wraak, of van 'de laatste minnaar': Magere Hein.

Uitverkorenen, Helden en Heldinnen van vroeger tijden, spreken ten beste voor hun nog aardse protegés, en zorgen dat die, met hulp van hun Inwendige, de Trommels, Trompetten, Bazuinen en Schalmeien van Avontuur vernemen en het wapperen der rood-en-gele Vaandels kunnen zien ten teken dat er werk aan de winkel is.

De aardse betrokkenen zijn in twee groepen verdeeld: de devoten en de onheiligen of goddelozen. Die laatste groep leren we ook kennen als de Kanaänieten en Filistijnen van de onmenselijke misdaad.

Onder de devoten onderscheiden we de gelovigen (als Manon en de latere Elwyn Stafford) en de niet-gelovigen (als super-intendent Joram Jorkins van de Yard) die 'Avontuur' alleen maar zien als 'hard werk'. De niet-gelovigen zijn ook niet echt 'van de goede aarde aards' (de Schaduw kent zijn Goethe!) maar net als de gelovigen wijden zij zich aan de bestrijding van de misdaad.

Dan is er de speciale groep gelovigen die Discipel of Adept genoemd worden: een bescheiden benaming voor groten als de Schaduw. Het is hun uitzonderlijk recht in alle nederigheid de signalen der Goden op te vangen: zij hebben er de kundigheid voor en zijn dienovereenkomstig dankbaar.

Hoe 's Schaduws inzicht groeit, moge blijken uit een, voor deze gelegenheid beperkt, aantal citaten. Dan wordt ook begrijpelijk, waarom een indeling policiers-Romans van Avontuur niet absoluut gegeven kan worden.

In (6) denkt de Schaduw nog in termen die hem bijgebleven zijn uit opvoeding en opleiding:

> (...) hetgeen de Schaduw als een boos voorteken, als een vingerwijzing zijner beschermheiligen beschouwde. (6; 89)

De verteller gaat verder in die lijn:

> In de ruime gezellige hal, (...) - waar diezelfde, steeds diezelfde goede goden hun devoten uit vele landen te zamen hadden gevoerd - (...) (7; 50)

De 'devoten' zijn nù al degenen die zich wijden aan de oplossing van gepleegde misdaden. Uit dezelfde herinneringen duikt bij de Schaduw nog de spijt op dat hij zijn engelbewaarder niet eens op een goede sigaar en een glas wijn kan onthalen daar die een 'zuivere geest' is, maar in feite is hij een devoot van een andere richting aan het worden; zie het citaat (12; 44) hierboven.

In de loop van de tijd rondt het nieuwe inzicht zich af:

> En feitelijk, luidde zijn stilzwijgende conclusie, was het méér, veel meer dan een 'Plan' - het was een ingeving van Hogerhand; en dùs kwam het voort uit de Conciliën en Raadsbesluiten van de Merkwaardige Goden en Helden, de Sankten en Sanktinnen, de Avonturiers en Boekaniers, die

zijn zonderlinge Paradijs bevolken... alsmede de banen van zijn leven richten. (21; 104)

De antiklerikale Schaduw, met zijn afkeer van zwarte pakken en witte boorden, en zijn dito geestelijke vader kunnen toch niet zonder boodschappen van Hogerhand... Ongetwijfeld dankt de Schaduw symbolen in zijn Theologie aan zijn omgang met de Saint, Havank aan zijn vertalingen van het werk van Leslie Charteris.

De gegevens uit deze paragraaf staan ons toe een andere omschrijving voor Havanks Romans van Avontuur te formuleren.

Romans van Avontuur zijn die romans waarin de Schaduw zich bewust wordt of is van de rol die de Goden van Avontuur spelen, en waarin de verteller zijn 'Abel Spel' met de lezer aangaat. De indeling is, zoals we zagen, niet absoluut te maken, doordat de verteller de bedoelde invloed geleidelijk 'begrijpt' en gebruikt.

C De start-motieven

Menselijk belangrijke situaties of gebeurtenissen die in literatuur en werkelijkheid herhaaldelijk voorkomen, noemen we bij traditie motieven; 'start-motief' noem ik voor ons geval een gebeurtenis of situatie die een optreden van de politieman in het begin van een verhaal uitlokt of noodzakelijk maakt. Dat het startmotief in de romans gevolgd en doorkruist wordt door diverse andere, ligt voor de hand.

Een indeling van romans en verhalen op basis van de startmotieven geeft ons een beter inzicht in Havanks boeken dan de voorgaande splitsingen. De term policier is bovendien immers, wegens het overschrijden van de normale jurisdictie èn door de toepassing van Eigen Recht niet adekwaat; de door Havank gebruikte definitie van de Roman van Avontuur is gedeeltelijk strijdig met de inhoud van de verhalen, echter niet met de sfeer ervan.

In de 31 romans en 14 verhalen, een totaal van 45 dus, komen

11 verschillende startmotieven voor. Hier geef ik ze in alfabetische volgorde[19.]: chantage, cocaïnehandel, diefstal, financiële manipulaties, moord, sabotage, spionage, spiritisme, spoken, vervalsingen en vrouwenhandel.

Deze reeks laat in elk geval zien welke motieven het karakter van een roman of verhaal verder bepalen; ze is, mag ik zeggen, redelijk gevarieerd.

Het start-motief chantage in (6) - waarop (32) een vervolg is - en (16) leidt tot enkele komische effecten. Sommige slachtoffers zijn namelijk zo geladen met een vorm van onnozelheid of van hybris, dat de verteller zijn toon daarbij aanpast. Ik noem het geval van de jonge minister die zich door een knappe sollicitante zo laat inpalmen - na bedreigingen van de N.V. Mateor en de ontvangst van een handleiding over tropische vergiften - dat hij zich prikt aan de vergiftigde speld van haar broche (6; 16). In (16) verschijnt o.a. Abzamut Schwiebelkuche die zich heeft opgewerkt van proletariër tot proleet. Hij ontploft mèt zijn auto op het parkeerterrein bij de Effectenbeurs in Amsterdam, na een stevige portie grootspraak aan het adres van Huck & Habacuck, de chantage-firma. (16; 51).

Ronduit tragisch echter tekent de verteller het lot van Jeanne Delamour, de door een erfenis rijk en roekeloos geworden mannequin. Zij wordt krankzinnig van angst door de herhaalde dreigementen van Huck & Habacuck. De Schaduw wreekt haar dan ook door een der fimanten de strot dicht te knijpen op een moment dat alle geluid gevaarlijk zou zijn. (16; 52, 173).

Tragisch in (6) is de met chantage gepaard gaande ontvoering van twee kinderen, onder wie de kleine Charles Carlier, junior. Cocaïnehandel is een motief dat bij de verteller kennelijk afkeer opwekt door de levens die, hoe dan ook, erdoor verwoest worden. Natacha Wassiljev (11) weet te veel over de 'Voerman' der 'Zeven Dwergen' en wordt beestachtig neergeschoten, uiteindelijk door een genadeschot van de Voerman geveld. In (21) zijn moord en overdoses consequenties. In (30) wordt een jarenlange vriendschap verbroken en met zelfmoord beëindigd.

Diefstal varieert sterk in de objecten: het goud van de Queen Mary (8), nazipapieren uit Wenen (10), juwelen, gesmokkeld in stukken zeep (14), een kerkschat uit Altamira, Mexico (15), atoom-documenten (22), documenten over nieuwe, verdragende kanonnen (28i).

Financiële manipulaties kunnen zich als oorzaak van activiteiten in het heden afspelen (4) of in het verleden hebben plaatsgehad (5).

Moord varieert als start-motief o.a. in de omstandigheden of de erbij gebruikte middelen: een dubbele moord, met pistool en elandengeweer (7); de roofmoord op een bankbediende, met een pistool (13); moorden op juryleden uit wraak vanwege een gerechtelijke dwaling, door wurging of verhanging (17); moord i.v.m. 'wetenschappelijke' proeven, door onthoofding (19); gifmoord uit godsdienstige motieven (20); moord i.v.m. Satansdiensten, via geweerschoten en verdrinking (23); moord uit angst voor verraad na chantage, met een pistool (26); een postume gifmoord (29b); moord om een erfenis (29c en 28f) resp. middels verdrinking en verhanging; moord uit jaloezie middels stiletto, dolk of pistool (28a, 28g, 28k); moord uit liefde voor een ander dan de echtgenoot, middels een pistool (28c) pistoolmoord uit een onbekend motief, waarbij het accent ligt op de linkshandigheid van het slachtoffer (28d); moord door brand om verzekeringsgelden (28e); moord uit wraak voor generatieslange onrechtvaardige behandeling, door 'ongelukken' (31) en moord door verdrinking op een mogelijke getuige (33).

In de verhalen (28a) en (28g) is de moordenaar linkshandig een begeleidend motief -, in (28d) de vermoorde. Dat laatste verklaart misschien het ontbreken van een motief voor de secretaris-moordenaar, door concentratie bij de auteur op het motief van de linkshandigheid van het slachtoffer. Eenzelfde nadruk op

linkshandigheid van een vermoorde is in (12) te vinden, maar daar is het een kwestie van misleiding.

Door sabotage proberen Franse circussen het Circus Mikkenie te torpederen uit overwegingen van concurrentie.

Bij spionage gaat het om een ‘tastende straal’ ter verovering van de wereldmacht (9, ZH), om Duitse spionnen in Frankrijk (12; 1952) of er is sprake van industriële spionage waarbij de tegenstelling Oost-West een rol speelt. (18)

Waar spiritisme aan de orde is (3) gaat het om invloed van overledenen op levenden. De zaak wordt gecompliceerd door de misdadiger, kenner van Psychische Verschijnselen, die via hypnose een slachtoffer tot moord aanzet. In (31) vormt de invloed van overledenen een zeer belangrijk bij-motief; ik vermeld dit apart, omdat de invloed werkt in Havanks vermoedelijk eerst-geschreven boek (3) èn in zijn èigenlijk laatste.

De spookverhalen (29d, 28b en 28j) hebben betrekking op de verschijning van door geweld omgebrachte personen uit het verleden. Alleen in (28j) treedt de Schaduw op om er, net als in (3) een eind aan te maken. In (3) deed hij dat, behalve door zijn speurzin, met zijn kennis van het liturgisch exorcisme, in (28j) door zijn doorzettingsvermogen.

De vervalsingen hebben betrekking op schilderijen (24) en op dollarbiljetten. In (24) wordt het startmotief snel gevolgd door moord en persoonsverwisseling die eigenlijk de belangrijkste motieven zijn in dat verhaal.

Vrouwenhandel is in (1) de oorzaak van de verdwijning van Madeleines moeder, die na haar ontsnapping ook de moordenares wordt van Abel Goldstream, zoon van haar ontvoerder. De vader, Samuel Goldstream, wordt vermoord om de ontvoering van een - niet teruggekeerde - andere vrouw. In (2) beheerst het motief het hele verhaal.

D De plots

Over Aristoteles' Poëtica zegt Dorothy L. Sayers in een hoogst interessant essay[20.]: ‘But what in his heart of heads, he desired was a good detective story; (...).’ Om te krijgen wat hij eigenlijk wilde, was hij, ‘poor man’, zo'n twintig eeuwen te vroeg geboren. Verder schrijft zij: ‘He maintained that dreadful and alarming events produced their best effect when they occurred “unexpectedly”, indeed, but also “in consequence of one another.” In one phrase he sums up the whole essence of the detective story proper.’

Havank, die op het gymnasium natuurlijk had gehoord over de renaissancistisch-klassieke vijfdeling van de tragedie, en die in Parijs behalve Theologie waarschijnlijk ook colleges over Aristoteles' Poëtica en (Pseudo-) Longinus' ‘Over het verhevene’ volgde in de late jaren dertig, kende uit leeservaring het feit dat veel detectiveromans eenzelfde structuur hebben. Die structuur ligt, ook rationeel gezien, voor de hand: een periode met een (betrekkelijk) statische situatie en van kennismaking met een hoofdpersoon - de ‘expositie’ - wordt gevolgd door het optreden van een rustverstoorder - de ‘intrige’ -; dan klimt de spanning, de vraag naar een oplossing, in de ‘climax’; daarop volgt in uitgebreider werk de ‘katastrofe’, waarin de druk op de hoofdperso(o)n(en) tot tragiek lijkt te voeren; de afronding vindt dan plaats in een terugkeer naar rust of tevredenheid: de ‘peripetie’, die in de speurdersroman de arrestatie of de ondergang van de rustverstoorder laat zien.

Havank heeft t.a.v. Aristoteles en de Pseudo-Longinus ongetwijfeld gedacht: ‘Je prends mon bien où je le trouve’: qua structuur koos hij waar mogelijk voor een vijfdeling in de ‘episoden’, in korte verhalen voor een driedeling, qua stijl voor de mogelijkheden die de minder stugge eisen stellende Longinus bood[21.].

In 1939 verscheen *Polka Mazurka (11)*, een roman in vijf hoofdstukken, die demonstreert hoe Havank de beschreven vijfdeling zag.

Op speurtocht naar cocaïne ('expositie') vindt de Schaduw het lijk van de cabaretartieste Natacha Wassiljev in de rue Joseph Bara. (I) Op de préfecture verschijnen de tandarts Theodoros Diamandogion - een Griek, dus niet te vertrouwen volgens Vergilius! - en zijn overmachtige echtgenote Theodora, om te vertellen dat zij Natacha op een krantefoto herkennen als de assistente van de dokter; in de woning van Natacha's collega's blijken werknemers (onder wie Zangarelli) van het cabaret 'Les sept Nains' de meisjes tot zwijgen te hebben geprest ('intrige', II). Op de hoek van de Quai d'Orsay en het Gare des Invalides vindt de Schaduw in een taxi Yvonne Maleribes, een huisgenote van Natacha die hem heeft gewezen op de handel in coco in het cabaret in de rue Blanche, gewurgd met een vioolsnaar. Een anoniem briefje wijst hem op de villa Charlotte. Daar wordt hij getroffen door de ploertendoder van Esteva Kazaroff, en door haar ondervraagd. Hij belooft haar te beschermen tegen de 'Voerman' van de Zeven Dwergen.

Aangezien hij met zijn eigen speciale handboeien op een stoel

is vastgebonden, kan hij zich bevrijden, de kamer waar Natacha is vermoord en een voorraad verdovende middelen ontdekken ('climax', III). Op weg terug naar Parijs loopt hij in een val. In een huis aan de Seine van Carlos Pamplona wordt hij voorbereid op zijn terechtstelling door verdrinking in een put ('katastrofe', IV, 1, of, zols hij het in (26) zal noemen: de beerput van Avontuur). Hij weet zich ook hier, zwemmend, te redden via een riool. In het cabaret blijkt, dat Esteva Kazaroff, verdacht van hulp aan de Schaduw, is ontvoerd naar de rue Mirabeau (IV, 2). De terechtstelling van Esteva wordt voorkomen, en de 'Voerman' der Dwergen sterft door een mesworp van de Schaduw. Hij blijkt Theodoros Diamandogion te zijn... (V).

Duidelijk zijn hier de trouw aan de 'jonkvrouw' en het gevecht tegen de goddelozen waar te nemen, maar tevens de klassieke indeling in vijf 'episoden'. In de 'katastrofe' (IV) valt op, dat er een mogelijk slachtoffer blijft, ondanks de ontsnapping van de Schaduw. Een persoonlijke variant van de auteur binnen de structurele 'regels'. Psychologisch valt op, dat Theodoros, die tegen zijn vrouw niet op kan, macht zoekt in de handel in verdovende middelen en in tirannie over zijn medewerkers daarin. Het is typisch Havank, op zo'n verborgen manier een schuldige aan te duiden via een bijna letterlijk citaat uit boek II van de Aeneïs.

De befaamde 'exodus' van de klassieke tragedie beleven we bij Havank als het 'Groot Requisitoir' of de 'Grote Finale', soms de 'epiloog' in de romans, als het 'koor' van Gezellen en medewerkers zich verenigt om uit de mond van Silvère, maar meestal van de Schaduw, te vernemen hoe de conclusies getrokken zijn.

Het spreekt vanzelf dat het schema van vijf episoden ook gespreid kan worden over (heel wat) meer hoofdstukken. De vraag blijft nu nog, hoe de ketens van oorzaken en gevolgen naar de lezer worden overgebracht. Zoals het in romans, zelfs Romans van Avontuur, met politiemensen als hoofdfiguren past, vindt dat in de meeste gevallen plaats via nauwkeurige waarneming van feiten (observatie, deductie, conclusie) door de politieman persoonlijk, of gedeeltelijk door meewerkende Gezellen en collega', of, ook weer gedeeltelijk door de Particuliere Geheime Dienst van de Schaduw; een enkele keer door toedoen der Goden van Avontuur, door leken gewoonlijk 'toeval' genoemd. De lezer wordt in vroeger werk nog geholpen - soms misleid - door lijsten van feiten en veronderstellingen (in 6, 7, 10, 11 en 12), zodat hij zijn eigen antwoorden kan zoeken. Van de reeks oorzaken en gevolgen wil ik twee voorbeelden geven, één roman en een kort verhaal.

De zwarte Pontifex (23). Als de Schaduw in Londen rondzwerft, wachtend op een signaal van de Goede Goden, treft hij in een dubbeldekker een meisje, Veronica Watford, dat een advertentie omkringelt. In gesprek met kopstukken van de Yard verneemt hij, dat ze te kampen hebben met de verdwijning van jonge vrouwen en een aantal kleine kinderen. Als dan ook nog het bericht binnenkomt dat in Mawgan Porth (Cornwall) een ciborie met inhoud is gestolen uit de katholieke kerk, begint voor hem een verband duideljk te worden, en hij beveelt superintendent Joram Jorkins de lezing van een boek over Madame de Montespan aan. De Yardmensen kunnen hem niet volgen. Een maand later blijkt Veronica Watford al weken verdwenen te zijn uit haar kosthuis, en in Godalming bij Guildford wordt een vermoorde jonge vrouw gevonden met rode aarde van Devon aan haar schoenen. Een der Gezellen, Sir Richard Aberdeen, blijkt Veronica gezien te hebben in 'The Moonliner', met een hem bekende 'klant' van MI 5. Ze verdwenen in een zwarte Austin. Die is wegens verkeersovertredingen gesignaleerd tot in Devon, en blijkt gehuurd in Sidmouth. De Schaduw besluit, nadat hij in een Engelse krant een foto van de vermiste Veronica heeft gezien, mee te doen aan het onderzoek, en vertrekt met zijn 'eeuwige verloofde' Aranea Forster naar een herberg in Thorncombe.

Intussen weet de lezer al, dat Veronica door Lady Françoise op Thorncombe Manor onder verdoving wordt vastgehouden voor een Satansdienst.

Jorkins laat weten, dat de vermoorde uit Godalming in Thorncombe thuishoort. Terwijl de Schaduw in Mawgan Porth en St. Columb overleg pleegt over Satansdiensten met de katholieke R.P. O'Fada, van de beroofde kerk, en de anglicaanse geestelijken Percy Popwobble en Dr. Probus Bray, bijgenaamd ‘Chasuble’ naar Oscar Wilde, ontvangt Aranea de heren van de Yard en wordt zij door een pseudo-Schaduw uitgenodigd naar een schuur in de richting Exeter te komen, voor ‘Avontuur’. Bij die poging tot kidnapping sneuvelt de ontvoerder van Veronica door een schot van Nigel Green van de Yard. Nu begaat Lady Françoise een fout, de hybris van een waanzinnige: in de herberg waar de Schaduw en Aranea logeren, begint zij via haar dwingende ogen een gevecht met Carlier, en zij nodigt hem uit voor een bezoek aan de Manor. 's Nachts betrapt de Schaduw de reverend Popwobble op spionage. Die blijkt ook onder invloed van de Lady van de Manor. De volgende middag wordt de Schaduw in het park van de Manor in opdracht van Lady Françoise neergeslagen. Zij laat hem opsluiten, maar Popwobble opent de deur van de kerker. Bij het begin van de Satansdienst, terwijl de Zwarte Pontifex Veronica, die te lastig geworden is, wil doorsteken, valt het schot van de Schaduw. Lady Françoise treft eenzelfde lot als zij het mes wil opnemen. De neergeschoten Pontifex blijkt Dr. Probus Bray. Veronica en Percy Popwobble gaan mee naar de Provence om bij te komen.

In deze roman zien we het gewone speurwerk van de politie, naar een hoogtepunt gevoerd via het Avontuur van de Schaduw door een fout van de ‘hoofdschuldige’. Daartussen ligt de hypnotische invloed van Lady Françoise op beide anglicaanse geestelijken en andere mannen in haar omgeving, onder wie de ontvoerder van Veronica. Zij wordt in deze situatie, mede door haar telkens tijdelijk terugkerende waanzin, waarin ze zich bij volle maan verbeeld de Marquise de Montespan te zijn, ook niet de volslagen schurk waar o.a. Aristoteles zo'n hekel aan had. De ‘beerput van Avontuur’ ontvangt in de eerste plaats Veronica, maar ook de Schaduw verkeert er even door de vernedering die Percy Gosport hem met een bola aandoet. Wat opvalt is dat de verteller - middels het tussengevoegde verhaal over Veronica, dat aan de politie nog niet bekend is - kiest voor een zijweg naast het pad van de speurder. Voorwaarde bij zo'n aanpak is volgens Dorothy Sayers[22.], die namens Aristoteles spreekt, dan wel: ‘to make an agreeable story by showing the moves and countermoves made succesively by villain and detective (...).’

Ik denk dat ik hiermee een ‘gemiddelde’ van de typische Schaduwromans heb getoond.

Dat correct observeren belangrijk is bij speurderswerkzaamheden blijkt uit de betere korte verhalen als ‘Onderzoek in vijf minuten’ (een droge plek onder een auto tijdens regenweer), ‘De kaars en de kaper’ (het ontbreken van sporen waar ze hadden moeten zijn), maar zeker uit het iets langere ‘Mary Christmas.’

In Hôtel Provence in Beuil (Alpes Maritimes) leren de Schaduw en Aranea twee paren kennen die elkaar onverwacht ontmoeten, enerzijds Derick Truscotte en zijn secretaresse Mary Christmas, anderzijds de voor de zoveelste keer ontrouwe Diana Truscotte en haar minnaar Pietro Ettatore. Na een niet zo geslaagde Kerstavond ligt de Schaduw - als altijd alléén slapend - nog wat te lezen, Dickens' Christmas Carol, bij traditie. Buiten zijn bewuste wil om neemt zijn gehoor de geluiden op de gang waar: deuren die open en dicht gaan, één ervan kraakt, de badkamerdeur die één keer te weinig geopend en gesloten wordt, het ontbreken van een protest vanuit die badkamer, en het ontbrekende geluid van weglopend badwater. Als de Schaduw een uur later in de badkamer gaat kijken, constateert hij dat Diana Truscotte onder water gewurgd is. De volgende dag wordt Derick Truscotte verdacht door commissaris Chatillard... maar voor de Schaduw is het een pure luisteroefening geweest: de dader sliep blijkens zijn waarneming vooraf en de grammofoonplaat

van geluiden in zijn geheugen, achter de krakende deur, en dat was Truscotte niet. Het motief voor de moord komt bij het onderzoek van Diana's papieren aan het licht.

Overigens: de titel van het verhaal - als zo vaak bij Havank - verschaft de lezer niet de verhoopte hulp, net zo min als de krakende deur. Maar dáár wist de Schaduw natuurlijk alles van.

Een kort Requisitoir

Voorkennis bij de Schaduw, maar niet bij de lezer, zijn beschermende houding (wel ‘paternalisme’ genoemd) zijn grote groep Gezellen, Havanks metaforen en woordspelingen, het zijn allemaal zaken die sommige critici geërgerd heb-

ben. Zulke aanmerkingen leiden mij naar een laatste constatering.

Sinds ik Havank chronologisch ging lezen, raakte ik méér bij het lot van verhaalfiguren betrokken dan gespitst op het volgen van de plotontwikkeling in het totale verhaal; de auteur kreeg mij waar hij me hebben wilde. Ongetwijfeld hebben zijn stijl en zijn talrijke talige listen daaraan meegewerkt. De 'autonomie van de tekst' werd voor mij van betrekkelijke waarde bij de ontdekking van zoveel, soms tragische, autobiografische elementen in de romans. Wat kan ik méér verlangen van een auteur in het genre Roman van Avontuur?

Als kind van zijn tijd en van de gymnasiale cultuur in de jaren twintig en dertig, aanvankelijk werkloos door de toenmalige omstandigheden, werd hij een traditioneel auteur in de beste zin van het woord: zijn werk weerspiegelt de Westeuropese beschaving en het tijdloze belang ervan, zoals de ontwikkelde individualist in zijn milieu dat zag.

Eindnoten:

1. Mr. J. van Schevichaven, 1866-1935
2. 1896-1967
3. Hans van der Kallen, 1904-1964
4. Geoffrey Gill: observeren, combineren, deduceren
5. Van Panhuysen
6. Ab Visser; 'Schaduw... waarom?' in: *Het Klooster van St. Jurriaan*. Pauwhof-herinneringen, p. 80, A.W. Bruna en Zoon, Utrecht/Antwerpen, z.j.; ook opgenomen in *Hoogst Merkwaardig*. Alles over Havank, samengesteld door Pieter Terpstra, A.W. Bruna, Utrecht, 1974
   Ook in dit artikel wordt ten onrechte gesteld dat Havank ooit tot priester is gewijd
7. 'Achter de schermen van de poppekast' in: *Vier Schaduwen en een Spook*. p. 11, A.W. Bruna en Zoon, utrecht, 1959; ook opgenomen in *Hoogst Merkwaardig*. Zie 6)
8. Ab Visser; o.c. p. 80
9. p. 12-13
10. *Ridder Templar;;* p. 50, Balkenreeks, A.W. Bruna en Zoon's Uitg.-Mij. N.V., Utrecht, z.j.
11. *(1) Het mysterie van St. Eustache 1935*
    (2) Het raadsel van de drie gestalten 1936
    (3) Het spookslot aan de Loire 1936
    (4) Het probleem van de twee hulzen 1937
    (5) De man uit de verte 1937
    (6) De N.V. Mateor 1938
    (7) Er klopt iets niet 1938
    (8) Vier vreemde vrienden 1939
    (9) De cycloop 1939 (Oorspronkelijk opgezet als vijfde Silvère-roman 1936 als *De zilveren hazewind*; gecensureerd ter uitgeverij en omgewerkt; gereconstrueerd in 1984 onder de oorspronkelijke titel door J.P.M. Passage
    (10) Hoofden op hol 1939
    (11) Polka mazurka 1939
    (12) De Schaduw grijpt in 1940
    (De pocket herhaalt de 'oorlogsversie'; het oorspronkelijke manuscript is vermoedelijk gepubliceerd in één druk van 1952, Het boek van de maand)
    (13) Drie dartele doodgravers 1943
    (Oorspr. titel: *De Schaduw contra de drie dartele doodgravers)*
    (14) De Schaduw is terug 1946
    (15) Lijk halfstok 1948
    (16) In memoriam de Schaduw 1948
    (17) De versierde bedstee 1949
    (18) Schaduw... waarom? of: De stalen bruiloft 1949
    (19) De weduwe in de wilgen 1950

(20) Deurwaarders delirium 1950)
(21) Het geheim van de zevende sleutel 1951
(22) De verkavelde bruidegom 1952
(23) De zwarte pontifex 1952
(24) De antiquair van Montparnasse
in: Detective Omnibus I 1952
(24a) Havank Omnibus 1953
waarin: *Er klopt iets niet (7), De Schaduw is terug (14) Schaduw... waarom, (18), De dode hand, Mary Christmas.*
(25) Circus Mikkenie 1953
(26) Spaanse pepers 1954)
(Oorspr. titel: *Spaanse pepers of de getijden van Monsieur Carlier)*
(27) Dodemans dollars 1955
(28) De Schaduw en Co 1957
waarin:
a. Schaduwen in de nacht
b. De vreemde pelgrim
c. Onderzoek in vijf minuten
d. De gegrendelde kamer
e. Raadsel in vlammen
f. De hangenden
g. Het linkse avontuur
h. De lippenstift en het theekopje
i. De kaars en de kaper
j. Elspeth Lancroft
k. De arts en de artillerie
(Verhalen in deze bundel zijn eerder verschenen in: Vrij Nederland, Arts en auto, Utrechts dagblad en De Telegraaf)
(29) Vier schaduwen en een spook 1959
waarin:
a. De antiquair van Montparnasse
(Detective Omnibus I 1952)
b. De dode hand
(Havank Omnibus 1953)
c. Mary Christmas
(Havank Omnibus 1953)
d. De nachtmis van Wybe van Croningha
(30) Caviaar en cocaïne 1959
Bij de volgende drie boeken is Havanks manuscript na zijn dood op 22 juni 1964 voor een kleiner of groter gedeelte voltooid door Pieter Terpstra.
(31) Menuet te middernacht 1964
(32) De erven Mateor 1965
(33) Mysterie op Mallorca 1966
(33a) Mary Christmas 1976
waarin:
De antiquair van Montparnasse (24 en 29a)
De dode hand (24a en 29b)
Mary Christmas (24a en 29c)
Deze lijst bevat alleen Havanks oorspronkelijk, fictioneel werk. Er ver schenen van zijn hand meer dan veertig vertalingen van Charteris, Chand Ier, Rampo e.d.
De verwijzingen naar pagina's in de tekst zijn - voor het plezier en gemak van de meeste lezers - gericht op de pockets.

12. Henri Désiré Landru, 1869-1922. Als vrouwenmoordenaar, ondanks volgehouden ontkenning, terechtgesteld
13. Beiden heb ik in de afgelopen jaren uitvoerig mogen interviewen
14. Beiden heb ik in de afgelopen jaren uitvoerig mogen interviewen
15. Een kopie van zijn bewijsvoering is in mijn bezit.
16. I Ingang in de rue Cambronne naar het binnenplein met de flats van Silvère (rechts) en die van Marie-Antoinette de Massy en Dr. Rompus (links); (12; 1952 en 30).
    II Kasteel in Cagnes met het raam (rechts van de boom) van warauit Maria Wieliczka een dodelijk schot lost op Epi Müller (10). Rechts Jimmy's bar (10 en 22).
    III Hotel-restaurant La Tourelle van Claire Maillot (schilderes; nicht van Charles de Gaulle en vriendin van Havank) in Cagnes (10), waar ook Havank logeerde.
    IV Voormalig hotel-restaurant Cresp op het pleintje van Tourettes-sur-Loup (10).
    V De bocht tussen Trégastel en Trébeurden (Bretagne) met de inspiratie voor de villa van prof. Forster (16)

VI Cornwall Gardens no. 61, Londen: woning van Aranea (18); tijdelijk ook van Havank en Cynthia.
VII The red lion bij Scotland Yard waar Schaduw en Nigel Green een borel nemen; Jorkins heeft er een kamer (23).

17. Zoals ook wel gesproken wordt over een Elfde roman' in het werk van Sjöwall en Wahlöö: de biografie van Martin Beck
18. *Achter de schermen van de poppekast*, p. 9 (Zie 7)
19.

I	spiritisme (3)	1
II	sabotage (25)	1
III	vrouwenhandel (1, 2)	2
IV	financiële manipul. (4, 5)	2 (ook 7?)
V	vervalsingen (24, 27)	2 (ook 7?)
VI	chantage (6, 16, 32)	3
VII	spionage (9, ZH, 12, 18)	3
VIII	cocaïnehandel (11, 21, 30)	3
IX	spoken (28b, 28j, 29d)	3 (28j en 29d zijn geen defect.)
X	diefstal (8, 10, 14, 15, 22, 28i)	6
XI	moord (7, 13, 17, 19, 20, 23, 26, 28a, 28c, 28d, 28e, 28f, 28g, 28h, 28k, 29b, 29c, 31, 33)	19
		...
	Totaal:	45

20. ‘Aristotle on detective fiction’ in: *Detective Fiction*. A collection of critical essays, edited by Robin W. Winks, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 07632, p. 29
21. Longinus; *Over het verhevene*. vertaald door Dr. W.E.J. Kuiper, ingeleid door Dr. J.C. Kamerbeek. Amsterdam, Atheneum-Polack & Van Gennep, 1980, p. 65: ‘Ten aanzien van het aantal metaphoren stemt, naar het schijnt, Caecilius in met hen die ordonneren er niet meer dan twee of ten hoogste drie naast elkaar te gebruiken. Ten onrechte! Want ook in dergelijke dingen is Demosthenes de maatstaf, en 't is het tijdsgewricht van het gebruik, wanneer de hartstocht als een bergstroom voortraast, die ook het grote aantal metaphoren daar onvermijdelijk met zich meesleept.’
22. Zie onder (20), p. 30.

Rosalie Sprooten
Mama San in Jokohama

De haven van Jokohama was niets bijzonders. Het zag er die morgen grauw uit. Ik herinner mij dat de havenloods in de stromende regen aan boord kwam. Toen de 'Coral Sea' vast lag aan de kade hield de regen op.

De mannen waren onrustig. De overtocht uit Equador had tweeëndertig dagen geduurd en naarmate de tijd vorderde werden hun verhalen over de Japanse vrouwen steeds mooier. Toen de haven werkelijk in zicht kwam was iedere Japanse een godin geworden.

Zo niet voor Luiz Raffo Guzman uit Santiago. Enkele maanden geleden, toen we het stadje Kobe aandeden, had hij in een bar een vrouw ontmoet. De nacht met haar was indrukwekkend geweest en het was hem ook gelukt een afspraak te maken voor de volgende middag. Met een grote bos bloemen had hij haar opgewacht en trots als een pauw had hij met haar door de overdekte straten van het stadje gelopen. Bij een ondergronds toilet had ze hem verzocht de bloemen even vast te houden zodat ze ongehinderd van het sanitair gebruik zou kunnen maken. Daar stond hij met die bloemen in zijn hand. Vijf, tien, twintig minuten, maar ze kwam niet terug. Toen hij na een uur op onderzoek uitging bleek het slechts een ondergrondse doorgang te zijn. Het had hem diep gekrenkt, vooral ook omdat ze zijn bloemen niet geaccepteerd had.

De afgelopen weken had hij vaak zijn hart bij mij uitgestort over deze ervaring. Hij stelde zich honderd vragen, terwijl hij droefgeestig naar de golven keek. Waarom kon hij geen geschikte vrouw vinden om mee te nemen naar Chili? Waarom was hij niet zo knap en intelligent als zijn broer die arts was en ook nog de oogappel van zijn ouders? Hij stelde hen alleen maar teleur. Daarom was hij naar zee gegaan. Of ik dat begreep? En in Japan zou hij niet meer aan land gaan. Hij zei het met veel overtuiging toen we die morgen samen over de reling keken in de haven van Jokohama. Maar ik probeerde hem over te halen om met mijn man en mij aan land te gaan. Dan zou hij niet zo verloren in den vreemde rondlopen, dacht ik.

Die morgen gingen we beiden weer aan ons werk. Luiz naar de machinekamer waar hij als smeerder werkte. Ik naar de officiershutten, die ik als hulpje van de steward schoon moest houden.

Eerst ging ik naar onze hut om de kat te verzorgen die we van de vorige boot hadden meegenomen. Na een dagje passagieren in Holland was ze in blijde verwachting geraakt. Ik zag de komende gebeurtenis met enige zorg tegemoet. Op weg naar het eerste dek botste ik bijna tegen een onbekende vrouw op. Het was een Japanse. Ze had diepzwart haar en was zwaar opgemaakt met opvallend valse wimpers. Ze droeg een felrode Europese jurk. In haar handen hield ze een schattig boeketje anemonen.

Kennelijk had zij mij ook niet verwacht, maar ze herstelde zich snel, zij het dat ze me heel wantrouwend opnam.

'Ello' hoorde ik haar zeggen.

Ik vroeg mij af hoe ze binnen was gekomen. De havenautoriteiten hadden hun zaken aan boord nog niet afgehandeld. Het schip was nog niet vrijgegeven. Een verstekelinge kon ze zeker niet zijn.

'Telekrafiest?' vroeg ze.

Haar stem klonk erg schor alsof ze veel moeite moest doen om te praten. Ik schrok van haar vraag want ik was toevallig getrouwd met de telegrafist.

‘My husband?’ vroeg ik verbouwereerd.
‘No no, telekrafiest’.
Ik moet heel nadenkend hebben gekeken.
‘Who are you?’ De ondertoon in haar stem was onvriendelijk. Ik voelde mij onzeker. Ze zette een donkere zonnebril op, zodat ik haar ogen bijna niet kon zien.
Plotseling kwam Gustafson, de chefkok, de trap op. Hij was waarschijnlijk op weg naar mijn man om zijn geld op te halen. Toen ze elkaar zagen werd dat een heel blij weerzien. De kok tilde haar op en draaide met haar in zijn armen in het rond. Ze stond nog niet op de grond toen ze weer naar de telegrafist informeerde. De kok begreep meteen het pijnlijke van de situatie toen hij mij zag en beduidde haar dat degene die ze zocht niet meer aan boord was. Dat was de vorige telegrafist, een vaste klant van haar, die in Hamburg de benen had genomen met vierduizend mark van de rederij. Aan die manipulatie hadden Max en ik en de kat ons verblijf aan boord te danken.
Toen haar duidelijk werd welke positie ik innam begon ze zich uitvoerig en oosters te verontschuldigen. Ze sprak een schier onverstaanbaar Engels, ondersteund door veel gebaren en met een stem die erger kraakte en schuurde dan bij iemand die te veel rookt en drinkt.
‘Kom je straks naar mij toe?’ vroeg ze aan Gustafson.
‘Natuurlijk,’ zei hij opgetogen en hij wilde zijn weg vervolgen. Maar ze hield hem tegen en schreef haar adres op een briefje. We vernamen dat ze verhuisd was en niet langer in dienst bij Mama San, maar dat ze nu zelf Mama San was en een eigen zaak had met vier meisjes in dienst. Ze keek heel trots als iemand die het toch maar gemaakt heeft. De kok beloofde haar nogmaals dat hij haar zou bezoeken en ging naar boven. ‘Zeg het ook aan de anderen,’ riep ze hem achterna.
Ze zou de hele morgen in mijn nabijheid blijven en en passant aan klantenwerving doen. Ook kreeg ik haar anemonen.
‘Dan komen ze toch nog bij de telegrafist,’ zei ze met een knipoog.
Het kostte me veel moeite om haar verhalen te volgen. Wel begreep ik dat ze zeer tevreden was, omdat ze nu nog slechts werkte als ze er zelf zin in had. Ze spaarde voor een vakantiereis naar Hawaii alwaar ze zich in een luxe hotel zou laten verwennen en niemand zou weten wat ze voor de kost deed.
Toen ze hoorde dat ik uit Holland kwam begon ze te lachen als iemand die zich iets grappigs herinnert.
‘Ha tieten,’ zei ze trots. Het duurde even voordat ik begreep dat ze ‘ga zitten’ bedoelde. Ze had het van een Hollandse klant geleerd. Terwijl ze me hielp met het opmaken van de bedden vertrouwde ze me toe aanvankelijk een meevarende concurrente in mij gezien te hebben. Ik vond haar zo aardig dat ik vurig hoopte dat ze mijn schrikreactie niet had gezien.
Toen ze later mee liep naar onze hut en wat schuchter op de bank ging zitten, zag ze de kat. Ik had verwacht dat ze het dier spontaan zou aaien maar ze zei alleen maar met een zuinig mondje ‘nice’.

Ze bleef tot de meesten die middag van boord gingen. Luiz, Max en ik stonden bij de gangway te overleggen hoe we onze tijd in Jokohama zouden doorbrengen. De Fransman Pigaglio, die lange tijd met een inlandse op de Polinesische eilanden had samengewoond, zou zich ook bij ons voegen.
Ooit had de Franse regering hem wegens politieke moord verbannen. Ik kon niet geloven dat hij tot zoiets in staat was. Hij was zo hoffelijk en vriendelijk. Ik ging graag met hem om. In zekere zin was hij mijn collega want hij was hulp van de steward bij de manschappen. Als het weer het toeliet zwommen we 's middags samen. Op de rand van het bad gezeten vertrouwde hij me dan zijn zorgen toe over de omgang met vrouwen. Hij voelde het als een vernedering dat hij als zeeman zo op prostituées

was aangewezen. Iedere keer sloot hij zijn verhaal af met de constatering: ‘I am very strong for the love, madame.’

Mama San kwam bij ons staan en beduidde ons dat we haar moesten volgen.

Zij zou ons naar het centrum leiden. Snel had ze een taxi bemachtigd en met organisatorische vlotheid werden we door haar in de auto gepropt. Mama San beval dat ik bij Max op

schoot moest zitten om ruimte te winnen. Comfortabel zat ik niet. Bovendien was ik niet zo gesteld op Japanse taxichauffeurs. Ze werden niet voor niets kamikazes genoemd. Ik had dat in Tokio al mogen ervaren. Op twee wielen door het drukke verkeer van een wereldstad.

Toen aan het einde van de rit betaald moest worden gebaarde ze dat Max zijn beurs moest openmaken. Ze keek er in, haalde er een biljet uit en gaf het aan de chauffeur met een royaal 'laat-maar-zitten'-gebaar er achter aan. Vervolgens moesten we in een deftige groen-pluche tram die op haar commando door Pigaglio betaald werd.

Intussen dwong ze ons min of meer de belofte af dat we later op de avond haar etablissement zouden bezoeken. Met de hand op ons hart beloofden we dat. Toch vroeg ik mij wat angstig af wat ik in een bar met prostituées moest, maar ze was zo hartelijk dat ik er niets tegenin durfde te brengen. Ofschoon ze zeker tegen de veertig liep deed ze me denken aan een kind dat per se haar tekening wil laten zien. Ik hoopte voor haar dat ze het vakantieparadijs ooit zou bereiken maar met die zieke stem was ik daar niet zo zeker van.

Ze liep nog tien minuten met ons mee door het centrum, gaf enige uitleg over eetgelegenheden en winkels en verdween toen zonder ons te groeten tussen de haastige massa. Daar stonden wij als vreemden in Babylon. De melodie van een Duits operetteliedje over Jokohama ging door mijn hoofd. Ik verlangde naar een kopje onvervalste Hollandse koffie.

Luiz keek erg afwezig. Hij had vanaf de haven, met een tamelijk gesloten blik, als het vijfde wiel aan een kar, achter ons aangelopen. Angstvallig afstand houdend tussen hem en Mama San. Ik had hem graag wat vrolijker gezien.

We brachten de dag slenterend, winkelend en vooral etend door want in iedere haven moesten we ontkomen aan de Zweedse keuken die ons dag in dag uit werd voorgezet. De Zweedse officieren hadden er wel voor gezorgd dat zij ruimschoots aan hun trekken kwamen, ondanks de vijftien andere nationaliteiten aan boord.

Tegen elf uur besloten we op zoek te gaan naar Mama San. Ze had ons een briefje met haar adres gegeven en enigszins uitgelegd in welke richting we moesten lopen. Al gauw bleek dat de weg naar een Japans Katendrecht leidde waar geen einde aan kwam. Ik voelde mij daar tamelijk verloren ondanks het gezelschap van drie aardige mannen.

Plotseling leefde Luiz op. Door de kier van een deur had hij een aardig meisje gezien. We moesten met hem mee naar binnen. Ik hield mijn hart vast.

'Valt ie weer op een hoer,' zei Max en probeerde hem mijnentwege op andere gedachten te brengen. Maar Pigaglio die mijn bezorgdheid niet bemerkte en waarschijnlijk ook geen boodschap had aan de liefdesperikelen van de Chileen, bedacht zich geen moment. Max en ik stapten achter hen aan in een donkere ruimte. Een oudere vrouw kwam op ons toe en leidde ons naar een tafeltje. Luiz werd heel onrustig van het meisje en binnen vijf minuten had hij met haar aangepapt. Ik vreesde dat hij op slag alle goeie voornemens was vergeten. Mij werd zonder dat ik daarom verzocht had een groene drank voorgezet die zoet en alcoholisch smaakte. Twee meisjes en de oudere vrouw kwamen bij ons zitten. De conversatie verliep uiterst moeizaam. Er werd vooral gezwegen en gestaard.

De meisjes deden mij denken aan de prostituées die in Hong Kong en Singapore aan boord werden gebracht. Allemaal gekleed in zwarte rok en keurige witte blouse zodat ze een beetje op Belgische kostschoolmeisjes leken. Het meisje dat naast mij zat schatte ik nauwelijks achttien jaar. Ze sprak zacht en verlegen. Sinds een week was ze in het vak. Was ze blij met haar baan? Was het bittere noodzaak? Ik

kon het niet vragen. Meer dan vijf Engelse woorden had ze niet tot haar beschikking. Waarschijnlijk hoorden ze bij de basisuitrusting van haar beroep.

Ik had de indruk dat mijn aanwezigheid hier een rem voor de kostschoolmeisjes betekende. Er was sprake van wederzijdse verlegenheid.

Ik zag Luiz steeds onstuimiger worden en morgen of overmorgen zou ik weer naar zijn ervaringen moeten luisteren.

'We moeten naar Mama San,' zei ik om aan deze situatie te ontkomen. Ik voelde me beklemd door de taalverschillen. Een beklemming die onderstreept werd door de half-donkere ruimte waarin we ons bevonden. Ofschoon noch Max noch Pigaglio veel met de meisjes spraken bleven ze toch bij ons zitten alsof we op visite waren. De gastvrouw was opvallend bescheiden aanwezig. Zij gaf aan wanneer de glazen weer gevuld moesten worden. Max en Pigaglio waren zo druk in gesprek over de Franse politiek dat de hele sfeer van dit onderkomen waarschijnlijk niet tot hen doordrong.

Toen we eindelijk weggingen deed ik nog pogingen om Luiz op andere gedachten te brengen, zodat hij alsnog met ons mee zou gaan. Hij zei dat ik me niet bezorgd hoefde te maken, dat hij met haar zeker heel gelukkig zou worden.

We slenterden verder door de wijk op zoek naar Mama San. Toen we na een uur haar bar nog niet hadden gevonden lieten we het briefje zien waarop ze haar adres had geschreven, maar menige Japanner haalde zijn schouders op ten teken dat hij het ook niet wist. Anderen begonnen aan een uitleg in het Japans en hadden niet zo gauw in de gaten dat wij die taal niet machig waren.

Op den duur werden we er moe van.

Op deze dwaaltocht kwamen we door een grote hal, misschien was het wel een overdekte straat zoals er in Kobe zoveel waren. Er was asfalt op de vloer. In het midden van de ruimte stond een glazen kooi, zoiets als een etalage, waar twee meisjes in dansten. Ze waren van kop tot teen in donkerblauw gekleed en bewogen zeer zwoel op het ritme van de muziek. In de kooi stond op een keukenstoel een kleine pick-up die ze zelf bedienden. Om dit tafereel heen tientallen loeiende Amerikaanse matrozen. Sommigen schreeuwden buiten zinnen om er bij te kunnen. De meisjes leken geheel in de bewegingen op te gaan en hadden weinig oog voor de aanbidders.

Ik verschool mij achter Max en Pigaglio die maar niet loskwamen van de Franse politiek. Limburg en Nederland waren nu hele kleine stipjes in een onmetelijke ruimte. Ik had zin om te huilen en dacht: dit mag mijn vader nooit weten.

Het werd een lange tocht op deze Japanse Reeperbahn. Mama San zonk steeds verder weg. Die ging ten onder in de taalbarrière. Etensgeuren, prostituées en vele nationaliteiten begeleidden ons.

Aan de rand van dit nachtelijk gebeuren raakten we nog verzeild in een stoffig winkeltje vol feestverlichtingen en andere glinsterende versieringen. We kochten grote lampionnen in allerlei vormen. De oude Jap achter de toonbank verpakte alles keurig voor ons in een krant.

In de ochtenduren kwamen we terug aan boord. Het was alsof ik uit een film stapte.

Het dagelijkse leven kwam wat moeilijk op gang. Over Mama San werd niet meer gesproken. Ik vroeg noch aan Gustafson noch aan een van de anderen of ze haar bezocht hadden. Het briefje met haar adres stopte ik in mijn agenda. Twee dagen later wierp de kat een pikzwart poesje dat we Panda Björn ter Zee noemden.

Vanaf die dag werd ik aan boord Mama Kat genoemd.

Wam de Moor
‘Ik zat volstrekt gespannen in mijn vel’
Wam de Moor in gesprek met Jan Siebelink

1 De situatie

Een kille ochtend in maart 1986. Zijn novelle *Met afgewend hoofd* is net verschenen. De 48-jarige schrijver ontvangt mij bij hem thuis. Nog altijd, sedert hij in 1975 debuteerde met *Nachtschade* bewoont hij de vrijstaande middenstandswoning met puntdak aan de Concordialaan 2 in Ede. Vooroorlogs, gerenoveerd. Wij zakken neer in zijn witte werkkamer van drie bij vier op de eerste verdieping, hij in een lage zetel, ik op de wat hogere bureaustoel, de vinger aan de cassetterecorder op zijn werktafel. We dragen beiden de kleding van leraren in ruste: gemakkelijke, lichte broek, licht overhemd, donkere pullover. Hij behoeft de tekst niet te zien voor publikatie, zegt hij. Wat ik schrijf is even waar als wat hij beweert.

We hebben elkaar lange tijd niet gesproken. In de eerste fase van zijn auteurschap was er enig contact. Na 1980 raakte dit verloren in de bezigheden en ambities van elk. Een gezamenlijk optreden op de eerste dag van deze maand in het Groningse Winsum - van hem als een der voorlezende schrijvers, van mij als presentator - genereerde het besluit om over de achtergronden van zijn werk te praten. Er blijkt nog voldoende affiniteit aanwezig.

2 Een smeulende kwestie

Wat houdt hem op dit ogenblik het meeste bezig?

Misschien geen brandende, maar wel een smeulende kwestie. Dat heeft te maken met een motief dat in mijn boeken veel voorkomt. Dat is: het afstand nemen en het afstand scheppen. Tot mensen. Tot de wereld. Tot de dingen.

Toen mijn eerste boek verscheen, verwachtte ik, onnozel misschien, dat mijn contacten met mijn collega's op school veel intenser zouden worden. Mijn boeken gaan niet over koetjes en kalfjes. Daar worden problemen in besproken. Ik had met heel veel collega's een vriendschappelijke relatie. We kwamen bij elkaar thuis. Maar het bleek opeens bij het verschijnen van dat eerste boek, en later werd het nog sterker, dat ik vanaf dat moment buiten de gemeenschap werd gezet. Ik werd een outsider, naar wie gekeken werd als degene ‘die dat boek heeft geschreven’.

Ik denk dat het geen grote, maatschappelijke kwestie is, maar wel een probleem waar heel veel schrijvers mee te maken hebben. In hun werkkring. In hun familie.

Het is nu tien jaar later. Er is van alles gebeurd. Mijn boeken zijn door de kritiek min of meer geaccepteerd, door de lezers, tot de leeskring in Winsum toe, en dat heeft gezorgd dat een aantal collega's die boeken ook bespreekt in de klas. Indirect heb ik zo weer contact teruggekregen. Juist van onverwachte zijde krijg ik heel aardige reacties.

Toch zijn er nog steeds collega's die, zodra ik door de gang nader, een nis induiken of het hoofd afwenden. Die mij ontlopen, dag in dag uit. Ik ben echt EEN VIEZE MAN voor ze; een man die zulke boeken schrijft als ik die deugt niet.

Er is een tweede groep die wat subtieler reageert. Daar zijn er verschillende bij met wie ik een goede relatie heb gehad, maar die zo immens bang zijn dat ik hun situatie zal gebruiken - ze weten dat die nogal in de lijn ligt van mijn boeken -, dat ze in feite de vriendschap eraan geven. Als ik hun een vraag stel, lijken ze bang te zijn dat nu het moment gekomen is waarop ik over hen wil schrijven. Misschien

hebben ze daar een beetje reden voor gehad. Er komen natuurlijk in mijn boeken leraren voor. Ze worden wel grotesk neergezet, maar ze blijken soms toch herkenbaar. Tot mijn verbazing overigens, zoals het geval *met Een lust voor het oog* laat zien. Ik kom daarop terug. En er is een derde groep die heel gewoon en reëel reageert. Je zou kunnen zeggen: Een profeet wordt in eigen land niet geëerd, maar dat bedoel ik toch niet, daarvoor heb ik geen reden. Opeens, en dat geldt wel voor allen, ben ik in die schoolgemeenschap een man geworden die daar met een klinisch oog naar zit te kijken. Dat is ook wat in deze nieuwe novelle een rol speelt. Maar het is ook iets van mijzelf: blijkbaar ben ik voor hen iemand geworden die gevoelens doorziet, die daar iets over kan zeggen, en dat is heel gevaarlijk, heel bedreigend.

Jan Siebelink. Foto: Chris van Houts.

Ik stel dit nu alleen maar vast. Ik heb er ook een tijd grote moeite mee gehad.

3 Nachtmerries

Je werkte eerst op de Prins Bernhard Mavo in Dieren. Zeven, acht jaar. Jeroen Swijgman, de hoofdfiguur uit Een lust voor het oog, *treedt als beginnend leraar een school binnen die in deze Mavo zijn voorbeeld heeft gehad. Het verschil is al met jou dat jij het daar zo lang uithoudt en hij maar een jaar.*

't Is nauwelijks een realistische roman, 't is een nachtmerrie. Een parabelachtig verhaal dat op een school speelt. Ik heb gedacht dat die collega's volstrekt onherkenbaar zouden zijn, omdat ik ze zo karikaturaal had getekend. Zulk krankzinnig gedrag als van die leraren in het boek, dat houdt geen mens voor mogelijk. *Een lust voor het oog* is een werk dat op mij een sterk therapeutisch effect heeft gehad. Sedert het schrijven heb ik nooit meer over die school gedroomd. Daarvóór wel.

Had ik verschrikkelijke nachtmerries.

Ik was daar terechtgekomen in een school van vijf, zes leraren. Iedereen gaf drie vakken, had drie LO-aktes. Ik kwam daar binnen, net uit militaire dienst, naïef, zonder weten. Maar vrij snel werden mij dingen opgedrongen waar ik geen zin in had.

Ten eerste moest ik onmiddellijk politieke kleur bekennen. Wat was mijn partij? Ik was AR-achtig, nu, dat zat helemaal niet goed, ik moest natuurlijk ROOD stemmen. 't Was een Openbare School, moet je denken. Ik deugde niet volgens hen, want ik wilde geen biljet voor mijn raam met *Verenigd Naar De Openbare School*. Zo zette ik mij buiten spel. En toen ze dan nog hoorden dat ik van christelijken huize was en het christelijk onderwijs niet eens zó onoirbaar vond....

Daar zat een stelletje mensen op school... De lessen begonnen altijd een uur later. Er werd in dat leraarskamertje alleen maar gediscussieerd. 't Was een TROEP op die school, werkelijk, en ik zelf had in het begin helemaal geen orde, en dan liepen ze langs mijn lokaal om te kijken of ik mijn klas wel stil had en dat had ik natuurlijk niet. Maar het interesseerde me ook werkelijk niets meer, ik wilde eigenlijk weg.

Er was een voortdurende machtstrijd. De school werd geleid door een zwak hoofd en iedereen wilde op de stoel van die man gaan zitten. Ik herinner mij op mijn trouwpartij in De Roskam in Velp een daverende ruzie die daarmee te maken had. D'r waren drie, vier sterke figuren, een acteur die met Josephine van Gasteren had gewerkt (zekere Ysarin, in de roman als Lorijn opgevoerd), en een zekere Bos, allemaal mensen met een ontzettend grote bek. Die wisten PRECIES hoe de wereld in elkaar zat. En dan ik: ik had niet zo'n duidelijke mening, politiek niet en over veel niet. Er werd ontzettend gezopen en dan moest ik overal komen, dan bij deze, dan bij die; ik raakte volkomen de kluts kwijt, dwarrelde overal doorheen.

Het was de tijd van de opkomende welvaart. Leraren kochten toen, net als iedereen boven modaal, grote huizen onder zware hypotheken. Alles kon. De salarissen vlogen omhoog. In 1961 had één docent aan mijn school een auto, in 1968 hadden we allemaal zo'n ding.

Ja, precies, ik kwam daar in 1963. Ik raakte als radertje geblokkeerd. Ik had maar één uitweg, dat was mijn M.O.-studie en daar gooide ik mij helemaal op.

Dat is dus wel het tegendeel van Paul Hupkes in je nieuwe novelle. Die maakt er helemaal niets van.

Volstrekt het tegendeel. Ik vond die studie heerlijk. En toen ik het M.O.-A haalde voelde ik me echt een beetje superieur aan al die schreeuwers met hun LO-aktetjes. Toen was ik opeens zelfverzekerder en ging het ook beter met het les geven. Maar die rotzooi op school ging maar door en ik baalde daar zo van dat ik op een gegeven moment de wethouder heb gewaarschuwd. Door mijn toedoen zijn er toen drie ontslagen. Die Ysarin en nog twee anderen. En met de nieuwe collegae die toen kwamen heb ik nog zo'n vier, vijf jaar plezierig gewerkt. Het hoofd was al voordien weggepromoveerd.

Het gaat dus, voor wat *Een lust voor het oog* betreft om de eerste twee jaar. Mijn moeder, die in die tijd toch heel afwijzend tegenover mijn schrijven stond, die had zo'n hekel aan die mensen. Die zag ze dan op verjaardagen en dan werd er ONAANGENAAM HARD gediscussieerd.

Een week na verschijnen van *Een lust voor het oog* belt onze huisarts uit Dieren, *Helmuth Schmelzer*, Norberts broer, mij op. En die zegt: ‘Ik heb je boek gelezen. Mag ik eens zeggen wie wie is?’ En hij haalt ze er allemaal FEILLOOS uit, elk trekje klopte precies, zegt hij, 't waren allemaal patiënten van hem. En ze hebben zichzelf

onmiddellijk herkend. Het boek werd dus op school verboden. 't Mocht niet op de Lijst worden gezet, enzovoort.

Nu is dat allemaal veranderd. Word ik steeds uitgenodigd om er te komen praten. Ik ben een keer geweest, bij het afscheid van een der latere collega's met wie ik goed kon opschieten. En daar zag ik een aantal van die ouderen terug. Die reageerden zo van: ‘Nou ja, d'r is wel eens wat geweest, hè Jan, maar toch waren we ontzettend goeie collega's met elkaar. En we zijn er heel trots op dat dit er allemaal in zat.’ Aan de man die dat zei had ik zo'n gloeiende hekel - hij staat voor Reep-, maar ik kon niet veel daarmee. Zijn vrouw heeft zich intussen verhangen in de garage, en hij is nu getrouwd met een leerlinge. Uitgeraasd. En de vrouw van Eïse, dat is de dochter van een bekende neerlandicus. Ik zag wat in die vrouw, iets vreemds, en al snel nadat ik daar ben weggegaan heb ik gehoord dat ze een lesbische verhouding is begonnen en haar man had verlaten. Dat zit ook een beetje in het boek, zonder dat er van die gebeurtenissen sprake was.

Of die leraren mij herkend hebben in Jeroen Swijgman? Ik neem aan van wel. Ik wil communicabel zijn en toen wilde ik dat ook, maar ik kreeg absoluut de kans niet. Ik kwam daar aan, heel zeker van mijzelf, een mooi kostuum aan; dat wordt ook zo beschreven, hoe Swijgman het stadje binnenkomt. Een avontuur dacht ik, ik ga het daar maken. Maar je hebt het gelezen: hij wilde alleen maar ontsnappen, wég. Een half jaar lang kwam ik de leraarskamer binnen en dan zei NIEMAND wat tegen mij. Dat was de code die was afgesproken. Ik voelde mij daar zo op mijzelf teruggeworpen.

Ik had de akte LO Frans in militaire dienst gehaald, na kweekschool met derde leerkring (hoofdakte).

4 God zou mij verdoemen

Nog iets over die afstand. Toen ik *Nachtschade* publiceerde reageerde mijn familie werkelijk furieus. Ik werd buiten de familie geplaatst. En mijn moeder werd door ooms opgebeld van ‘Hoe kan Jan dat nou doen?!’ God zou mij verdoemen.

Mijn vader was twee jaar eerder, in 1973, overleden; als hij was blijven leven had ik waarschijnlijk NU NOG niets geschreven van wat ik geschreven heb. *Nachtschade* was echt een monument voor hém, om hem recht te doen.

Het werd door de ooms gepresenteerd alsof mijn vader zich in het graf zou omdraaien. Mijn moeder werd daar helemaal ellendig van. En dan ging het de familie niet zozeer om die verhalen waar eens een hoer in voorkomt, al vonden ze dat sexgedoe ook maar niks; het ging ze er vooral om dat ik, die toch zo'n keurig beroep had, die had dóórgeleerd, nu opeens *een boek* ging schrijven en daarin ook nog eens de vuile was buiten hing.

Zo zagen ze dat. Het was de haat tegen de kunst die deze ‘kleine luyden’ koesterden. Ik bekladde mijn vader, vonden ze, want ik schreef op dat mijn vader niet zo veel geld verdiende als bijvoorbeeld zijn concurrent Van Manen (dat is Van Wijk in Velp, een geweldige rotzak).

Een broer van mijn moeder bestookte haar dagelijks in ongemeen felle bewoordingen en dan belde zij mij weer op, huilend dat ik er toch in Gods naam mee op zou houden, met dat boeken schrijven. Dat is JAREN doorgegaan. Bij elke verjaardag werd ze alleen maar op mij aangevallen. Dat ze ZO'N zoon had. En als ik haar dan trots mijn boek kwam brengen, als eerste, met een mooie opdracht erin, dan liet ze dta een beetje op schoot liggen, niet wetend wat ze ermee aan moest, vragen: ‘Gaat het weer over de kwekerij? Gaat het weer over Papa?’ en dan zei ik maar dat ze het lezen moest. En zij naar de keuken om koffie te zetten om maar niet over dat boek te moeten praten. Zodra ik dan weg was, ging ze het lezen en

dan hoorde ik van anderen, bijvoorbeeld van een van mijn twee broers, of ze het mooi had gevonden.

Het mooiste moment in mijn leven is misschien wel geweest dat ik haar vertelde dat ik dit boek, dat nu net verschenen is, zou gaan schrijven - en dat was een week voor zij in coma raakte en overleed-. Toen zei ze: 'Ik denk niet dat ik dat nog zal meemaken en dat vind ik jammer.' En naderhand, toen ik weg was, en haar zuster bij haar was om afscheid te nemen, bleef het haar bezighouden. Het was alsof ze opeens begreep waar ik mee bezig was geweest en wat mij bezighield. Tegenover mijn tante toonde zij zich trots daarop. Het was voor het eerst dat ik dit meemaakte.

Daarvóór leende ze de boeken aan mijn broer. Alle passages die zij dan als blasfemisch ervoer, plakte ze af met witte strips, en zo ging het ook naar de buurvrouw. Ik voelde mij daardoor niet gekwetst. Ik denk dat zij mij daarmee ten diepste heeft willen beschermen tegen de argwanende buitenwereld. Ik hield veel van haar en ik mis haar anderhalf jaar na haar dood nog elke dag.

5 Een verwaarloosd terrein

Worden er in het nieuwe boek passages geboden waardoor modellen zich gekwetst kunnen voelen?

Degene naar wie het verhaal gemodelleerd is, 'het slachtoffer' om het zo maar te zeggen, en die deze torticollis heeft, bestaat. Het is iemand met wie ik een hechte band heb.

Zo'n kwaal kan ontstaan uit ogenschijnlijk niks. Bij hem door een koutje, acht, negen jaar geleden. De Radboud in Nijmegen is dé plaats waar men er wat aan doet. Ik denk dat als 'het slachtoffer' in mijn boek leest welke mooie gedachten hij heeft over het leven, het verstaan van de dingen om hem heen, hij zich niet ongelukkig zal voelen.

Natuurlijk zit er in al mijn hoofdfiguren een nachtzijde van mij, een schaduwzijde die nooit helemaal samenvalt met mij, maar die je toch een afsplitsing van mijn eigen persoonlijkheid kunt noemen. Paul Hupkes is absoluut een ander, buiten mij, ik heb die nekverdraaiing niet. Maar hij draagt natuurlijk een groot deel van mijn bagage. Ik ben een beetje jaloers op deze hoofdfiguur, dat hij zulke dingen, welgemeend, kan denken.

De historische achtergrond van Paul, de kwekerszoon, is die van jou. De kern van het verhaal 'Witte chrysanten' is de woede van de verteller, en die woede wordt hier door Paul gedeeld, een woede over de vernederingen die de vader moet ondergaan. Maar de grote liefde voor planten, die de verteller in 'Witte chrysanten' bezit, heeft Paul niet. Die geef je aan zijn broer Daniël, de geslaagde burger.

Ja, Daniël ben ik in zoverre ook, dat deze de vader in bescherming neemt en gek is op de planten. Ik voelde mij als oudste zoon heel verantwoordelijk voor het lot van mijn vader. Ik miste dat in mijn jongere broer en dat gemis heb ik neergelegd in de figuur van Paul Hupkes.

De beschrijving van het nachtleven is realistisch, dat ontken ik niet. De Rijnbar is precies wat hij is.

Mijn broers reageren goed op mijn boeken. Hans is twee jaar jonger dan ik en econoom, en Arno, zes jaar jonger, MO-A Nederlands. Ze praten daar best over met mij.

Toch voel ik aan dat ook mijn houding ten opzichte van mijn broers veranderd is. Ik vermoed zelfs - en ik veronderstel dat, ik heb daar nooit met hen over gesproken - dat zij mij ten diepste verwijten dat ik, steeds sprekend over de Bergweg, waar onze kwekerij lag, dat huis en die plek waar wij met zijn drieën gespeeld hebben, met mijn boeken dat terrein in bezit heb genomen en het usurpeer. Ik beschrijf dat allemaal tot in de kleinste details, en zij kunnen denken: Onze broer heeft zich dat allemaal toegeëigend door er zó over te schrijven. Ik dúrf daar niet eens met hen over te praten en zij zullen waarschijnlijk zeggen: Wat een onzin, juist heel goed dat het zo in een boek staat. Ik heb met mijn jongste broer een conflict momenteel dat er hier niet toe doet, behalve dat ik denk dat het toch met mijn schrijven te maken heeft. Dit houdt mij erg bezig.

Ligt hier een reden waarom je zo weinig hebt geschreven over je leven vóór je zeventiende, achttiende jaar? In de nieuwe novelle beschrijf je in een terugblik het bijna verdrinken van de puber en de worsteling met een leeftijdgenoot die later als conrector de baas zal spelen. Eerder voerde je zo'n jongen op in het verhaal 'Eindexamen'. Maar feitelijk ligt hier nog een geweldig terrein braak. Wel heb je veel geschreven over de periode na de middelbare school: de kweekschoolleerling in En joeg de vossen door het staande koren, *de beginnende docent in* Een lust voor het oog. *Die nog niet helemaal uitgegroeide adolescent heeft wél je aandacht gehad.*

Volstrekt juist gezien.

Ik moet je bekennen: ik denk dat ik mij steeds meer zal gaan terugtrekken op dat verwaarloosde terrein. Je moest eens weten hoe enorm scherp de beelden zijn die de laatste tijd in mijn hoofd opkomen - met name dat ik een jaar of vier, vijf, zes ben.

Na het eten mochten we éven nar buiten. De kwekerij was vlak achter het huis. Het is niet voor te stellen hoe lieflijk en mooi dat plekje was. Het lag in de bebouwde kom van Velp, maar omsloten door hoge bomen. Aan een zijstraat van de straatweg die door Velp loopt, de Schonenbergsingel, heb je de ingang. En het straatje om het open terrein van de kwekerij heen, dat is de Bergweg. Grenzend aan de katholieke begraafplaats. 't Is allemaal nog exact zo.

Na het eten was mijn vader bezig cyclamen in te graven. Je had enkele bakken en dubbele. En dan zaten wij op de rand van zo'n bak naar hem te kijken. Heel zacht zomeravondweer. Moeder kwam er dan even bij om een kopje koffie te brengen. Dan zie ik mijn vader praten met mij, dingen zeggen, ja, dat zijn geluksmomenten. Ik was ze vergeten. Dat ze boven komen, ach, ten eerste word ik zelf ouder. Maar bovendien heeft het sterven van mijn moeder mij meer aan vroeger doen terugdenken. Ik mis de dagelijkse gang naar Velp, waar ik heel vaak heenging, alleen op de racefiets, of met een van de kinderen in de auto. Zeker als ik mij ongelukkig voelde, zelfs als ik scherp werd aangevallen om mijn boeken, waarover ik juist met haar niet kon praten, ging ik naar haar toe.

Mijn broer Hans was een jongetje vol fantasie. Had heel veel vriendjes. Die speelden dan Willem van Oranje, hij natuurlijk Willem, met een oranje sjerp. Ik wilde daar graag bij zijn, maar ik stond daar buiten, ik mocht daar niet aan meedoen.

6 Verantwoordelijkheidsgevoel en dwangneurosen

Ik leefde zo bewust dat ik elk moment dacht dood te zullen gaan. Ik was altijd ziek op een bepaalde manier. En ik was ook gezond, heel beweeglijk, heel druk, overdone in alles, en elke nacht dacht ik voor het slapen: Morgen word ik niet wakker. Bij elk lesje dat ik in de klas moest maken: Dit is het laatste dat ik maken moet. Een niet ophoudende gedachte. Daar kreeg ik natuurlijk pijn van in mijn achterhoofd. Een suggestibiliteit die ik altijd wel heb behouden maar die gelukkig met het boeken schrijven wat minder is geworden. Een zenuwpees tot en met was ik. Ik keek daardoor op tegen mijn oudste broer, Hans, die was zo rustig en evenwichtig.

Ik werd vergeven van de verantwoordelijkheidsgevoelens, van de angst dat de kwekerij niet goed zou lopen. Ik was acht jaar toen. Ik kon 's nachts niet slapen als er zo'n hele kas met cansonaria's stond te bloeien en 't was mooi weer. Dan reed ik werkelijk vanuit Velp naar Arnhem, naar Rheden en overal heen om die planten te slijten. En dan zei mijn vader: ‘Doe nou niet zo gek, laat die planten toch verrekken.’ Maar ik bedenk dat ik er voortdurend op uit was om zijn waardering te krijgen en die kreeg ik ook. Zoals ik al zei: Misschien was ik wel nooit tot schrijven gekomen als hij was blijven leven. Hij zou mij mijn schrijven zó hebben kwalijk genomen. Ik was zijn zoon niet meer geweest.

Mijn jongste broer was precies het tegendeel. Die deed altijd exact wat mijn vader niet wilde dat hij doen zou. Recalcitrant tot en met, die ging zijn eigen weg. Ik niet. Ik ben nog tot mijn drieëndertigste met de kinderen hier in Ede naar de zondagsschool gegaan, naar de jeugdkerk, eigenlijk om hem. En nog als mijn vader op bezoek kwam, las ik uit de bijbel, vouwde handen. Ik had dan mijn zwarte pak ook aan, met zwart vest. En er moesten dan ook drie maaltijden bereid worden, precies als vroeger in Velp. Om acht uur zaten we aan het ontbijt, dan las ik voor uit de Bijbel, op zondagmiddag een eindje wandelen, 's avonds nog eens naar een gebedsdienst en dat was dan de zondag. Ik wilde precies in zijn geest leven. Maar daarom zag ik erg op tegen mijn jongste broer, die een ruig bestaan leidde en zich

van niemand of niets iets aantrok. ‘Sodemieter die kerk in elkaar,’ zei hij dan tegen mijn vader. En ik dacht dan: Ter plekke zal God hem straffen hiervoor. Maar niks dus.

Mijn nostalgie naar het verleden wordt vooral bepaald door het bestaan van die kwekerij. Daar was ik zo aan gehecht, aan die plaats daar, tussen die kassen, het vaste plekje waar ik altijd zat te lezen en later te studeren. Ook voor MO-A en MO-B, nooit op mijn kamer, altijd daar, achterin de kas, daar had ik een hoekje. Of in het rietmattenhok, in de zon.

Alle tijd die ik over had besteedde ik aan hem, en soms máákte ik tijd. Dan spijbelde ik van de kweekschool, als hij mij nodig had. Mijn oudste broer hielp als het echt niet anders kon, maar ik had iets dwangmatigs in mijn dag en nacht voor hem klaar staan. 's Morgens vijf uur, vóór schooltijd.

Als ik dement word, zit ik waarschijnlijk als een soort godsdienstfanaat in een tehuis. Want die godsdienst is wel verbonden met datzelfde, de geluksmomenten. Nu nog kan ik spontaan de handen vouwen in dankgebed, als zo'n moment mij overkomt. Een kindergebed, ‘Here, zegen...’ enzovoort.

Ik was vroeger een hartstochtelijk bidder voor het slapen gaan, tijden op mijn knieën voor dat bed. Alles aan de Here opdragen in de hoop dat hij mij de nacht zou doorhelpen. Dat soort prevelementen, en die dan zo zuiver mogelijk opzeggen. Zonder bijgedachten. En dat lukte natuurlijk niet, en dan zat ik soms een uur lang, bezig met dat gebed. Absoluut dwang-

neurotisch. Nú nog bekruipt mij van tijd tot tijd, als ik in bed ben gekropen, de vage gedachte: Ik ben iets vergeten, ik moet nog iets doen.

Over dwangneurose nog dit. Wij hadden achter het huis een hokje. Kwam ik thuis, dan zei mijn moeder: ‘Zet die fiets even weg, Jan, we gaan eten.’ Dan zette ik de fiets weg, liep naar binnen, we gingen eten en dan kon ik volstrekt niet wetend melden: ‘Ik moet mijn fiets nog binnenzetten.’ Ik wist dan niet zeker meer of ik dat al gedaan had. Door een ruitje in de schuur kon je zien of de fiets er al stond, maar dat schitterde een beetje door het zonlicht en dus was ik er niet zeker van. Sleutel gehaald, want de deur zat op slot, en ja hoor, daar stond hij. Dus naar binnen en even later dezelfde beweging. Dat herhaalde zich tot tien keer toe, zodat mijn moeder, die wel wist wat er met mij aan de hand was eenvoudig verbood dat ik nog van tafel opstond. Op het laatst was het zo erg dat ik de fiets de keuken binnenreed om mij ervan te overtuigen of het wel *mijn* fiets was die ik daar binnenzette. Volkomen kierewiet. Ik was toen zeventien, achttien jaar en de hele dag had ik dat soort dingetjes. Daar werd je MOE van! Gerda heeft wat dat betreft een geruststellende invloed op mij gehad. Ik heb nog wel last maar veel minder. In 1965 zijn wij getrouwd.

Vrouwen willen mij altijd beschermen, merk ik. Ze voelen iets kwetsbaars in mij. Ik laat mij dat gemakkelijk aanleunen. Elk jaar is er wel weer een meisje dat helemaal weg is van mij.

En dat heeft natuurlijk een goede kant, maar ik vind het ook wel bedreigend. Ik ben niet van steen en als ze dan week in week uit bij je aan de deur komen... Ieder mens is een beetje eenzaam, er zijn voor partners in een duurzame relatie altijd dingen die zij uit handen moeten geven.

Maar dit kamertje kan ik toch niet verlaten.

Een paar jaar geleden had ik last van acute reuma. Volgens de specialist die mij goed kent, had ik net zo goed een hartinfarct kunnen krijgen, zo volstrekt gespannen zat ik in mijn vel. Ik was verlamd, ik kon niets. Ik had cynovitis, vloeistof overal, alles ontstoken, ik kreeg knobbels op mijn handen, mijn heupen waren stijf en gezwollen, alles was dik. Het is een wonder dat ik niet in een rolstoel terecht ben gekomen, want dat is wat de internist vreesde toen hij mij voor het eerst zag. Bij grote spanning voel ik het nog overal.

Le demon du midi speelt natuurlijk ook een rol, wanneer je je zo gespannen voelde als ik toen. En dan: je afkomst raak je niet kwijt. Ik bedoel, wij zijn waarschijnlijk typische produkten uit de arbeiders- of ambtenarenstand. Ik heb het wel eens zo gezegd voor een zaaltje: tegelijkertijd heb je de tomeloze ambitie om iets te bereiken, maar je komt dan door *intelligentie* of *artistieke aanleg* in een wereld waar je *van nature* niet bij hoort. En daar vind je dan misschien wel je plaats, maar steeds blijft de gedachte spoken: ik hoor niet hier thuis, maar bij de mensen waar ik vandaan kom. Wat dan tegelijk een culturele breuk tussen je ouders en jou geeft. Met alle zorgen die zij hadden, hebben mijn ouders een harmonieuzer leven geleid met zijn vaste riten en codes, dan ik die het zelf heb moeten regelen.

Wij zijn geen aristocraten van de geest, maar meer de nouveaux riches van de geest. Lezen, lezen, natuurlijk, maar dat je, er als het ware vanzelfsprekend mee bezig, bent opgegroeid met zo'n wereld van cultuur, nee, dat is er niet. Oek de Jong, zoon van de staatssecretaris, kijk dat is een heel ander begin. Dan kijkt iedereen belangstellend over zijn schouder mee wat hij schrijft en wil dat hij een groot schrijver wordt. En zo'n jongen als Thomas Rosenboom, dat KAN niet anders zijn, dat zie je eraan af. Dat schrijverschap is van meet af aan gekoesterd, lijkt het wel.

Er is in je boeken dikwijls sprake van machtsposities, van nagaan wie in de verhoudingen de sterkste is en hoe iemand zich de underdog voelt.

Ja, je zit steeds tegen je eigen onzekerheid aan. Die ervaar ik tegenwoordig veel minder dan vroeger, maar ze gaat nooit helemaal weg. Ik ben er nog altijd van overtuigd dat wanneer twee mensen elkaar voor het eerst een hand geven, onmiddellijk wordt vastgelegd wie de meerdere is en wie de mindere. Dat ligt bijna altijd voorgoed vast. Je kunt het wel gaan compenseren en dus dikwijls overcompenseren, boven je milieu proberen uit te stijgen - wat ik mijn hele leven al aan het doen ben -, maar het lukt niet.

7 De zwakste, de beste

Ik deed lagere school, ULO en kweekschool, in militaire dienst mijn akte LO Frans, dan in Arnhem MO A, in Tilburg MO B, en ten slotte ging ik naar Leiden. Ik zou daarna promoveren op Huysmans, maar toen kwam het schrijven er doorheen. Ik had de eerste hoofdstukken van mijn dissertatie al bij Dresden ingeleverd, toen in 1973 mijn vader overleed. Dat was een cruciaal moment. Op dezelfde avond dat ik de vertaling van *A Rebours* bij Johan Polak inleverde, heb ik in één ruk ‘Witte chrysanten’ geschreven. Dat deed ik in de voorkamer bij mijn moeder. Het was het einde van mijn wetenschappelijke ambities. Dit ervoer ik als zoveel belangrijker.

Van de lagere school weet ik dat ik in een bankje zit. Het is herfst. Buiten waait en stormt het en de eikels en de beukenootjes vallen op de grond. Die ZAL ik verzamelen, want daar verdien ik geld mee, een dubbeltje per kilo, voor de varkens, in te leveren bij de Heidemaatschappij of bij de Coöperatie. 's Morgens stond ik vóór mijn vader op, om vier uur al. ‘Kind, dat kun je niet,’ zei mijn moeder. En ik was heel bang om het bos in te gaan. Achter mijn fiets had ik een karretje gemaakt en dan ging ik het Ossendal in of het Beekhuizer Bos of de Rozendaalse bossen waar de eiken stonden. Bang dat iemand van de wereld mij voor zou zijn - want ik wilde echt ALLE eikels en beukenootjes hebben die die nacht gevallen waren - liep ik dan in het pikkedonker met een lampje door het gras te schijnen, doodsbenauwd dat er achter iedere boom een man zou staan, en dan kwam ik met kilo's thuis vóór de school begon. Op school kon ik dan alleen maar denken hoe ik ze zou verkopen. Ik was daar heel monomaan in. Voor tamme kastanjes had ik ook mijn eigen plekjes en dan spijbelde ik maar weer, want ik MOEST er naar toe. Ik was toen negen jaar oud.

Op de ULO werd het met het leren niet veel beter. Ik slaagde wel maar om MULO A met wiskunde te kunnen halen had ik bijles nodig en dat lukte dan met vieren voor algebra, meetkunde, handelsrekenen en boekhouden, omdat er achten voor de drie talen, aardrijkskunde en geschiedenis tegenover stonden. Minimaler kon het niet.

Het enige wat mij toen interesseerde was het volgende. Ik was heel lenig. Ik was bezeten van turnen, van salto's maken, daarin zou ik dan heel groot en beroemd worden, of in schaatsen. Aan literatuur dácht ik eenvoudig niet.

Ik was een ontzettend vervelend jongetje op school, dreigde menig keer verwijderd te worden. Die Winfred Hana uit *En joeg de vossen door het staande koren* was ik toen: altijd opboksend tegen jongens die ik superieur achtte. Twee van hen lazen mijn boek en kijken nu tegen mij op.

Maar ik werd, hoe verlegen ik ook was, wel als voorbeeld gesteld, omdat ik, ook op de kweekschool, de beste turner was. Daar mocht ik voorturnen van mijn gymnastiekleraar en ik kreeg altijd een tien. Ik had eigenlijk geen reden om mij zo klein te voelen: ik was altijd schaatskampioen van de school, nog eens gewestelijk kampioen van Gelderland; ik had vriendinnetjes; toch allemaal dingen die doorgaans door pubers hoog worden gewaardeerd. Maar ik was er niet tevreden mee. Zoals Walschap dat zei, in het programma over hem op TV: In Londerzeel daar was het

niet te vinden. Hij moest naar de einder. Zoiets had ik ook. Toen ben ik maar met die studie begonnen en nu is het dit geworden.

Laatst zat ik in de lerarenkamer wat somber voor mij uit te staren, zegt de conrector tegen mij: ‘Jij hebt geen reden tot klagen. Al die leraren om je heen takelen af, er komt niemand nieuw bij, en jij kunt gewoon verder gaan en steeds mooiere boeken schrijven.’ Dat is een andere kant die ik ook meemaak op school.

8 Een homoseksuele verklaring

In de jaren vijftig en de beginjaren zestig was je natuurlijk niet heel vrij met meisjes. Ik heb wel altijd veel vriendinnetjes gehad. Er werden mij, als kind, ook meisjes opgedrongen.

Iets heel merkwaardigs gebeurde op de lagere school. Daar werd opeens bedisseld dat ik moest gaan met een meisje uit de klas, Anneke Groen, en dat wij in het huwelijk zouden treden. Daarvoor werd door de onderwijzer een heel huwelijksfeest opgezet en dat vierden we in het bos, ik met aparte kleden aan samen met Anneke in het midden. Dat werd helemaal buiten mij om georganiseerd. Ik was echt lijdend voorwerp.

Ik was de enige jongen op de hele school die bij de meisjes in

de rij stond voor het touwtjespringen. Dat vond ik heel leuk. Tegelijkertijd kon ik het beste bokspringen, wat de jongens altijd deden. Dan werd er een streep gezet met de bok telkens een stap verder en langzamerhand de hele school er omheen, kwam ik dan aangelopen en zweefde er overheen.

Wordt het niet tijd dat je met die stof iets doet, méér dan je in 'Man en vrouw in oktoberlicht op voetbalveld' hebt laten zien? (Weerloos, 1978). *De wereld van verval, beleefd vanuit de sportman?*

Mijn zoon is nu achttien. Vroeger had hij verschikkelijk last van bronchitis en astma. En voetballen was dan een manier om meer lucht te krijgen. Zoiets als in dat verhaal gebeurt, heb ik wel meegemaakt, al stond niet mijn vrouw, maar ikzelf aan de lijn. Ik heb voor het eerst geprobeerd een vrouw neer te zetten die met een man contact zoekt die naar dat spelende jongetje kijkt. Dat verhaal van het jongetje dat het niet volhoudt kon ik afkijken van mijn zoon.

Wat fascineert jou zo in mannen van niks? Zo'n Mark in De hof van onrust *is toch een man van papier maché, zonder karakter, zonder inhoud?*

Die Mark is een monomaan natuurlijk. Een gewone man die door zijn monomanie één graadje uit de koers is geraakt, waardoor zijn hele leven in een verkeerd perspectief komt te verkeren. Alles is scheefgetrokken, zijn verhouding tot zijn vrouw, dank zij die obsessie. Zeker is het waar dat ik gefascineerd ben door prostitutie, door vrouwen die hun lichaam openstellen voor volslagen vreemden.

Een hoerenloper ben ik nooit geweest, maar wel heb ik willen zien hoe zo'n kamer eruit ziet.

Intrigerender is dat een man naar buiten komt en wordt opgewacht door de man die naar binnengaat. Die tweede man steekt zijn lul in hetzelfde gat als de eerste.

In feite is dat een homoseksuele verklaring, de fascinatie van een homoseksueel. Een filosoof uit Groningen, Dr. Fontijn, verwijt mij dat ik in mijn boek met portretten van en gesprekken met Franse auteurs, *De prins van nachtelijk Parijs*, niet het interview heb opgenomen met de belangrijke voorvechter voor de homoseksuele zaak in Frankrijk, Dominique Fernandez. Want zegt hij, ik begrijp uit al uw geschriften dat u homoseksueel bent. U doet dáárom heel onaardig tegen deze Fernandez.

Ik geloof dat niet. Toen ik achttien was had ik zeker wel gevoelens ten opzichte van bepaalde jongens op school waar ik geen raad mee wist en bang voor was. En ik vind het heel aangenaam om ook een man die ik mag te zoenen, maar ik moet er niet aan denken dat ik met diezelfde man iets verdergaands seksueels zou hebben. Ik zou dat degoutant vinden.

Nee, ik geloof niet dat daarin mijn godsdienstige conditionering een rol speelt. En ik durf dit te zeggen omdat het aanbod van een homoseksuele man die wat in mij zag, niet uit is gebleven. Het alter ego voor Arthur in *En joeg de vossen door het staande koren* heeft mij jaren achterna gezeten, liep altijd met zijn geslacht te koop als ik op zijn kamer kwam en daar kon ik niet goed tegen, dat vervulde mij met walging. Een heel dwingende man die mij daar op die school ook heeft opgevoed, om het zomaar te zeggen. Als ik wat zei in de klas reageerde hij altijd, en tegelijk moest ik wat voor hem doen. Nee, niet als Winfred in de roman het examenwerk stelen.

Seksualiteit en macht zijn in je romans veelal verweven. Wie de sterkste is speelt ook in Een afgewend hoofd *een dominante rol. Paul Hupkes voelt zich zwaar de mindere van zijn oudste broer Daniël. Die loopt keurig in de pas, maakt carrière, wordt zelfs hoogleraar, en zijn broertje zit maar in kroegen, speelt met de*

lichtzinnigste collega van het docentenkorps bowling en probeert zijn schoonzuster te versieren. Maar allebei hopen ze de ander de baas te blijven of te worden.

Je kunt zeggen dat in dit verhaal de minder geachte, de jongen die uiteindelijk sterft, in feite superieur is aan de ander. Hij raakt bewusteloos, in de slaapkuur waaruit hij niet meer bij komt, en hij glijdt langzamerhand van bewustzijn in bewusteloosheid over. En hij wil zich tijdens zijn bewust beleven van de torticollis losmaken van de bedil-al, van de duizendpoot die alles kan en het wel goed meent.

Zo is het moment waarop de oudere broer de jongere foto's laat zien van zijn vriendinnetje, voor de mislukkeling een groots moment: Kijk eens aan, die brave Daniël, toch maar even in de fout! En door niet uit de slaapkuur terug te keren geeft hij hem als het ware de genadeslag. Zelf wil hij in die slaapkuur blijven, want die brengt hem wat hij nooit gehad heeft: de zin voor het leven. Zelfs de bloemen die hij nooit heeft kunnen waarderen, gaat hij liefhebben. Zo intens als hij nu het leven meemaakt, heeft hij dat niet eerder gedaan en dat wil hij vasthouden, daarbij wil hij het laten.

Wie de eerste helft van je novelle gelezen heeft, zou dat niet zeggen. Tot daar is Paul Hupkes een lapzwans, een luiaard, een bangerd, die bij de dag heeft geleefd, zonder verdieping, zonder nadenken.

Ja zo is het ook. Maar daarna wordt hij mijn eerste ‘positieve held’. Ik heb niet eerder een boek geschreven waarin de hoofdfiguur aan het eind tot een positieve, morele herwaardering van zijn eigen bestaan komt. Ik merk ook in mijn eigen leven wel een grotere waardering voor de momenten van geluk, daar de tijd voor nemen, zodat je ze vasthoudt. Zoals de man in *Les Choses de Vie*, de film met Romy Schneider.

9 Angsten

Zonder de cursief gezette fragmenten waarin Pauls oudere broer vaststelt dat Paul dood is, zou je - zoals Goedegebuure deed in de HP - kunnen denken aan de lucidaiteit van iemand die bezig is uit een narcose bij te komen. Dit had Pauls Ontwaken niet alleen naar intentie positief gemaakt, maar de man ook nog de kans gegeven van dat zinvol geworden leven te genieten.

Ja, toch wil ik deze vorm, waarin de opponent Daniël een paar keer terugkijkt op het leven van zijn jongere broer. Dat geeft een dramatisch effect. Het is een modern ik-verhaal, in die zin dat ik niet realistisch te werk ga. Paul heeft een taal die iemand in coma niet kan bezitten. De schrijver treedt als verteller in het ik op.

Een kardinaal ogenblik in het leven van Paul, beschreven in het (niet genummerde) veertiende van de vijfentwintig hoofdstukken, lijkt mij de splitsing of verdubbeling van het eigen ik op pp. 56-57. Naar het Golfslagbad van zijn jeugd gegaan, in Doorwerth, constateert Hupkes dat hij niet meer van de hoge durft. ‘Aan mijn nek mankeerde toen nog niets’ *schrijf je. En wat verder:* ‘Een zwerm meeuwen slaakte boven de duiktoren tragische kreten.’ *Zo schep je het decor voor het inderdaad tragische gebeuren:* ‘Ik had mijn armen al gestrekt, maar een wil van buitenaf wrong zich tussen verlangen en daad en smeekte mij af te zien van mijn duik (...). Sinds dat moment is de nieuwe Paul alleen maar bezig geweest om op gluiperige wijze de eerste Paul te overheersen.’ *En dan gaat het fout met die nek.*

Historisch in deze scène is dat ik anderhalf jaar geleden, kort na de dood van mijn moeder, met mijn jongste dochter naar het Golfslagbad fietste. Een heel warme dag, die mij deed denken aan die warme dagen vroeger waarop mijn moeder ons meenam naar het Golfslagbad, met de trolley naar Oosterbeek. Dan zat ze de

godganse dag in het hete zand een beetje te breien, en wij renden dan om het half uur, als de sirene loeide, naar de plek waar die golfslag werd gemaakt. Zo'n anderhalf jaar geleden was dat nog precies zo. Ik zag daar alleen maar mijn moeder zitten en verder vond ik het er erg vervelend geworden.

Mijn moeder was heel bang dat ons iets zou overkomen. Wij mochten niet in de IJssel zwemmen, want daar was net Pietje Heer verdronken. Die komt nagenoeg precies zo voor in de novelle. Als Pietje de Heer. Zat naast mij in de klas. Ik breng een hommage aan hem.

Ik lees op Pietjes bidprentje dat hij op 31 oktober 1937 te Velp werd geboren en door een ongeval werd weggenomen op 5 augustus 1946. Begraven op het R.K. Kerkhof. En de woorden:

> Het lokkende water, dat ons zoo'n groote weldaad kan zijn, werd voor dit kind een onverwachte en vroegtijdige dood. Was het hem daardoor misschien toch niet een groote zegen? Met eerbiedige vrees nemen vrome ouders, vooral in den tegenwoordigen tijd, de vraag uit de H. Schrift op hun lippen: Wat zal dit kind nog worden? (Lucas I 66) (...) Pietje is naar God teruggekeerd, vóór de boosheid der wereld hem kon raken.

Ja, die dood heeft mij altijd bezig gehouden en wat ik voor hem voelde, daarvan is hier in de novelle niets overdreven. Maar dat mijn moeder als de dood was voor de IJssel, dat kun je hieruit wel begrijpen.

Ikzelf ben niet écht bang van duiken. Ik ben nu 48, maar zodra ik naar een zwembad ga, wil ik ook van de hoge duikplank. Ik ben wel een béétje bang, maar ik maak toch vanuit handstand salto's. En dan staat iedereen te kijken van ‘Zo, die ouwe lul moet nog zo nodig’, maar de meiden van school vinden dat natuurlijk ongelooflijk.

Wat die splitsing of verdubbeling betreft: voor een kind is alles één, is er geen verschil tussen werkelijkheid en herinnering. Maar vroeg of laat komt dat moment wel. Wij zitten voortdurend terug te kijken. Diezelfde schizofrenie zit ook in het slot van *Oponthoud*.

Bij Winfred Hana vindt hetzelfde proces van verdubbeling plaats. Het dubbelgangersmotief is in de literatuur heel gangbaar om de dood van het personage aan te kondigen. Ik hoef je maar aan Willem Mertens' levensspiegel *te herinneren*.

Hier is het een manier om gevoelens te uiten. Ik ben iemand die een voortdurende dialoog met mij zelf houdt. Ik zit erg graag in openbare gelegenheden, in cafés en bars, het liefst alleen en houd dan urenlange gesprekken met mijzelf. Zo zit ik mijn boek te schrijven. Scènes te bedenken - niet hier in deze kamer, maar dààr. Ik mag daar graag een glas bij drinken, maar ik ben nooit dronken.

Je zei in 1975 tegen Jansen van Galen: ‘De laatste vijfentwintig jaar van de eeuw zijn begonnen, les queues des siècles se ressemblent. De mens is op, de cultuur is op, alles kruipt naar zijn ontbinding.’ *Hoe kijk je nu tegen die uitspraak aan?*

Dat zou ik nu absoluut niet meer zeggen. Een beetje onzin is het. Dat deed ik toch wel onder invloed van mijn vertaling van *A Rebours*, en van de fin de siècle literatuur waar je dan ook een beetje mee geurt. Misschien dat de staarten van deze en van de negentiende eeuw wel een beetje op elkaar lijken in het naar zichzelf kijken van de mens, terwijl het einde van de achttiende eeuw volstrekt anders is geweest. Dat alles naar het einde toekruipt, nee, ik ben eigenlijk niet zo pessimistisch. Ik heb, als gezegd, nu eenvoudig meer waardering voor de dingen om mij heen, omdat ik er meer tijd voor neem. Wandelen, fietsen.

Intussen valt over het Bloedeloze Paradijs minder te schrijven dan over de Kolkende Spiraal van de Hel zoals Dante haar beschrijft. Ik voel mij ontegenzeglijk aangetrokken tot schrijvers als Julien Green die zei: ‘Een roman is gemaakt van het kwaad, zoals een tafel van hout.’ Daarover schreef ik *De reptielse geest* (1981).

Ook in dit nieuwe boek ligt de dood voortdurend op de loer. Het kwaad is er, in de relatie tussen de twee broers, maar het wordt aan het einde bezworen door Pauls aandacht voor het goede. Wat dat betreft geeft het boek mijn geestesgesteldheid op de juiste wijze weer.

Ik héb minder angsten. Ik heb minder medicijnen nodig om eens een keer in slaap te vallen. Bovendien ben ik in staat om een nacht vier uur wakker te liggen. Na een drukke dag slaap ik dan zonder medicijnen in, tot een uur of drie, en dan lig ik te waken tot zes uur. In de vier uur dat ik slaap ben ik er altijd wel drie keer uit, om een appel te halen of een kop thee te zetten. Ik kijk naar de hond of loop om het huis heen en ga dan koud naar bed om nog weer een uur te slapen.

Ik zie het elke morgen licht worden. Maar beter dat dan met mogadon naar bed. Vroeger raakte ik in paniek, dan nam ik steeds maar weer wat in, als ik dan wakker werd voelde ik me een dweil. Nu ben ik zonder dat veel rustiger.

Ik geef achtentwintig uur les, ja, want zonder de school zou, denk ik, mijn schrijven stagneren. Dat is mijn discipline, daar verdien ik mijn brood mee, en als ik dat heb gedaan kan ik de rest van de uren besteden aan het schrijven. Ik wil niet afhankelijk zijn van de verkoopcijfers van mijn boeken. Ik kan niet tegen de angst dat ik voor mijn brood zou moeten schrijven. *De herfst zal schitterend zijn* is mooi gegaan, zo'n 50.000 exemplaren en van *En joeg de vossen door het staande koren* werden er tot nu toe 20.000 verkocht. *De hof van onrust* zo'n 15.000. *Koning Cophetua en het bedelmeisje* veel minder, maar dat is een verhalenbundel.

Heb je zelf een voorkeur?

Ik heb een voorkeur voor enkele verhalen uit Cophetua en de roman *En joeg de vossen door het staande koren*. Daar wordt een jongen geschetst die denkt dat hij de wereld in zijn zak heeft en dan gaandeweg ontdekt hoe dicht en ondoorgrondelijk de wereld eigenlijk is. Die jongen heeft afstand genomen van alles wat hem maakte: zijn thuis, zijn vrienden die hij nu niet meer nodig heeft. Hij staat er op het laatst alleen voor en rent alleen de wereld in. Die achttienjarige, daar zit ik heel dichtbij. Al het vage van de vroege jaren zestig, waarin nog niets werd uitgesproken, en het woord homofiel niet eens bestond voor ons, de sfeer van verwachting maar ook van angst voor een derde wereldoorlog, in zo'n provinciaal plaatsje waarin men leefde zonder enige maatschappelijke betrokkenheid, hoewel dat streven naar één Europa dan wel leeft - je ving signalen op, maar zwak.

Alles wat ik meemaakte en ook nu, hier, in Ede, meemaak, gaat dáárnaartoe, wordt in Arnhem en Velp gesitueerd. Het is die plaats nu eenmaal, het doet niet terzake. Bij Walschap speelt alles in Londerzeel, bij Boon in Aalst, bij Marquez in Macondo. Maar je moet het zelf inrichten, niet strikt realistisch, maar persoonlijk.

Ik voel mij wel een beetje verwant met Louis Ferron. Dat zal wel komen omdat ik het theatrale met hem deel. En verder vervormt hij op vergelijkbare wijze wat hem uit zijn kinderjaren en het heden wordt aangeboden. Hij heeft Bremen, waar hij als jongetje rondliep, en zoals hij op zoek is naar zijn vader, de SS-officier, ben ik op zoek naar de mijne. Ik ken die vader van mij goed en ik ken hem helemaal niet.

10 Nog een beeld

Dit boek is ook heel direct geschreven. Er zit niet, als bij mijn vorige werken, als het ware een glasplaat tussen de werkelijkheid van het boek en die van de lezer of mijzelf. Ik ben minder bang geworden voor mijn emoties.

Je schrijft dus eigenlijk Met afgewend hoofd *op het moment dat je veel minder dan vroeger het hoofd afwendt.*

Dat is zeker waar. Maar ik heb heel sterke beelden van dat afwenden van het hoofd. Dat zal wel komen doordat ik nu juist met deze novelle bezig ben geweest. Mijn vader lag - ik geef je nog een beeld -, pal voor zijn dood, kreunend, de broeders van zijn Barneveldse geloofsgemeenschap eromheen, op zijn bed in de voorkamer. Hij had longkanker. Een schemerlampje zorgde voor een Balzac-achtige atmosfeer. Mijn moeder en haar drie zoons en Gerda als mijn verloofde, ze mochten daar helemaal niet bij zijn, die zaten in de huiskamer. En dat mocht niet omdat de krachtdadige bekering tot de Here niet ons deel was geworden. Zo werden wij buiten het sterfbed van mijn vader gesloten door de Broeders. Het waren er een stuk of zes in donkere pakken, uit Barneveld, een zeer zwaar geloof, er was nauwelijks een naam voor. En toen ze weg waren liep mijn moeder naar mijn vaders bed met een kannetje om hem wat vocht te brengen. Maar mijn vader wendde het hoofd af. De laatste weken heeft hij niets meer tegen mijn moeder gezegd, nog wel een beetje

tegen mij. Hij was bang dat zij hem van het Eeuwig Heil zou afhouden. Mijn moeder was niet bekeerd. Dan kwam ze huilend terug in de keuken.

Want dit alles gebeurde, terwijl zij een heel mooi huwelijk hadden.

En ik was dan altijd de Goede Zoon geweest en op weg naar de Eeuwige Zaligheid kon hij nog wel een psalm gebruiken, die mocht ik voorlezen, maar ik mocht NIET met hem bidden, want ik had daarvoor niet de juiste stem of toon, God weet het. Ik denk er steeds aan terug hoe hij het hoofd afwendde van haar die hem zo lief was.